

С. Г. Горбовская

МНОГОЛИКАЯ БЕЗДНА

ФОРМИРОВАНИЕ НОВОЙ ПАРАДИГМЫ
ОБРАЗА РАСТЕНИЯ
ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XIX ВЕКА



Нестор-История
Санкт-Петербург
2021

УДК 821.133.1
ББК 83.34фр
Г67



Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований,
проект № 21-112-00008, не подлежит продаже

Г67 Горбовская С. Г.

Многоликая бездна: формирование новой парадигмы образа растения во французской литературе XIX века. — СПб. : Нестор-История, 2021. — 344 с.

ISBN 978-5-4469-1892-8

В монографии изучается феномен «глубины» образа растения с новой парадигмой, возникшей на рубеже XVIII–XIX вв. в европейском раннем романтизме и ставшей к концу XIX столетия новым каноном образного параллелизма. К анализу привлечен обширный материал, а его итоги могут быть использованы в исследовательском и учебном процессе для всех специальностей гуманитарного направления. Издание адресовано как специалистам по флоропоэтологии и литературоведению, так и всем интересующимся историей литературы.

*На обложке — репродукция Густава Климта
«Палисадник с подсолнухами» (1906). Галерея Бельведер, Вена*

**УДК 821.133.1
ББК 83.34фр**

ISBN 978-5-4469-1892-8



9 785446 918928

© С. Г. Горбовская, 2021
© Издательство «Нестор-История», 2021

Введение

Пока есть цветы, человек может надеяться.

А. Конан Дойл

В последние десятилетия внимание ученых все чаще обращено к изучению растительных образов в художественной литературе (работы Шарафадиной¹, Ненароковой², Стаф³, Орэ-Жонсьер, Бернар-Грифитц⁴, Горбовской⁵). Особое место среди таких работ занимает анализ литературы XIX в. Данная монография, с одной стороны, стала продолжением книги «Флорообраз во французской литературе XIX века»⁶ (где речь шла о разнообразии форм, авторской неповторимости образа растения), но, с другой, представляет собой совершенно новый взгляд на историю и специфику флорообраза как яркого примера многозначного, чувственного

¹ *Шарафадина К. И.* «Селам, откройся!» Флоропэтика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 544 с.

² *Ненарокова М. Р.* Язык цветов: образ сухих листьев в европейской и русской поэзии первой половины XIX в. // Вестник Костромского государственного университета. 2015. Т. 21, № 2. С. 57; *Ненарокова М. Р.* Язык цветов: между литературой и ботаникой // Проблемы национальной литературы: художественные поиски второй половины XX в. и современность. Новосибирск: Наука, 2015. С. 106–114.

³ *Стаф И. К.* Цветы риторики и прекрасные литеры. Французская литература позднего Средневековья и раннего Возрождения. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 246 с.

⁴ *Auraix-Joncière P., Bernard-Griffiths S.* Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII–XIX siècles). Paris: H. Champion, 2017. 841 p.

⁵ *Горбовская С. Г.* Флорообраз во французской литературе XIX века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. 273 с.

⁶ В данной монографии можно ознакомиться с обширной библиографией на тему исследования образа растения во французской литературе (с 1980-х по 2017 г.), а также с подробным обзором исследований по данной теме в культурологии, искусствоведении, этнографии, лингвистике, литературоведении (с 1880-х гг. до наших дней). Кроме того, в монографии 2017 г. вводится и поясняется ряд терминов, которые будут использоваться и в настоящем исследовании. Отметим, что данная терминология в последние годы применяется и другими учеными.

иносказания, дающего возможность читателю (в процессе дешифровки этого образа) глубже погрузиться в понимание текста в целом. В поле особого внимания — структура, специфика глубины образа растения в литературе XIX в.

Интерес к анализу растительных иносказаний в текстах XIX в. в данном исследовании переключается с другой, не менее востребованной и актуальной сегодня темой, — изучения литературы «новой искренности», которая возникла на рубеже 1980–1990 гг. В центре этих исследований анализ произведений, где наблюдается поворот от слишком замкнутого, «закрытого», «лишенного аффекта» дискурса, свойственного литературе постмодернизма (так его характеризуют Лиотар⁷, Джеймисон⁸, отчасти Бодриар⁹), к новому формированию «структуры чувства» (Уильямс)¹⁰, основанной на таких концептах, как аффект, историчность и глубина¹¹ (Джеймисон, Аккер, Вермюлен, Гиббонс)¹².

⁷ *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / Пер. Н. А. Шматко. СПб.: Алетейя, 1998. 159 с.

⁸ *Jameson F.* The Cultural Logic of Late Capitalism // Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. London & Brooklyn: Verso, 1991 [1984]. P. 1–54.

⁹ *Бодриар Ж.* Совершенное преступление. Заговор искусства. М.: Рипол-Классик, 2019. 348 с.

¹⁰ *Williams R., Orrom M.* Preface to Film. London: Film Drama, 1954.

¹¹ *Аккер ван ден Р., Вермюлен Т., Гиббонс Э.* Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма / Пер. В. М. Липки. М.: Рипол-Классик, 2019. 494 с.

¹² Хочется подчеркнуть, что с теорией глубины, аффекта и историчности в метамодернизме у данных авторов мы согласны лишь частично. Представляется разумным соединить в глубине все — и аффект, и историчность, и психологию, и философию, и этику, и многое другое. А. В. Павлов (ответственный редактор русского издания и автор введения) указывает на то, что в разделе о глубине в монографии «Метамодернизм» много недосказанного, непроанализированного. Мы с этим абсолютно согласны. На наш взгляд, не хватает примеров из литературы постмодернизма (основного оппонента метамодернизма), а также из литературы XIX в. как эпохи, с которой сравнивают метамодернизм. Более того, мы бы сказали, что сопоставлять метамодернизм (как неоромантизм) нужно не только с модернизмом, но и с самим романтизмом. Всего этого нет в монографии. Но это никак не умаляет ее достоинства.

«Структура чувства» — это «специфическое свойство социального опыта... исторически отличное от других специфических свойств и позволяющее получить представление о временном периоде или поколении» (перевод В. М. Липки)¹³. Р. ван дер Аккер и Т. Вермюлен характеризуют «структуру чувства» как «эмоцию, столь распространенную, что ее можно назвать структурной»¹⁴. Это свойство отличается неопределенностью, неуловимостью, колебаниями, оно основывается на общих ощущениях, чувствах, беспокорствах, эмоциях. Это своеобразный «дух времени». Передать его структуру можно только через описание контакта с кем-то, кто тоже испытывает эти же ощущения, связанные с определенным временем или местом. Это эмоциональный контакт с какой-то целью: познания, завоевания, любви, дружбы, ненависти и т. д. Сопровождает этот контакт процесс вхождения в другое (неизвестное). Современную литературу, в которой наблюдается этот «аффективный поворот», называют литературой метамодернизма¹⁵, «новой искренностью» или «новым романтизмом» (представители — Уоллес, Смит, Моррисон, Мураками, Шмитт, Бегбедер). Многие исследователи отмечают характерную для такой литературы оглядку авторов именно на наследие XIX в. (Вермюлен, Тиммер, Константи́ну). Джеймисон¹⁶ прямо говорит о чувственном и аффективном XIX в., он одним из первых заимствует термин Уильямса «структура чувства» и применяет его при характеристике модернизма (он приводит в пример полный жизни импрессионизм

Монографию эту можно сравнить с революцией в современной философии и литературе, но революцией, которая не произошла уже, а только готовится.

¹³ *Williams R. Marxism and Literature. Oxford: Oxford University Press, 1977. P. 131.*

¹⁴ *Аккер ван ден Р., Вермюлен Т., Гиббонс Э. Метамодернизм. С. 52.*

¹⁵ В России метамодернизм (как тенденцию в эстетике, философии) изучает А. В. Павлов (Образы современности в XXI в.: метамодернизм // *Логос*. 2018. Т. 28, № 6); в литературе — В. А. Сербинская (Постмодернизм и метамодернизм: разграничение понятий и черты метамодернизма в современной литературе // *Парадигма: философско-культурологический альманах*. 2017. № 26. С. 22–29).

¹⁶ *Jameson F. The Cultural Logic of Late Capitalism. P. 1–54.*

В. Ван-Гога и сопоставляет его с безжизненным («лишенным аффекта») поп-артом Э. Уорхола Д. Ф. Уоллес неоднократно обращается в своем творчестве к романам Достоевского; А. Смит оглядывается и на более ранние эпохи, когда чувства, эмоции играли важную роль в тексте, — обращается к сентиментализму Дж. Томсона и ренессансу Шекспира). Аккер и Вермюлен же косвенно характеризуют этим термином уже весь XIX в. (и говорят именно о литературе), указывая на то, что современные авторы стремятся воссоздать литературу XIX в. не только формально (например, воспитательный роман Диккенса в каком-то смысле воссоздается в так называемом современном *Bildungsroman*), но и содержательно сделать его более чувственным, сложным, направленным на общение с социумом. Прежде всего речь идет о свойственных произведениям XIX в. большом нарративе, осознании себя (автором или героями) частью великой истории, взаимосвязанности героев на уровне глубинного, эмоционального человеческого общения.

Но помимо этих наиважнейших основ, выделяется и особое отношение авторов XIX в. к деталям и символам (авторы литературы метамодернизма как бы восстанавливают эту традицию в новой литературе «структуры чувства»). Отмечается, что авторы метамодернизма также часто используют в качестве инструментов построения дискурса различные средства образно-психологического параллелизма. Они вводятся для того, чтобы передать нечто, что очень сложно высказать напрямую (чаще всего — это именно различные чувства, но не только). Эти важные детали представляют собой своеобразные запечатанные сосуды или колодцы дополнительного значения текста. Если интерпретатор знаком с этими дополнительными значениями, текст становится для него более «говорящим», более доступным. Он наполняется различными эмоциями, глубинным смыслом, а порой и важными историческими уточнениями. А главное — способствует контакту (явному или скрытому) людей между собой или человека с «другим». И этот образ в XIX в. тоже (как часть или деталь «специфического свойства социального опыта») отличается неопределенностью, семантическими колебаниями, даже неуловимостью.

Во многом эта неуловимость ощущения социального опыта и сложности понимания устойчивых коннотаций художественных образов (передающих это ощущение) связана с попыткой человека после Французской революции 1789 г. познать себя (и другого) в окружающем (обновленном) мире. Появляется больше читателей, многие из которых не обладают глубоким знанием литературы, философии, тех или иных художественных образов. Появляются писатели из тех слоев общества, откуда до революции было сложно (или даже невозможно) войти в круги, которые еще недавно определяли развитие литературы, а также в достаточно тесный круг читателей, основным контингентом которых были представители высших социальных кругов (аристократия, студенты и профессора университетов (нередко это представители зажиточного третьего сословия) и церковь). Система художественных образов тоже была жестко разграниченной, в семантику символов, аллегорий, риторических фигур были посвящены лишь те, кто составлял узкий круг читателей. Литература «новой искренности», или нового романтизма (преодолевающая «закрытость» постмодернизма) в чем-то повторяет стремление романтиков начала XIX в. сделать литературу более свободной от сформировавшихся, слишком узких, непонятных, семантически плоских, поверхностных установлений. Ведь чем более закрыт дискурс, тем он более поверхностен. Он обладает, так сказать, фантомной глубиной, ибо эта глубина заранее расшифрована (известна) для посвященных. Для непосвященных же закрытый дискурс вообще, по сути, не имеет никакого смысла, никаких предпосылок к стремлению себя расшифровать.

Термин «глубина» заимствован в данном исследовании прежде всего из работ Джеймсона, Аккера, Вермюлена, Тота и подразумевает суть и многообразие дополнительных значений образов. Важно уточнить, что в понятие глубины (которую можно считать главной из трех составляющих «структуры чувства») Вермюлен включает и аффект, и историчность. Глубина — это и составляющая, и одновременно синтез всей структуры. Но необходимо отметить, что концепт «глубина» в последние годы привлекает внимание

все большего количества исследователей как в литературоведении, так, например, и в изучении психологического научного дискурса.

Вызывает большой интерес стремление Т. А. Касаткиной понять структуру глубины художественного образа (на примере произведений Ф. М. Достоевского)¹⁷. Она пишет об обязательном присутствии в «глубоком» образе «второго плана». Если образ литературный сходится с реальным, действительным, он остается плоским, в нем нет чего-то еще, чего-то иного. Прежде всего в связи с творчеством Достоевского речь идет о присутствии божественного, философского, «дообразного» в литературном образе. Касаткина сопоставляет такой образ с ветхозаветными архетипами, «образами образов», которые были до Всего.

Однако в связи с ее исследованиями для нас становится дискуссионным вопрос историчности. Касаткина считает, что «исторический подтекст (запечатанный внутри художественного образа) не создает глубины», делает образ плоским. Мы с этим не согласны. Исторические коннотации, запечатанные в дешифруемом образе, могут уводить интерпретатора в такие глубины, что история в них будет сливаться с мифологией, легендами. Более того, сама история, учитывая множество гипотез, связанных с тем или иным событием, становится порой пластичной, почти мифологической, превращается в поле бесконечных горячих дискуссий. И это почти тот самый уровень уходящего за грань, трансцендентного (божественного) бесконечного, который исследовательница творчества Достоевского считает единственно возможным для обозначения художественного образа термином «глубокий». У Достоевского таким примером может служить Наполеон, которым себя вообразил Раскольников. Наполеон для Раскольникова — вовсе не французский император, а какой-то вечный, уходящий в глубины веков завоеватель, некий дух, которому, велением каких-то неподвластных пониманию простого смертного силам, можно все, он находится над всеми. И сам Достоевский нанизывает цепоч-

¹⁷ Касаткина Т. А. Глубина художественного образа как откровение о природе человека // *The other shore: Slavic and east European culture abroad, past and present*. 2013. Т. 4. Р. 2–22.

ку имен этого духа — «Ликурги, Соломоны, Магометы, Наполеоны». Видимо, он говорит именно о некоей демонической, разрушающей силе, стихии, способной сносить города, страны, не говоря уже о человеческих судьбах. Простому смертному не дано подобное, если в него не входит этот дух. Раскольников — обычный человек, которому только пригрезилось, что он равен Наполеону, т. е. равен вечному духу разрушения. Его маниакальное увлечение фигурой Наполеона (очень близкое теории героев Томаса Карлейла (Thomas Carlyle, 1795–1881), которую шотландец развивал в 1850-х гг.) — болезнь, от которой в конце романа он (предположительно) избавляется. Впоследствии в романе «Бесы» Достоевский снова возвращается к образу некоего духа (демона), который вселяется в самого заурядного человека из толпы, студента, «мужика с топором» и этот демон уже вполне способен убить не только старушку-процентщицу, а всю Россию. Возможно, Достоевский переворачивает здесь и образ самого Наполеона, показывая, что этот корсиканец — не мифологический титан, а выходец из провинции, из обедневшей аристократической семьи, по сути — простой парень, который смог подчинить себе и своей семье всю Францию, а также половину Европы. Таким образом, глубина образа Наполеона — бездонная, она имеет не один второй план, а бесконечное число таких планов, вплоть до гипотетически первого разрушающего почти мифологического прадемона, который когда-то (в незапамятные времена) жил на земле.

Глубина (как составляющая структуры бессознательного) анализируется также в статье А. Р. Рахимовой «Параметр “Глубина” в научном психологическом дискурсе»¹⁸. Автор исследует всевозможные метафоры в научном психологическом дискурсе, связанные с передачей (с помощью слова) глубины. Сознание человека сопоставляется в таком дискурсе с плоскостью, поверхностью, а бессознательное (куда вытеснены все человеческие переживания, чувства, эмоции) — с глубиной. Подобное сопоставление напоминает конструкцию художественного образа. Под внешней

¹⁸ Рахимова А. Р. Параметр «Глубина» в научном психологическом дискурсе // Сибирский психологический журнал. 2015. № 4. С. 170–185.

оболочкой такого образа (напоминающей сознание, нечто рациональное, обозримое) скрывается вытесненный или спрятанный вглубь подтекст.

Также важно отметить изучение глубины в философском дискурсе. Речь идет об анализе «конструкции» глубины (выявления глубины в визуальном образе, значимости при выявлении глубины позиции взгляда на образ, динамической позиции зрителя, недостижимости линии горизонта) в работах М. Мерло-Понти¹⁹, Ж. Лакана²⁰, Х. У. Гумбрехта²¹, Ж. Диди-Юбермана²². Очень важна точка зрения М. Зееля²³, согласно ему, в эстетическом модуле мы обращаемся к вещи не в связи с ее функцией, но к ней как таковой. Он приводит в пример диалог между героями в романе Ф. Рота «Мой муж — коммунист!» (1998)²⁴, где автор описывает музыку звука слов, смысл слов при этом не имеет значения, важна энергия, консистенция потока слов. Это напоминает иррациональный вихрь ассоциаций, буквально запечатленную сеть идей — как энергию, как рентгеновский снимок произнесенного потока слов. То есть слово запечатлевает вырвавшуюся изнутри человека эмоцию как таковую. Полный и последовательный обзор философских изысканий на тему изучения конструкции глубины дан в статье Н. Р. Шариповой «На границе: различие глубины и поверхности в исследовании изображений» (2019)²⁵.

¹⁹ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И. Вдовиной и С. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 608 с.

²⁰ Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Кн. XI) / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 2004. 304 с.; Лакан Ж. Еще (Семинары: Кн. XX) / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 2011. 176 с.

²¹ Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение / Пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.

²² Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, и то, что смотрит на нас / Пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2001. 264 с.

²³ Seel M. The Aesthetics of Appearing // Radical Philosophy. 2003. No. 118. P. 18–24.

²⁴ Рот Ф. Мой муж — коммунист! / Пер. В. Бошняк. М.: Изд-во Лимбус-Пресс, 2007. 456 с.

²⁵ Шарипова Н. Р. На границе: различие глубины и поверхности в исследовании изображений // Философский журнал. 2019. Т. 12; № 3. С. 76–94.

Среди уточняющих деталей (внутри которых таится глубина) особое место занимают природные образы (олицетворения, символы, аллегории, гиперболы), играющие важную роль в словесно-предметной иносказательности художественного текста еще со времен античности. Они являются чем-то вроде инструментария для передачи различных чувств и эмоций²⁶, а также множества других идей и понятий, вспомогательными механизмами большой «структуры чувства». Растения же (наравне с животными) среди всех природных образов формируют целую отдельную систему. Это естественно, ибо растения и животные ближе всего к человеку и человек в своих сопоставлениях чаще обращается именно к ним. Растения и животные принимают активное участие в человеческой коммуникации (общении людей между собой и с природой). А коммуникация, реляционность — основа литературы «новой искренности», именно этот аспект притягивает особое внимание исследователей новой литературы (как наследницы опыта XIX в.). В случае с растениями в самом XIX в. возникает даже целая коммуникационная традиция «селама», «языка цветов», «цветочной почты» (в светском этикете и литературе) (Шарафадина, Ненарокова), но лишь этим значимость растительного образа в литературе XIX в., безусловно, не ограничивается.

Кроме того, растительные образы — наиболее распространенные, наиболее разветвленные, и, соответственно, наиболее показательные. Именно в литературе XIX в. с этими образами происходит особый поворот — в сторону крайней чувственности, авторской самобытности, семантического разнообразия. Они действительно являются одними из ключевых моментов в общей

²⁶ Данной теме посвящена статья психологов С. К. Нартовой-Бочавер, Е. А. Мухортовой, Б. Д. Ирхина. В исследовании акцентируется внимание на психологическом воздействии мира растений на человека. Авторы приводят примеры исследований в разных областях науки, в которых затрагивается эта тема, в том числе упоминают исследования автора данной монографии и К. И. Шарафадиной, а также введенную ими в научный дискурс терминологию (Нартова-Бочавер С. К., Мухортова Е. А., Ирхин Б. Д. Взаимодействие с миром растений как источник позитивного функционирования человека // Консультативная психология и психотерапия. 2020. Т. 28. № 2 (108). С. 151–169).

системе формирования большой «структуры чувства» в литературе XIX в. Важно обратить внимание на то, что растения (как никакие другие образы) связаны (в своей семантике) именно с чувствами человека, эмоциями. Эта традиция идет из глубин веков, но в XIX в. (где она как бы вспоминается, реанимируется) становится более произвольной, неустойчивой, неконкретной, ассоциативной. Есть, безусловно, и другие значения флорообразов (философского, религиозного, социального, даже политического характера, например), но подобного разнообразия передачи тайного языка чувств (символического выражения невыразимого), пожалуй, нет ни у одного другого из видов образов природы. И очень важно отметить, что флорообразы с конкретным именем (роза, лилия, гвоздика, фиалка и т. д.) в XIX в. уникальны именно своей связанностью с глубиной веков — с историей, иконологией и мифологией. Они как бы приносят в XIX в. частицу вечного чувства, вечной эмоции. Но, как покажет анализ, именно в XIX в. они становятся иными, меняют свое устройство — преобразуется метод их демонстрации авторами и их восприятие читателями. Они из «вечных образов» превращаются в «бесконечные».

В данной монографии на примере творчества французских писателей XIX в. будет осуществлен анализ подобных растительных образов и будет продемонстрировано — насколько эти образы усложняют текст, насколько они глубоки и как важно открывать для читателя основные возможные коннотации подобных образов (для более глубинного понимания текста). А также важно продемонстрировать читателю, что он становится в некоторых случаях как бы соучастником творения текста. Ибо некоторые из растительных образов представляют собой не сосредоточение коннотаций, а источник спонтанных, интуитивных ассоциаций. Некоторые из описываемых растений являются важными деталями, введенными авторами для передачи особенностей природы описываемой автором страны, для воссоздания атмосферы. Нужно учитывать и определенный процент растительных образов, оставшихся в тексте либо совсем спонтанно, либо в качестве вспомогательного инструмента (например, для рифмы).

Огромное значение приобретает в XIX в. авторский взгляд на образ, авторское «я». Начинают отходить на второй план пространственные в литературе XVII–XVIII вв. устойчивые риторические фигуры, делающие образ (за счет априорного определения его значения) более поверхностным, плоским (об этом пишут Э. Бара²⁷, Ж. Деррида²⁸). Особую ценность приобретают созданные воображением автора символы, метафоры, аллегории, сравнения, олицетворения, в структуру которых входит и фитоним (т. е. любое растение). Некоторые писатели сравнивают литературу романтизма с Французской революцией (Бальзак, Гюго). Свобода выбора (или создания) иносказаний — одна из характерных черт этой «романтической революции».

Безусловно, XVIII в. уже подготавливал почву для этой «свободы». Французские философы-просветители, немецкий идеализм, английские сентименталисты, французские писатели-естествоиспытатели, французские сентименталисты и предромантики уже успели перевернуть многие устои. Именно Руссо первым скажет об образе цветка — барвинке — от первого лица, от «лица» своих собственных воспоминаний и переживаний (этот образ анализировался в предыдущей монографии, но мы вернемся к нему и в этом исследовании). Именно с эпистолярного романа, с жанра мемуаристики, с сентименталистской литературы начнет проявляться принцип если не самого мимесиса, то личного взгляда при демонстрации природы и растений. Автор будет говорить о мире флоры от первого лица (т. е. от своих переживаний, связанных с природой и растениями). В предыдущем исследовании мы уже обращали внимание на близость писателей XVIII–XIX вв. к природе, многие из них изучали природу как ученые (занимались ботаникой, минералогией и т. д.) На рубеже веков Ж. де Сталь, анализируя немецкий романтизм, напишет о «доброте природы», о «природном

²⁷ Barat E. Le style poétique et la révolution romantique. Paris: Hachette, 1904. XVI-334 p.

²⁸ Деррида в «Фигурах» указывает на феномен различия глубины между изобразительным (визуальным) образом и литературным в классицизме и барокко. Вербальный образ в ту эпоху отличается особой поверхностностью. Визуальный же — наоборот — особой глубиной.

мистицизме», о связанности природы с Богом («О Германии» (“De l’Allemagne”, 1810))²⁹. Бернарден де Сен-Пьер первым, создав «экзотизм», предложит читателю пофантазировать, поразмышлять — что же это такое — мир необычных, удивительных растений каких-то далеких стран, похожих на потерянный рай, на Эльдорадо? Это предвосхитит абстрактный, ассоциативный образ растения, который в XIX в. примет самые разнообразные формы.

Все это так. Но именно XIX в. довершит то, что только начиналось в XVIII в. Писатель, создавая образ, будет говорить от своего имени, а не повторять или описывать то, что продиктовано традицией. Порой сам образ растения будет говорить «я». Растение (или другой по-новому показанный образ) воспринимается как монада Лейбница. В его глубине укрыто нечто оттесненное в бессознательное, нечто спящее, что нужно разбудить. Этот «новый» образ допустимо сопоставить и с ноуменом Канта, с тем неизвестным, что таится под условным названием вещи. Философ Франсис Вольф определял подобные явления как «объекты-миры»³⁰ (соединение сознания и языка, эти объекты составляют единый мир, для них одновременно «все внутри» и «все вовне»³¹). Происходит коренная смена парадигмы. На место диегезиса³² приходит мимесис³³. А когда автор что-то говорит от себя (и его образ говорит

²⁹ *Staël J. de*. De l’Allemagne [pilonné en 1810, l’ouvrage paraît en Angleterre en 1813, puis en France de nouveau, en 1814]. Paris: Garnier-Flammarion, 1968. Т. 2. P. 293–296.

³⁰ *Wolff F.* Dire le monde. Paris: PUF, 1997. P. 11.

³¹ *Мейясу К.* После конечности. Эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург — М.: Кабинетный ученый, 2017. С. 13.

³² Диегезис (διήγησις/diégêsis) — способ повествования, при котором объекты и события описываются буквально, вместо того чтобы быть обозначенными косвенно. Аккер и Вермюлен определяют диегезис как нечто, о чем рассказывают без участия того, о ком рассказывают.

³³ Мимесис, или мимезис (др.-греч. μίμησις — подобию, воспроизведение, подражание) — один из основных принципов эстетики, в самом общем смысле — подражание искусству действительности. Это также стиль повествования, представляющий внутренний мир, в котором подробности о самом мире и переживаниях его персонажей раскрываются в явном виде только через повествование. Предмет (или объект) описывается как бы от имени его собственного «я».

«от себя»), а также показывает образ, а не рассказывает о нем, глубина этого образа неизбежно расширяется, порой становясь практически бездонной. Важным станет и то, что автор сможет (в том числе — посредством образного параллелизма), наконец, в полную силу показывать чувства, внутренние мысли, эмоции. И читатель начинает видеть самого себя в том, что описывает автор, как бы отражается в авторе и автор отражается в читателе, идет непроизвольный процесс сопереживания. Автор воздействует на читателя как демиург, как нечто надчеловеческое. До этого все попытки осуществить подобное натывались то на религиозные установления, то на цензуру, то на нормы, гласно или негласно принятые в обществе. В XIX в. авторы все откровеннее будут выражать свои эмоции. Во второй половине XIX в. это будет оборачиваться для некоторых авторов даже судебными тяжбами (для Дюма-сына, Флобера, Бодлера). К концу века начнет формироваться уже новая форма негласного (эстетического и этического) запрета на все романтическое, чересчур чувственное, идеалистическое.

От романтизма к символизму флорообразы не перестают становиться и более субъективными, вызывающими множественные ассоциации, порой практически не поддающимися рациональному, логическому анализу (Бодлер, Гюисманс, Рембо, Верлен, Малларме), становятся способом интерактивного общения автора с читателем (в предыдущей монографии выделялся «суггестивный» образ-символ, т. е. как бы «внушаемый» автором читателю). Иными словами, читатель, дешифруя (а порой и самостоятельно формируя) подобные уникальные иносказания, как бы «продлевает» повествование посредством своей фантазии, эмоциями, ассоциациями. С. Малларме в эссе «Кризис стиха» (“*Crise de vers*”, 1897) называет это явление «обменом мыслями» (“*échanger la pensée humaine*”)³⁴ между автором и «воспринимающим субъектом». И подобный «субъективный» флорообраз становится инструментом, с помощью которого читатель сам домысливает, допридумывает, «дорисовывает» образ или то, что подразумевает образ, силой знания или воображения.

³⁴ *Mallarmé S. Crise de vers // Mallarmé S. Œuvres complètes. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1945. P. 368.*

Но это «домысливание» отнюдь не является исключительно самопроизвольным и спонтанным, оно основывается на внимательном чтении текста, в котором автор обосновывает и развивает ту идею, которая заключена (с его точки зрения) в «субъективном» флорообразе, наконец, на знакомстве с коннотациями (дополнительными значениями, литературными или мифологическими архетипами), которые нередко лежат в основе этих «новых флорообразов». Задача читателя — понять эту идею самому и по-своему ее дешифровать, интерпретировать, а не обращаться к словарю (или пояснению автора) за уже установленным уточнением. Задача исследователя — предоставить для читателя как можно более полный перечень возможных интерпретаций (именно интерпретаций, ибо в текстах XIX в. точное значение либо вообще уходит, либо является частью «тайного языка», «шифровки», значение которых обычно дается в специальных «ключах»).

Важно отметить, что некоторые из «субъективных» флорообразов образуют в литературе XIX в. свою традицию, но, в отличие от литературы классицизма и барокко, они не копируются из текста в текст, а каждый раз заново (по-своему) переосмысливаются авторами. Кроме того, значения их крайне полисемантические, иногда бесконечны в возможных интерпретациях. Этот процесс превращается в нечто вроде «обмена мыслями» уже не между автором и читателями, а между автором и другим автором. Подобный обмен образами, идеями, сюжетами уже напоминает интертекстуальность (Кристева) литературы постмодернизма.

«Субъективные» образы XIX в., с одной стороны, интертекстуальность предвосхищают, но, с другой, продолжают и древнюю традицию «языка для посвященных», идущую еще из древнегреческой литературы, пронизанной целой системой мифологических мотивов, символов, сюжетов. Подобная система прослеживается и в средневековой европейской аллегорической или дидактической литературе, в лирической поэзии, в героическом эпосе, в рыцарском романе. Большую роль начинают играть в это время библейские сюжеты и символы. В эпоху барокко и классицизма эта система достигает наивысшего уровня «установленности», делает-

ся почти автоматической, максимально отсоединяется от человеческих эмоций, чувств, желаний и знаний, превращается в целую систему «высоких и низких» жанров, а также «высоких и низких» сопоставлений.

Наблюдение за обменом сюжетами, мотивами, образами в разных литературах и анализ этих явлений легли в основу самых первых изысканий в области сравнительного метода изучения литератур и культур И. Г. Гердера и И.-В. Гёте, исторической поэтики (Веселовский), сравнительно-исторического метода исследования литературы или компаративизма (Алексеев, Жирмунский, Конрад), изучения литературных архетипов (Бахтин, Пропп, Мелетинский). Как указывалось в предыдущей монографии, именно Александр Николаевич Веселовский одним из первых указал на богатейший потенциал анализа и сопоставления растительных образов в литературах разных стран и эпох (эссе «Из поэтики розы»).

В XIX в. в литературе формируется «структура чувства» и эта структура наполняется своей новой системой образов. Она наблюдалась и раньше в истории литератур — в Древней Греции (лирическая поэзия Сапфо), в Риме (стремление отойти от «общего дела» слабеющей Республики (I в. до н. э. — Овидий, Тибулл, Проперций) к личному, индивидуальному, скрыться в природе, уехать в деревню, писать лирическую поэзию, элегию, в центре которой расположен природный параллелизм и глубокие философские раздумья, зачастую мрачные, скорбные³⁵), в лирике средневековых трубадуров и труверов, в фэблию, в дидактической поэме, в лирической поэзии позднего средневековья и раннего Возрождения (Карл Орлеанский, Франсуа Вийон, поэты Плеяды, Кристина Пизанская, Боккаччо, Петрарка, Данте, Шекспир), в английском и французском сентиментализме. То есть в литературе в течение всей ее истории неоднократно делались попытки высказать личные чувства, а также создать образы, передающие именно эмоции, идущие изнутри, от голоса самого автора. В XIX в. эта новая

³⁵ Ошеров С. Поэзия «Метаморфоз» // Овидий. Метаморфозы. М.: Художественная литература, 1977. С. 17.

система отличается крайней субъективностью, самобытностью, многообразием, как ее создания, так и ее восприятия читателями. Новый «субъективный» образ становится как бы «языком для посвященных» наоборот. Отныне каждый может стать «посвященным», если попробует интерпретировать подобный глубинный, лишенный устойчивого значения образ.

Важно отметить, что, несмотря на споры и разногласия внутри самой «структуры чувства» XIX в. (от романтизма до раннего модернизма), весь XIX в. (романтизм, реализм, натурализм, символизм) представляет собой развитие этой структуры — от крайне не глобального, трансцендентного взгляда на мир (Гюго) до попытки углубиться в лабиринты своей памяти, своего поведения, своей психики в модернизме (Пруст). В литературе XX в., особенно в постмодернизме, происходит крайний уход в субъективность и в индивидуальное бессознательное, в сингулярность. Исследователи метамодернизма называют это крайним солипсизмом, индивидуализмом. Текст становится «закрытым», недоступным для массового читателя. Литературные игры в «переключку цитатами» превращаются в тайный, скрытый диалог между автором и другими авторами, а также профессиональными читателями (критиками, философами, литературоведами). Все это напоминает «герметичный» дискурс средневековых аллегорических текстов, а также манифесты тайных обществ XVII–XVIII вв. (наподобие «Химической свадьбы»), наполненные риторическими фигурами, аллегориями, тайными символами. Массовый же читатель уходит в более «доступные» жанры — детектив, любовные романы, приключения, нонфикшн, фанфикшн, фэнтези и т. д. В литературе же «новой искренности» опять осуществляется попытка выстроить «структуру чувства», сделать интеллектуальную литературу более открытой, коммуникативной, таким образом, идеи художественных систем XIX в. снова становятся востребованными. Или, по крайней мере, пытаются писать о жизненной важности коммуникации, о необходимости сочувствия, эмпатии. Однако нужно отметить, что не все авторы «новой искренности» создают «открытый» текст. Порой он чрезвычайно сложен из-за стремления некоторых писателей

буквально показать читателю движение «из глубины на поверхность» (Смит, Уоллес), описать внутренние движения сознания и прорыва этих движений в реальность. Но некоторым авторам удается описывать стремление к общению весьма реалистично и доступно (Шмитт, Бегбедер).

Итак, растительный образ во французской литературе XIX в., на которую в определенной степени равняются современные авторы, представляет собой сложное, многозначное иносказание. От романтизма к символизму флорообразы не перестают усложняться, наполняться новым содержанием в зависимости от эстетических, культурных тенденций эпохи, а также философских и литературных традиций.

Флорообразы, названные еще в предыдущей монографии «ассоциативными» (построенные на основе фитонима-гиперонима или гипонима и какого-нибудь определения), меньше привязаны к месту и времени, в котором живет автор, они более универсальны, глобальны. Для читателя начала или второй половины XIX в. образы «голубого цветка» или «цветов зла», например, не так тесно переплетены с особенностями культуры того времени, как более понятные, конкретные роза в поэзии Ламартина или незабудки в прозе и поэзии Нерваля. Однако уже для читателя XX–XXI вв. «голубой цветок» и «цветы зла» не только абстрактны, не только ассоциируются с какой-то тайной, неопределенностью, желанием разгадать, интерпретировать. Они имеют и вполне конкретные коннотации, связанные с авторами этих символов (Новалис и Бодлер), а также с литературными течениями того времени (романтизм, символизм), с эпохой, в которую эти авторы жили и творили («голубой цветок» — период Французской революции 1789 г., «цветы зла» — конец века, декаданс).

Чаще всего эти неконкретные, абстрактные, «метафорические» флорообразы обладают композиционной структурой, напоминающей двучленную метафору. Они состоят из фитонима (гиперонима или гипонима) и определения (эпитета) («красная роза» Дюма-отца, «лилия долины» Бальзака, «свирепый нидулларий», «цветок-сифилис» Гюисманса, «голубой цветок» Новалиса,

«черный тюльпан» Дюма-отца, «голубой георгин» Дюпона, «цветы-стулья» Рембо). Либо подобным флорообразом становится экзотическое, незнакомое широкому читателю растение — «камнеломка» Бальзака, «каладиумы», «нидуларий» Гюисманса, камелии Дюма-сына, «катлеи» Пруста. Каждый читатель соединяет подобные образы, помимо их общеизвестной семантики (если таковая существует), с чем-то своим, ведомым только конкретному интерпретатору.

Но помимо подобных, абстрактных флорообразов, в литературе XIX в. немало образов, которые именовались в предыдущей монографии «коннотативными», в основе которых заложен фитоним-гипоним (без эпитета) — конкретно названный цветок или другое растение, с которым читатель хорошо знаком как в быту, так и в литературе. Подобные флорообразы (роза, лилия, фиалка, дуб, незабудка, барвинок и т. д.) обладают более конкретной семантикой, связаны с историей данного растения (ботанической, мифологической, этноботанической, геральдической), с его литературной судьбой (как художественного образа), с историей его символики, а также иногда и с его ролью в жизни конкретного автора.

Но, как покажет анализ, суть новизны образа растения совершенно не в форме флорообраза (как мы предполагали в предыдущей монографии), а в технологии его введения автором в текст, в постановке вопроса об этом образе. Если автор говорит: «цветок — это...» и дальше следуют пояснения, то речь идет об уже расшифрованном флорообразе, у которого тут же стирается глубина. Автор все объясняет (либо значение флорообраза дается в «ключках»). Если же автор говорит: «цветок» и дальше ничего конкретно не поясняет, но выделяет этот «цветок» так, что мы понимаем — речь идет о каком-то важном иносказании, возможно символе, то это уже глубинный образ, в котором скрывается множество значений. Если мы интерпретируем эти значения, попытаемся проанализировать их, то текст всего произведения станет для нас глубже.

Оба типа образов растений, которые можно назвать новыми, имеющими новую парадигму, преподносятся автором иначе, чем

раньше (автор показывает флорообраз, а не рассказывает о нем), создают особенный семантический мир. С новой постановкой вопроса, с новой технологией введения флорообраза в текст, образы растений становятся глубинными, бесконечными в возможных интерпретациях. Большое значение подобные субъективные флорообразы приобретают в немецком (начиная с Новалиса) и во французском романтизме (начиная с Гюго). Безусловно, своя история новых образов растения есть и в других литературах XIX в. (что заслуживает отдельного изучения, отчасти проводимого на примере американской литературы Э. Ф. Осиповой³⁶, английской, немецкой и русской — К. И. Шарафадиной³⁷).

Важно отметить, что (если речь идет об образе с конкретным наименованием растения) от риторических фигур-клише он отличается тем, что читатель (и автор) волен выбирать ту известную коннотацию данного образа (а обычно он многозначный), которая соотносится с его восприятием общей картины (или определенной части) текста. Писатель показывает подобный образ через собственное «я». От этого анализ (интерпретации) подобных образов (да и самих текстов) очень многообразен, предполагает множество версий, трактовок и, соответственно, споров между исследователями. В предыдущей монографии были подробно перечислены характеристики образной системы XIX в. (природного и растительного в частности), данные такими исследователями, как Жирмунский, Виппер, Деррида, Реизов, Соколова. Все литературоведы указывают на красочность, разнообразие, метафоричность, эмоциональность, а также авторский, самобытный характер подобных иносказаний.

Итак, возникает новая парадигма образа растения. Она заключается в методе введения этого образа в текст. Автор только называет образ, но ничего о нем не рассказывает. Также понятно, что

³⁶ *Осипова Э. Ф.* Ральф Эмерсон и американский романтизм. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. 192 с.; Генри Торо. Очерки творчества. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. 128 с.

³⁷ *Шарафадина К. И.* «Селам, откройся!» Флоропоэтика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 544 с.

никаких «ключей» данный образ не подразумевает. «Ключи» данного образа — в воображении (и в эрудиции) читателя. Они представляют собой бесконечный поток интерпретаций и ассоциаций.

Некоторые из подобных глубинных (бесконечных в своей семантике) флорообразов в данной монографии названы «гиперсимволами» или «сверхсимволами», ибо они включают в себя множество предполагаемых смыслов либо состоят из нескольких слов, и каждое слово становится многозначным символом. Более того, изначально некоторые из этих символов таковыми не являются. Они могут быть метафорой или аллегорией, имеющей отношение к конкретному тексту (как, например, «Цветы Зла» Бодлера). За пределами же текста они становятся именно символами. «Голубой цветок» Новалиса — еще более сложное явление. В самом незавершенном романе — это сначала олицетворение, некое действующее лицо, которое герой видит во сне. Затем (уже в самом тексте, в его развитии) он становится символом. «Гиперсимвол» — это также и образ, переданный с помощью собирательного существительного (сад, лес, цветок, дерево), подразумевающий в своем значении активность множества внутренних символов.

Под самим символом мы подразумеваем образ растения, преодолевающий своими семантикой и значимостью рамки текста, превосходящий контекст данного текста (пояснения в главе о «голубом цветке»). У Касаткиной подобный глубинный образ назван «дообразом», или образом, имеющий «второй план». Основное наше внимание (в рамках монографии) уделяется связанности этих гиперсимволов с семантикой, имеющей отношение именно к проявлению чувства.

Хочется обратить внимание на то, что природные образы, в том числе и растительные, в XIX в. приобретают универсальный характер, ибо входят в общую систему «структуры чувства». Если в более ранней литературе большое значение имело использование одних фигур в поэтических жанрах, а других — в прозаических, то с XIX в. это правило практически не соблюдается, ибо культ формы постепенно отходит на второй план, а на первый выдвигаются чувства, эмоции, психологизм. Помимо того, что форма стиха

к концу XIX в. становится все более свободной, образы-символы, которые в поэзии используются, часто переходят в нее из прозаических произведений, а также прослеживается и обратная связь. Например, образ «голубого цветка» встречается в поэзии Ламартина, Гюго, Нерваля, а образы «цветов зла» развиваются в прозе Золя, Флобера, Гюисманса и Мирбо.

Универсальность литературы «структуры чувства» отмечается и исследователями современной литературы метамодернизма. В понятие универсальности литературы (которую именуют также супергибридностью, глобальностью, протосинтезом) входит также географический критерий (мондиализм), временной (взаимосвязанность всей истории), жанровый (соединение прозы с поэзией, например). Для литературы XIX в. все это тоже свойственно. Важную роль играет влияние философских, эстетических, культурных, литературных тенденций одной страны на другую. Еще в 1810-е гг. Ж. де Сталь пишет об европейской литературе как о «мельнице идей» («О Германии», 1810), Гёте в 1820-е гг. заявляет о рождении «мировой литературы», об отходе национальной литературы на второй план. Это связано отчасти с тем, что еще в XVIII в. люди стали больше перемещаться, путешествовать, а в период Великой Французской революции многим пришлось спасаться, эмигрировать, что привело к более тесному общению, обмену идеями, мыслями писателей разных стран. Более активной еще с XVIII в. стала переписка между писателями. Этот процесс отразился и на судьбе флорообраза. Например, «голубой цветок» немца Новалиса (во многом благодаря деятельности Ж. де Сталь, ее пребыванию в Германии и ее частичному переводу на французский «Учеников в Саисе») неоднократно будет использоваться во французской литературе (большое влияние он окажет на творчество Нерваля и Бодлера). «Цветы зла» Бодлера повлияют, например, на творчество Уайльда, на творчество художников-прерафаэлитов, позднее на русских поэтов Серебряного века.

Хотелось бы отметить, что «обмен мыслями» (в том числе посредством флорообразов) между читателем и автором и между авторами в XIX в. на первый взгляд напоминает использование «языка

для посвященных» или риторических фигур, но этот обмен — более свободный, зависит от воли самого автора, а в случае с ассоциациями — от игры воображения (или знаний) читателя. Ассоциативные флорообразы позволяют создавать целый ряд «авторских», неповторимых образов, которые становятся чем-то вроде отличительных знаков писателя, по которым его узнают читатели. Даже если подобный авторский образ используется позднее другими авторами, все равно он воспринимается именно как образ определенного писателя. Они создают новую систему, новую риторику, более свободную, чем система риторических фигур-клише в XVII–XVIII вв. Но стоит учитывать, что в XIX в. эта система клише (XVII–XVIII вв.) все еще актуальна (например, используется в «цветочных сонетах», в «селамах»), но не так демонстративно навязывается авторам (как в «Поэтическом искусстве» Буало), а скорее представляет собой пример пережитка недавнего прошлого. Эта традиция постепенно уходит из употребления (ярким примером в связи с этим служит эпизод с «цветочными сонетами» Люсьена Шардона в «Утраченных иллюзиях» Бальзака). Хотя, если вспомнить анализ сцен общения с помощью букетов между героями «Лилии долины» Бальзака, проделанный в прошлой монографии, становится очевидным, что «селама» в XIX в. отделяется от понятия классического клише, становится более свободным, дает волю фантазии. То же можно наблюдать и в сценах с букетами в «Госпоже Бовари» Флобера.

Как уже было отмечено, происходит рождение и становление новой парадигмы образа растения, но она существует параллельно с предыдущей (основанной на «ключках» или устойчивом значении, а также употребляющейся в основном в поэзии со строгой твердой формой (*forme fixe*)³⁸), которая постепенно иссякает к концу века или, во всяком случае, становится архаичной, неактуальной. Более того, в конце века новая парадигма периода романтизма смешивается (в сознании писателей после 1850-х гг.) со старой (устойчивой), объявляется такой же устаревшей, именуется «голубыми цветочками», вышедшими из моды.

³⁸ *Гаспаров М.Л.* Твердые формы // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 435–436.

XIX в. отличается своеобразным колебанием (осцилляцией, вибрацией) между демонстрацией старого и нового, реально-го и трансцендентного. Романтизм сосуществует с реализмом, натурализм — с символизмом. Модернизм балансирует на грани — между уходом в психоанализ и нарочитой демонстрацией реальности, буквальности (подобные колебания, взаимовлияния одних течений и литературных направлений XIX в. на другие отмечают Реизов³⁹, Соколова⁴⁰).

Все это отражено в миниатюре и на примере флорообразов. Коннотативные (или конкретные) — больше связаны с реальностью, с конкретным значением, но способны уводить интерпретатора в бесконечные дали и лабиринты истории своего значения; ассоциативные (и суггестивные) — сильнее оторваны от конкретики, больше связаны с фантазией, с игрой воображения, порой формально совсем отходят от сложившихся традиций (Рембо, Малларме), но постепенно (со временем) тоже обрастают своей историей, относятся, как отмечено выше, к определенному автору, т. е. конкретизируются. Главной отличительной чертой новых флорообразов становится безграничность семантики, глубина, аффект. Ассоциации превращаются в бесконечный ряд индивидуальных представлений, коннотации же дают возможность интерпретатору выбирать предполагаемое значение образа из целого ряда возможных вариантов.

Кроме того, один и тот же фитоним-гипоним или гипероним может входить в конструкцию (обобщенно называемую нами «флорообразом») разных видов словесно-предметной иносказательности. Если брать в пример «голубой цветок», то он встречается в литературе XIX в. и как символ, и как олицетворение, сравнение, входит в конструкцию метафоры, и даже встречается как риторическая фигура («голубым цветком» во Франции стали называть романтическую, задумчивую личность, а также все, что вышло из моды).

³⁹ Реизов Б.Г. О литературных направлениях // Реизов Б.Г. История и теория литературы. Л.: Наука, 1986. С. 231–243.

⁴⁰ Соколова Т.В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005. 306 с.

Роза, как будет видно на примерах из последующих глав, входит в состав метафор, символов, олицетворений, аллегорий.

В данном исследовании анализируются примеры растительных образов в произведениях М. Деборд-Вальмор, Ш. Лассайи, Д. де Жирарден, Ж. Санд, А. Дюма-сына, А. Дюма-отца, Г. Флобера, О. Мирбо. Одна из глав посвящена анализу образа «голубой цветок» и его влиянию на французскую литературу XIX в. Кроме того, в монографии дополнено новыми примерами и переработано исследование флоропоэтики в творчестве Ш. Бодлера. Поднимается один из важнейших вопросов, связанных с изучением флорообраза в литературе XIX в., — феномен «искусственной природы» (селекции), «цветов-монстров», «цветов зла» (Шатобриан, Нерваль, Готье, Дюма, Санд, Бодлер, Гюисманс, Мирбо). Эта тема тесно связана с изучением так называемых «новых цветов риторики», которым в 2000–2010 гг. посвящено немало исследований, особенно во Франции (О. Кампмас⁴¹, М. Сетту⁴², К. Кокьё⁴³, О. Гот⁴⁴). Французские ученые называют это явление «новыми риторическими фигурами», «новым способом трактовать мотив», «новым воображением», «новым способом трактовать “литературный” сад»⁴⁵, подразумевая под этим обозначением в XIX в. лишь новые риторические явления в литературе после 1850 г., особенно у Бодлера, Золя, Гюисманса, Малларме, Мирбо. В данной работе будет сделана попытка доказать, что «новая ри-

⁴¹ *Campmas A.* La monstruosité cachée: Huysmans et les hybrides artificiels. Séminaire “Signe, déchiffrement, et interpretation” [Электронный ресурс] // Les colloques “Signe, déchiffrement, et interpretation”. Fabula, 2008. Режим доступа: <http://www.fabula.org/colloques/document869.php>. (дата обращения: 09.07.2014).

⁴² *Cettou M.* Jardins d’hiver et de papier: de quelques lectures et (ré) écritures fin-de-siècle // A contrario. 2009. № 11. P. 99–117.

⁴³ *Coquio C.* La figure du thyrsé dans l’esthétique décadente // Romantisme. Paris, 1986. № 52. P. 77–94.

⁴⁴ *Got O.* Les Jardins de Zola: psychanalyse et paysage mythique dans les Rougon-Macquart. Paris: L’Harmattan, 2002. 255 p.

⁴⁵ Само понятие «новой риторики», «неориторики» развивается в 1950-х гг. и находит исчерпывающее обоснование в работах Х. Перельмана, Р. Барта, позднее М. Мейера (Michel Meyer).

торика» зарождается уже в романтизме (или по крайней мере горячо спорит с постулатами «старой риторике» XVII–XVIII вв., объявляет «войну риторике» (Гюго)), оказывает влияние на творчество группы «Парнас» и достигает своего расцвета в творчестве Бодлера и в литературе «конца века». Несмотря на то что авторы конца XIX в. под «новой риторикой» имели в виду и отделение от риторике романтизма, в наше время становится очевидным, что вся система литературы XIX в. представляла собой пусть неоднородную, но новую риторике, в отличие от слишком «искусственной» и «плоской» системы фигур и сопоставлений эпохи классицизма (а то и более ранних времен).

Итак, в свете новых исследований литературы метамодернизма и внимания, которое уделяется в них особенностям глубины текста в литературе модернизма, а также более ранних течений, составляющих систему литературы «структуры чувства» в XIX в., в данной монографии речь пойдет в первую очередь об отличительных чертах «глубины» растительных образов литературы XIX в. В чем специфика этой глубины? И как проявляется открытие глубины при анализе текста? Насколько подробно ее дешифровка помогает читателю понять текст? Будет осуществлено также наблюдение за «диалогом» некоторых растительных образов в текстах разных авторов, будут определены и подробно изучены эти образы растений. Также будет проанализирован процесс трансформации и усложняемости растительных образов от романтизма к символизму, даже к модернизму. Будет определена степень их универсальности или глобальности. Будут выделены и подробно изучены самые яркие коннотативные, ассоциативные и суггестивные флорообразы в творчестве перечисленных выше авторов. Важным пунктом снова станет выявление и анализ уникальных, авторских флорообразов.

Кроме того, исследование поможет понять, почему к концу XIX в. происходит разочарование в цветах романтизма, в «голубых цветочках», почему иссякает вера в любовь, в идеалы прекрасного, почему возникает ощущение «смерти Бога», что приходит на смену «голубым цветам», что приводит позднее к возникновению мрачного постмодернизма, почему исчезает эмпатия.

Анализ, который будет осуществлен в данной монографии, а также сделанные из него выводы могут служить наглядным примером того, что подразумевается исследователями метамодернистского текста под понятием «вытягивания глубины на поверхность» (только на примере текстов XIX в.). При этом сравнений с текстами XX–XXI вв. осуществляться не будет (за редкими исключениями). Главными объектами исследования (для выявления и анализа флорообразов) станут именно тексты XIX в. как примеры литературы, в которой аффект, глубина и историчность (главные концепты «структуры чувства») являются основами основ. Таким образом, изучение параметров глубины образа в XIX в. может способствовать в последующем более подробному пониманию структуры глубины образов в литературе «неоромантизма» или «метамодернизма», а также даст понять, что история литературы XIX в. самым тесным образом, благодаря цикличности процесса формирования и обновления «структуры чувства», связана с нашей современностью.

Метаморфозы «голубого цветка», или Приглашение к бесконечности

Если бы нам удалось понять хотя бы
один цветок, мы бы узнали, кто мы
и что собой представляет весь мир.

Х.Л. Борхес

1

История флорообраза в литературе романтизма начинается с «голубого цветка». Этот образ известен в основном в связи с незавершенным романом Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Тем не менее голубой цветок как художественный образ в европейской литературе (и во французской в том числе) возникает задолго до Новалиса и проходит свой исторический путь, свое развитие, от простого сопоставления до многозначного символа. Речь идет не только о безымянном «голубом цветке», но и об образах, обозначенных конкретным фитонимом: барвинках, васильках, колокольчиках, незабудках, голубых тирсах, голубой розе, голубом георгине, ирисе. Все эти флорообразы объединены синим или голубым цветом, символика которого в течение истории воспринималась в литературе и в искусстве по-разному. В довершение всего, как покажет анализ, образ «голубого цветка» является символическим «двойником» (или даже вместилищем) еще более широкого круга образов цветов (не обязательно голубых по окраске).

Примеры образа голубого полевого цветка встречаются еще во французской литературе XVII в., в том числе в трактате «О моде» (“De la Mode”) Жана де Лабрюйера (Jean de La Bruyère, 1645–1696). В «Характерах» (“Les Caractères”, 1688) французский моралист в духе цветочных метаморфоз «Гирлянды Юлии» (“La Guirlande de Julie”, 1638) писал о скоротечной популярности одних людей и вечной ценности, неповторимости других, сопоставляя их с цветами: «Персона, вошедшая в моду, похожа на тот

безымянный голубой цветок, который растет на нивах, глушит колосья, губит урожай и занимает место полезных злаков. Сегодня все гонятся за этим цветком, женщины украшают себя им, а завтра он снова окажется в пренебрежении, годный разве что для простонародья⁴⁶. И наоборот: «Персона, наделенная подлинными достоинствами, — это цветок, названный не только по своему цвету, но *имеющий собственное имя*, любимый всеми за красоту и аромат; он — украшение и гордость природы. Пусть кто-то питает к нему злобу или зависть — ему ничто не может повредить: это *лилия или роза*»⁴⁷. В первой части характеристики «модной персоны» (созданной с помощью сравнения), вероятнее всего, речь идет о васильке (именно этот вид является одним из наиболее губительных сорняков). Но в эпоху «риторических фигур» цветы, подобные васильку, не входили в перечень допустимых сравнений (не имели «собственного имени»), какими были тюльпан, роза, лилия, гранат, флердоранж (цветок померанцевого дерева), фиалка, гвоздика и некоторые другие растения, перечисленные, например, в «Гирлянде Юлии» или в различных списках, ключах, «книгах эмблем» и «иконологиях» (специальных книгах, где дешифровывались аллегории, мифонимы и их атрибуты). Поэтому голубой цветок остается у Лабрюйера *безымянным* и характеризует популярного человека, который становится обозначением скоротечности, всего мимолетного, человека без имени, без особых достоинств, о нем говорят пару месяцев или лет, а затем забывают. Выбор цвета растения в данном случае вполне очевиден для человека той эпохи. Голубой и синий — одни из самых модных цветов одежды в XVI–XVII в., они не входили в перечень запретных, а также символически имели отношение к синему плащу Девы Марии, цвету неба, считались «высокоморальным» цветом, поэтому именно голубой цвет может здесь ассоциироваться с модой, модным человеком⁴⁸.

⁴⁶ *La Bruyère J.* Les Caractères ou Les mœurs de ce siècle // Texte établi par Robert Garapon. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1978. P. 199.

⁴⁷ *Ibid.* P. 199.

⁴⁸ *Пастуро М.* Синий. История цвета / Пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 50–55.

Роза и лилия же (во второй части), наоборот, символизируют вечные ценности. Это ясно без дополнительных уточнений.

В данном случае перед нами пример «плоского», поверхностного флорообраза. Лабрюйер показывает цветок и тут же его характеризует, поясняет, что имеет в виду. Возникает формулировка «это есть...» «Безымянный голубой цветок — это...» Способ демонстрации образа — диегезис. Читателю ничего не нужно разгадывать, вдумываться, Лабрюйер уже все объяснил. Голубой цвет подсказал читателю XVII в., что речь идет о самом модном цвете. Роза для него — вечный символ красоты (можно добавить ряд других всем известных коннотаций), лилия — символ рождения Христа (есть ряд других известных коннотаций). Читателю ничего не нужно разгадывать. Значение образов очевидно. Глубина образа лежит на его поверхности, читается тут же.

Начало же традиции голубого цветка как авторского, индивидуального, глубокого символа в литературе зарождается в творчестве Ж. Ж. Руссо (а не Новалиса, как принято считать). А именно в образе барвинка, который появляется на страницах предвозвестницы жанра «автофикшн» (где автор является героем произведения под собственным именем) — «Исповеди» (“Les Confessions”, создана 1765–1770, опубликована 1782–1789). Барвинок в «Исповеди» — это символ, таящий в себе несколько семантик: знак Луизы де Варанс, цвет ее голубых глаз, символ памяти о давно минувших счастливых годах юности Руссо. Прогуливаясь с молодым философом в швейцарском предместье Шарметты, госпожа де Варанс заметила распустившийся барвинок и в восторге воскликнула: «Вот барвинок еще в цвету!» Именно благодаря этой фразе госпожи де Варанс барвинок становится одним из самых первых «субъективных» флорообразов европейского сентиментализма и романтизма, который ляжет в основу долгой и плодотворной традиции барвинка (и шире — «голубого цветка») в литературе XIX–XX вв. «Я никогда не видел барвинка, — писал Руссо, — но не нагнул, чтобы разглядеть его, а без этого, *по близорукости*, никогда я не мог узнать, какое растение передо мной. Я только бросил на него беглый взгляд, после этого прошло около тридцати

лет, прежде чем я снова увидел барвинок и обратил на него свое внимание. В 1764 году, гуляя в Кресье со своим другом дю Пейру, я поднялся с ним на небольшую гору... В ту пору я уже начинал немного гербаризировать. Подымаясь на гору и заглядывая в курстарники, я вдруг испускаю радостный крик: “Ах! Вот барвинок!” И действительно, это был он... По *впечатлению*, произведенному на меня подобной мелочью, можно судить о том, как *глубоко запало мне в душу* все, что относится к *тому времени*»⁴⁹ (пер. М. Н. Розанова; курсив мой. — С.Г.). Барвинок является не только символом Луизы де Варанс, но и знаком далекого времени детства и юности. Первое знакомство с барвинком благодаря госпоже де Варанс увлекает Руссо интереснейшим процессом гербаризации, своеобразным поиском истины через множество ботанических подвидов. Барвинок Руссо — это (помимо всего перечисленного) знак гербаризации, символ «биномиальной номенклатуры», эмблема массового интереса как к ботанике, так и вообще к естествознанию в XVIII–XIX вв. Если Карл Линней (Carl Linnaeus, 1707–1778) в «Философии ботаники» (“Philosophia botanica”, 1751) называет символом ботаники, ее вершиной — цветок, то для Руссо это, конечно, — барвинок. Барвинки становятся символом и самого Руссо, его узнаваемым знаком. Доказательством тому служат, к примеру, известные слова Дж. Байрона в поэме «Дон Жуан» (“Don Juan”, 1819–1824): «Но, как Руссо, цветочек созерцая, “Voilà la pervenche!” — я восклицаю»⁵⁰, свидетельствующие о большой увлеченности современников английского романтика наблюдениями за природой и гербаризацией в духе Руссо, а также тем, что они ассоциировали этот образ именно с самим Руссо. Как сама проза в сентиментализме и предромантизме обретает точку зрения автора (автор пишет от своего имени в «Исповеди»), так и центральное иносказание тоже обретает субъективную, личную коннотацию.

⁴⁹ Руссо Ж. Ж. Исповедь // Руссо Ж. Ж. Избранные сочинения: В 3 т. М.: Художественная литература, 1961. Т. 3. С. 201–202.

⁵⁰ Байрон Дж. Г. Дон Жуан // Байрон Дж. Г. Сочинения: В 3 т. М.: Художественная литература, 1974. Т. 3. С. 454.

Сам семантический ряд, который в связи с барвинком Руссо можно выстраивать достаточно долго, не имеет особого значения. Важно другое. Важен принцип. Формулировка. Она меняется. Руссо не пишет буквально «это есть...». Руссо говорит о «впечатлении», которое запало не в память, а в самую «душу». О некоем источнике внутренних воспоминаний — обо всем, что было. Это «всё» — нечеткое. Оно связано с «тем временем». Более того, он упоминает о «слабом зрении», о расплывчатости того первого впечатления. Он не видел тогда барвинок, он его чувствовал, возможно, ассоциировал с самой Луизой де Варанс, в которую был влюблен. Уже через тридцать лет, изучив растения, зная, как выглядит барвинок, заметив его в горах, он сопоставил и почувствовал, что этот барвинок и был сигналом, источником тех далеких впечатлений. Он был чем-то вроде двери или окна в прошлое. Бездонным колодезем нечетких, но очень важных воспоминаний.

Но будучи наследником традиций своего времени, Руссо, говоря о барвинке, все же открывает читателю ряд своих ассоциаций. Таким образом, глубина все еще лежит на поверхности. Руссо не дал нам возможности проникнуть внутрь барвинка и начать поиск самостоятельно, хотя мысль о том, что есть определенные импульсы (чаще всего они находятся в природе как источнике образного параллелизма), которые иррационально порождают в нас те или иные воспоминания или эмоции, были им высказаны и проиллюстрированы именно барвинком.

Известно, что идеи Руссо о природе как о чем-то изначально (естественно/природно) прекрасном, идеальном, что заложено в человеке, оказали влияние (отчасти через И. Г. Фихте и его субъективный идеализм) на натурфилософию Ф. В. Й. фон Шеллинга (1775–1854), на мысли которого (или, по крайней мере, на распространение идей которого)⁵¹ опирался в своем творчестве

⁵¹ Уточним, что Новалис мог быть знаком только со следующими трудами Шеллинга: «О возможности формы философии вообще» (“Ueber die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt”, 1794); «Я» как принцип философии» (“Vom Ich als Princip der Philosophie”, 1795); «Философские письма о догматизме и критицизме» (“Philosophische Briefe über Dogmatismus und Criticismus”, 1795); «Идеи к философии природы»

Новалис (Фридрих фон Гарденберг, 1772–1801). Главное, что хотелось бы выделить в связи с упоминанием об этом воздействии на Новалиса, — это стремление Шеллинга к единому — соединению объективного и субъективного, к восприятию мира, природы как синтеза всего, а также к стремлению познавать природу изнутри (Шеллинг говорит о стремлении натуралистов описывать природу, а натурфилософов — пытаться познавать то, что не видно снаружи), большое видеть в малом. Наконец, наиважнейшим представляется развитие Шеллингом концепции Мировой души (Платон, Бруно). Новалис переосмысливает все эти идеи (как и идеи Фихте, который оказал большое влияние на Новалиса в Йене) в своем творчестве, особенно в романе «Генрих фон Офтердинген» (“Heinrich von Ofterdingen”, 1797–1800).

Действие незавершенного романа «Генрих фон Офтердинген» датируется XIII в., но Новалис пишет не исторический роман. Его абстрактное (условное) средневековье — это время, связанное с философским поиском истины, процессом, который в литературе действительного средневековья часто символически описывался как поиск цветка («Роман о розе, или Гильом из Доля» Жана Ренара, «Роман о фиалке» Жерберта де Монтрейля, «Роман о Розе» Гильома де Лорриса, Жана де Мёна). Это было время рыцарства, крестовых походов во имя религии, культа Прекрасной Дамы. Важно отметить, что средневековье, с его строгой сословной иерархией и религиозностью, было для Новалиса идеалом общественного устройства Европы («Христианство или Европа» (“Das Christentum oder Europa”, 1799, опубл. 1826)), оно было своего рода идеальным, в восприятии писателя, образцом для современного ему хаотичного мира. Генрих фон Офтердинген — миннезингер, легендарный герой, который встречался в немецкой

(“Ideen zur Philosophie der Natur”, 1797); «О мировой душе» (“Von der Weltseele”, 1798); «Первый набросок системы натурфилософии» (“Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie”, 1799); «Система трансцендентального идеализма» (“System des transcendentalen Idealismus”, 1800). Но есть мнение, что Новалис самостоятельно пришел к мыслям, подобным идеям Шеллинга, через чтение трудов Канта и Фихте, а также через изучение неоплатонизма (особенно Плотина).

средневековой поэзии («Вартбургская война» (“Wartburgkrieg”, XIII в.))⁵², а также в более поздних произведениях⁵³. Генрих, как и поэт Клингсор, который тоже упоминается в «Вартбургской войне» как венгерский кудесник Клингфор, — вечные герои, главной целью которых является апология поэзии и поиск инструментов для совершенствования поэзии (рифм, образов, источников вдохновения). То есть поиск не чего-то материального, а невидимого, но очень важного, вечного.

Проблема времени и вечности — одна из центральных в художественной концепции Новалиса⁵⁴, эта концепция у Новалиса основывается, в том числе, на философии Плотина (204–270). Вечность присуща Единому, в ней нет перерывов, промежутков, в ней нет будущего, так как ей не к чему стремиться. Время происходит от Души, которая, наоборот, все время к чему-то стремится.

⁵² «Вартбургская война», поэма на южно-германском наречии о легендарном состязании певцов в Вартбурге 1206–1207 гг. при дворе Германа Тюрингенского. Последнего славили Вальтер фон Фогельвейде, Вольфрам фон Эшенбах, Рейнмар и Шрейбер, а Генрих фон Офтердинген — Леопольда Австрийского. Вторая часть поэмы — игра в загадки Генриха фон Офтердингена и венгерского волшебника Клингфора, его защитника. Автор поэмы — аноним (или неизвестный) из школы Вольфрама, XIII в. Сюжет поэмы воспроизводится в новелле Л. Тика «Верный Эккарт и Тангейзер», в опере Вагнера «Тангейзер», в романе Т. Манна «Волшебная гора». Кроме того, волшебник Клингзор (Клингсор) — персонаж другого произведения — рыцарского романа в стихах Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» (первая четверть XIII в.) (сюжет ляжет в основу знаменитой оперы Вагнера). А также Новалис мог соединить в образе Клингсора поэта XII в. Николу Клингзора и легендарного волшебника. На связь образов главных героев незавершенного романа Новалиса с персонажами старинной поэмы указывается в «Продолжении “Генриха фон Офтердингена” в изложении Тика».

⁵³ Белоусов М. Г. Сюжет о Тангейзере в контексте немецкой литературы XIII–XX веков (К проблеме «вечных героев» европейской литературы): Дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 172 с.

⁵⁴ Проблеме времени и вечности в творчестве Новалиса посвящена работа И. Б. Казаковой «Природа между временем и вечностью в творчестве Новалиса» (2010). Автор выделяет время и вечность как одну из основ натурфилософской эстетики Новалиса в «Учениках в Саисе» и «Генрихе фон Офтердингене».

Душа проделывает длительную и сложную дорогу к Единому, т. е. вечности. Единое в романе Новалиса — соединение Природы, Космоса, Бога, соединение природных начал, времен года, дня и ночи, утра и вечера.

Из тех объяснений, которые дает Людвиг Тик (Johann Ludwig Tieck, 1773–1853) по поводу планов Новалиса на продолжение романа, видно, что происходящее связано не только с немецким героическим эпосом, но также со сказаниями других культур: «Вместе с тем все самые отдаленные и разнородные сказания, — писал Тик, — должны были быть объединены: греческие, восточные, библейские и христианские с воспоминаниями и намеками индийской и северной мифологии»⁵⁵. Новалис пытался создать роман — синтез всех культур, попытку примирить и объединить планету. Кроме того, он стремился к роману как средству «символического конструирования трансцендентального мира»⁵⁶. Символом единения для Новалиса, подобным вечному Древу Мировому, подобным розе ветров, центру и расходящимся во все стороны лучам, объединяющим все культуры, все мифологические, художественные, эзотерические течения, (предположительно) стал голубой цветок, связывающий время и страны, чашечка которого и расположение лепестков напоминают движение по спирали, а также циферблат часов. Он является мифологемой, «поэтической системой романа»⁵⁷.

Приведенные выше версии (что есть голубой цветок?) являются лишь ассоциациями или интерпретациями исследователей творчества Новалиса. Именно этого Новалис, возможно, и добивался, создавая образ совершенно новой конструкции и новой сути. Он предполагает бесконечное погружение в свои глубины. Сколько исследователей — столько и ассоциаций, интерпретаций.

⁵⁵ *Новалис*. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб.: Евразия, 1995. С. 138.

⁵⁶ *Novalis*. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs: In 4 Bde. / Hrsg. von P. Kluckhohn, R. Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, 1960–1975. S. 536.

⁵⁷ *Вольский А.Л.* Герменевтика символа «голубой цветок» в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» // Известия Рос. гос. педагог. ун-та им. А.И. Герцена. СПб., 2008. С. 168–175.

Они могут быть схожими или абсолютно разными, но их априори должно быть нескончаемо много, как воды в водопаде, который обрушивается в бездну. Новалис, возможно, первым из первых, создавая образ, не пытается объяснить или направить читателя в нужное русло. Не стремится направлять интерпретатора к источнику устойчивого значения. Он просто говорит: «голубой цветок». Генрих увидел его во сне. До этого цветок видел во сне его отец (хотя он не помнил цвета цветка). Затем Генрих его ищет, представляет его себе. Но он никак его не объясняет. Он, в отличие от Лабрюйера, не говорит «это есть...». Голубой цветок создан не для одного Генриха, не для самого Новалиса (как это было с барвинком Руссо), а для познания себя другими, множеством других. Принцип демонстрации образа здесь — мимесис. Сам образ — крайне абстрактный, передан с помощью гиперонима (обобщенного понятия). Это — «монада» Лейбница. Спящее бессознательное. Это тот поиск внутри, который Шеллинг противопоставляет описанию предмета снаружи, — одновременное соединение субъективного с объективным. Слияние одного со всем миром, одной минуты со всей бесконечностью времен. Два слова в этой фигуре сливаются воедино. Голубой теряет свою устойчивую семантику и прикрепляется к образу цветка и, наоборот, цветок сливается с цветом. Но этот образ не бинарный, дихотомический, а единый, абсолютный (но буквально состоящий из двух слов и двух же символов). Его внутренняя (или потенциальная) двойственность и порождает механизм бесконечного, множасьегося разгадывания (по примеру треугольника Паскаля).

Но чтобы не возникло ощущения, что этот образ сродни какой-нибудь детской игре в ассоциации, хочется пояснить, что в какой-то степени Новалис косвенно направляет своих читателей. Прежде всего — одно пояснение в книге точно есть. Волшебник во сне говорит отцу Генриха: «Ты видел чудо мира». Однако неясно, цветок ли точно имеется в виду (и тот ли цветок, который видел Генрих?), тем не менее становится ясно, что цветок имеет какое-то отношение к чуду — чему-то зыбкому, ирреальному. Кроме того, этими невидимыми руководствами являются: факты

биографии Новалиса, его близкие, эпоха, в которую он родился, страна, где он жил, науки, которые он изучал, литература, которую он читал, искусства, которые ему были близки, и т. д. Наконец, направляющим указателем может быть и сам образ, его конструкция — голубой цвет и образ «цветка, который ищут» (этот мотив очень распространен в сказках, мифологии, легендах, литературе всех времен и народов). Все это (косвенно) может указывать путь интерпретаторам. Безусловно, многочисленные индикаторы есть и в самом тексте, но их так много, что они напоминают поток сигналов, а в нем есть опасность — раствориться.

Интерпретирование же в данном случае становится чем-то вроде соединения интерпретатора с процессом создания произведения. Происходит как бы постоянное продолжение работы идеи Новалиса — бесконечный поиск «голубого цветка», бесконечное создание произведения. Все это напоминает вечный поиск философов ответа на вопрос: «Что есть истина?» Тем более речь идет о незавершенном романе, что наделяет этот процесс особым символизмом. То есть это нечто вроде «подвижного романа», который не перестает создаваться (или создается по инерции), сколько бы времени ни проходило. Ведь появляются новые интерпретаторы, не говоря уже о простых читателях, готовых предложить свою версию «голубого цветка». Новалис меняет парадигму символа как такового. До «голубого цветка» любая риторическая фигура, в конструкцию которой мог быть интернирован и символ, любой символ-атрибут мифологического персонажа, просто вечный символ (роза, лилия, дуб, небо, река и т. д.) подразумевали устойчивое значение (или цепь значений), были к чему-то привязаны. И. А. Авдеенко в статье «Символ и метафора»⁵⁸ (опираясь на исследования Н. Д. Арутюновой, А. Ф. Лосева, Е. В. Шелестюк) пишет, что символ не имеет ограниченности в семантике и он (в отличие от метафоры) всегда оторван от самого текста, находится за его рамками (или шире и больше, чем текст). Мы не согласны с первым утверждением. Авдеенко не уточняет, какой временной

⁵⁸ Авдеенко И. А. Символ и метафора // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 3 (21): В 2 ч. Ч. II. С. 16–18.

период функционирования символа он имеет в виду. Примеры, приведенные в статье, относятся к литературе XIX–XX вв. То есть к тому периоду, когда символ уже обрел новую парадигму. На наш взгляд, символ имеет ограничения (особенно в литературе средних веков). Хотя бы небо (как символ) связано и ограничено небом и всем, что с ним связано. Символ же Новалиса связан с чем угодно. Только сам Новалис в тексте намекает на «нежное личико», Матильду, сон, реку, поток, небо (ночное и утреннее), на символику голубого/синего. Этот символ действительно не ограничен в семантике и бесконечен. Хотя, как показывает история, даже голубой цветок со временем приобретает некую склонность к устойчивости. Он начинает символизировать самого Новалиса, романтизм, натурфилософию, эмпатию, чувства и т. д. Тем не менее новая парадигма этого символа имеет два важнейших отличия от старой: образ не относится к чему-то конкретному и является авторским, субъективным. Автор не берет его из сборника фигур. Его могут заимствовать другие авторы, но используют его по-своему, тоже субъективно. Кроме того, подобная смена парадигмы отныне влияет не только на символ, но и на многие виды образов — гиперболу, олицетворение, сопоставление, влияет и на метафору, которая отныне становится более субъективной и абстрактной. Но нужно помнить, что старая традиция в XIX в. не сдает позиций. Устойчивость, риторичность образа тоже присутствует в литературе XIX в., но к концу столетия она практически иссякает, становится архаичной. Новый же образ развивается, трансформируется, становится все более условным, стремится к еще более кардинальным сменам парадигм, к концу века завоевания романтизма тоже будут воспринимать чуть ли не как архаику. У Новалиса в «Генрихе фон Офтердингене» возникают такие примеры: букетик незабудки с веткой кипариса, который дарит Генриху Сильвестр в знак памяти о Матильде. Это «язык цветов» с конкретным, сразу поясненным Сильвестром значением.

Обратимся еще к нескольким версиям голубого цветка, чтобы попытаться понять если не его генезис, то хотя бы первопричину, источник происхождения данного образа. Откуда Новалис мог

его почерпнуть? В. Б. Микушевич напоминает, что мотив голубого цветка отчасти происходит из немецкого фольклора. Согласно ряду сюжетов, немецкие пастухи прикрепляли волшебные голубые цветки (цветки папоротника) к своей одежде, чтобы обладать даром видеть закопанные клады⁵⁹. Голубой цветок по народной легенде — цветок надежды на встречу с долгожданным сокровищем, «голубая мечта». Мы же хотим добавить к этому, что Новалис, как известно, учился горному делу, и связь этой легенды с развивающейся в начале XIX в. геоботаникой (наукой о связи роста цветов и растений в районе залежей различных ископаемых) вполне возможна (Новалис сам на это намекает в главе о рудокопе и спуске в пещеру). Он мог объединить свои знания о легендах и о растениях. Тот же Микушевич подчеркивает, что цветок в романе Новалиса постоянно сопровождается упоминаниями металлов, особенно золота. Голубой цветок — некий указатель залежей золота, которое может символизировать истину. Такой находкой (таким золотом) становится, например, книга рыцаря, в которой Генрих обнаруживает рассказ о самом себе (книгу Генрих обнаруживает внизу, в самой глубине пещеры). Тут важно осознать — какого цвета книга. Она желтая или коричневая. Отметим это.

Многие исследователи литературного наследия Новалиса называют голубой цветок символом демиургической «души Мира», «синтезом природы и творчества», символом натурфилософии, символом романтизма (Микушевич, Ионкис, Бест, Шульц)⁶⁰. Б. Г. Реизов называет «голубой цветок» символом

⁵⁹ *Микушевич В. Б.* Голубой цветок и дьявол // Новалис. Генрих фон Офтердинген. Гимны к ночи. М.: Терра — Книжный клуб, 1998. С. 7–11. (Видимо, вывод делается из упоминания в романе Новалиса Иванова дня).

⁶⁰ *Микушевич В. Б.* Голубой цветок и дьявол // Новалис. Генрих фон Офтердинген. Гимны к ночи. С. 7–11; *Ионкис Г.* Новалис и его голубой цветок // Partner-Nord. 2007. № 47. С. 1; *Best O. F.* Die blaue Blume im englischen Garten Romantik — ein Mißverständnis? Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuchverlag, 1998. 272 S.; *Schulz G.* Universum und Blaue Blume. Zum Gedenken an Novalis (1772–1801). Oldenburg: BIS Universität Oldenburg, 2002; *Schulz G.* Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs. München: C. H. Beck, 2011. 110 S.

«бегства в мечту»⁶¹. Все эти определения относятся к философскому, эстетическому восприятию образа, являются частью той самой ассоциативной инерции. Подобные ряды можно создавать до бесконечности (примерно об этом в шутку пишет Борхес в «Заире»).

Тем не менее, должен был существовать вполне конкретный импульс к выбору именно голубого цветка (голубого цвета). Здесь мы предложим несколько собственных версий, поддавшись общему устремлению к выстраиванию гипотез, — что же такое голубой цветок? Сначала обратимся к цветку. По мнению А. Л. Вольского, цвет для Новалиса категория философская. Высшим цветом является светло-голубой — оттенок утреннего неба⁶². Здесь мы отчасти выразим несогласие, но немного позднее. Кроме того, для Новалиса голубой мог ассоциироваться с идеальным представлением о средневековье как эпохе рыцарского служения Прекрасной Даме, с цветом плаща Девы Марии, с цветом витражей в готических соборах⁶³. В XIX в., как уточняет М. Пастуро, голубой и синий — любимый цвет как в искусстве, литературе, так и в быту, в военной и политической символике⁶⁴. Во многом эта любовь к голубому связана с интересом к средним векам: к истокам христианской религии, к рыцарству как явлению культуры, к поиску корней европейских наций. Для Новалиса это важно. Он был патриотом, аристократом. Очевидно, что он мог сопоставлять себя с образом Генриха, представлять себя (как поэта) соединенным со всей долгой историей своего рода и своего родного края.

Теперь перейдем к цветку и его предположительному прототипу. Связь рассказа о миннезингере XIII в. в «Генрихе фон Офтердингене» с народным преданием о голубом цветке папоротника тюрингских пастухов (о котором упоминает Микушевич) вполне допустима, но должен быть цветок (в литературе или искусстве),

⁶¹ *Реизов Б. Г.* О литературных направлениях // Реизов Б. Г. История и теория литературы. Л.: Наука, 1986. С. 231–243.

⁶² *Вольский А. Л.* Герменевтика символа «голубой цветок» в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген». С. 169.

⁶³ *Пастуро М.* Синий. История цвета. С. 32–35.

⁶⁴ Там же. С. 71–98.

близкий по времени к самому Новалису. Нельзя с полной уверенностью говорить о том, что знаменитый «голубой цветок» навеян в том числе и барвинком Руссо, но несколько фактов говорят в пользу этой версии. Во-первых, не было на тот момент в литературной традиции столь же знаменитого цветка голубого цвета. Во-вторых, у Руссо барвинок, как уже отмечено выше, символизировал (в том числе) госпожу Луизу де Варанс, женщину, которую Руссо полюбил в ранней юности и пронес ее образ через всю жизнь. Эта встреча тридцать лет спустя с маленьким горным барвинком стала для французского философа как будто встречей с самой Луизой и с «тем временем». Для Генриха фон Офтердингена голубой цветок, увиденный во сне, тоже в горной местности, — также хранит в себе память о «нежном личике»: «...ему захотелось приблизиться к цветку; но цветок вдруг зашевелился и вид его изменился; листья сделались более блестящими и прижались к растущему стеблю, цветок склонился к нему и лепестки образовали широкий голубой воротник, из которого выступало нежное личико»⁶⁵ (пер. З. Венгеровой). Позднее Генриху кажется, что то «личико» было личиком Матильды. Новалис мог подразумевать прежде всего образ своей возлюбленной Софии фон Кюн. Также здесь возникают литературные параллели: образ Беатриче, обожествленная муза Данте смотрела на флорентийского поэта в Эмпирее из чаши цветка (правда, не голубого, а меняющего цвет от белого до огненно-красного, но ведь и синий или голубой цвет — одна из стадий огня, ведь стихия голубого цветка (василька) — огонь⁶⁶). Этот образ волновал Новалиса и раньше. В «Гимнах к ночи» он пишет: «...я храню неизменную вечную веру в небо Ночи, где светит возлюбленная»⁶⁷. Сон, ночь — время, когда все погружается в темноту, т. е. время абсолютной глубины, бесконечности. Здесь голубой переходит в темно-синий, почти черный — как ночь. Именно с идеей бесконечности, абсолютной глубины сливается «голубой

⁶⁵ *Новалис*. Генрих фон Офтердинген. СПб.: Евразия, 1995. С. 12–13.

⁶⁶ Василек. (*Centaurea cyanus*) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.magiyatrav.ru/mag-v2.html> (дата обращения: 04.10.2017).

⁶⁷ *Новалис*. Гимны к ночи. М.: Энигма, 1996. С. 43.

цветок». Этот цвет — кобальтовый, темно-синий, цвет ночи — кажется нам также близким к цветку “Die Blaue Blume”. В немецком “blaue” обозначает и голубой, и синий.

Новалис мог подразумевать в образе ночного (черного) неба, в котором предчувствуется солнце и светят звезды, отношение Шеллинга к присутствию некоего темного начала в Боге. Бог — это синтез. Зло присутствует неизбежно в делании добра. Зло — одна из составляющих добра. Чтобы прийти к свету, нужно пройти через тьму. Так и ночное небо к утру, когда встает солнце (т. е. добро), должно трансформироваться в нежно-голубое.

А.Л. Вольский пишет о голубом цветке как о перманентной метаморфозе, этот цветок не может обладать каким-то одним прототипом, он постоянно перемещается, его ищет не только Генрих, но и все герои романа, за исключением отца Генриха, который добровольно отказывается от поиска⁶⁸. Голубой цветок — это синтез прототипов, концепций, идей, как и синтез бесконечных ассоциаций и гипотез. В.Б. Микушевич сопоставляет женский персонаж Новалиса со святой Розалией, с Девой Марией, с Венерой⁶⁹. Все эти женские образы и сочетания цветов связаны с образом Софии — воплощением мудрости, творчества, радости. В христианстве она посредник между Богом и людьми, в Ветхом Завете она есть демиургическое веселое начало⁷⁰. Учитывая схожесть имени Софии с Софи фон Кюн (Sophie von Kühn, 1782–1797), она — посредник между землей и высшими сферами (голубым небом и золотыми светилами). А образ ее в цветке, хранящем в себе цвет неба, — возможность общения, иллюзия достижимости умершей возлюбленной. Матильда (земной идеал) и София (небесный идеал) составляют единое целое, они отражают путь Девы Марии на земле и на небе. Три основных цвета, связанных в иконографии с Девой Марией, отражены и в романе: золотой (светила), голубой (плащ Девы) и красный (кровь Христа и в разное время плащ

⁶⁸ Вольский А.Л. Герменевтика символа «голубой цветок» в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген». С. 168–175.

⁶⁹ Микушевич В.Б. Голубой цветок и дьявол. С. 8.

⁷⁰ Мифы народов мира: В 2 т. / Отв. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 464–465.

или платье Марии). У Новалиса золотой — светила и золото; голубой — цвет одежд Софии и цвет цветка; красный — розы, которые разбрасывает Матильда во сне Генриха.

Французская исследовательница творчества Новалиса Анна Ламбрехт⁷¹ называет «голубой цветок» Новалиса и немецких романтиков «метафорой страсти» (страстного поиска истины и любимой). Ссылаясь на оценку Г. Башляра (G. Bachelard “L’Eau et les rêves”, José Corti, 1942; “La psychanalyse du feu”, Gallimard, 1949), она называет «голубой цветок» — красным, страстным, сексуальным. Но страсть эта — не только физическая, но и духовная, мистическая. Любовь неразрывно соединена с поэзией и далеким недостижимым идеалом. В связи с этим нельзя не обнаружить в образе Матильды также черты того идеала, который ищет Влюбленный во французском «Романе о Розе» Гильома де Лорриса и Жана де Мена.

К. Г. Юнг в «Психологии и алхимии» во «Сне 17» (о том, как Сновидящий идет по длинной тропе и находит на пути голубой цветок) в свою очередь развивает эту мысль: «Известный “голубой цветок” романтиков, пожалуй, последнее благоухание мистической “розы”»⁷². Юнг называет виды алхимических и розенкрейцеровских роз, о которых могла идти речь: «“золотой цветок алхимии” иногда может быть голубым цветком: “Сапфировый голубой цветок гермафродита”», «Семилепестковая роза как аллегория семи планет, семи стадий трансформации и т. д.», «Красно-белая роза, “золотой цветок” алхимии»⁷³. Юнг сводит воедино образ «голубого цветка» и «розы» из средневекового «Романа о Розе» Гильома де Лорриса и Жана де Мёна как цветы, символизирующие поиск Абсолюта, любви, истины. У Данте из розы Эмпирея, реминисценции розы из «Романа о розе» XIII в., видны Беатриче и Дева Мария, образ модифицирован и разбит на любовный (сладостный)

⁷¹ *Lambrecht A.* La fleur: métaphore de la passion dans “Henri d’Ofterdingen” de Novalis et “Arriere-saison” d’Adalbert Stifter [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.arabesques-editions.com/fr/articles/186010.html> (дата обращения: 04.09.2017).

⁷² Юнг К. Г. Психология и алхимия. М.: АСТ, 2008. С. 182.

⁷³ Там же. С. 183–184.

и религиозный. Роза в «Романе о Розе» (XVI в.) Клемана Маро символизировала именно Деву Марию. Из века в век поиск цветка, за которым таилась женская суть, подразумевал поиск Истины⁷⁴. Голубой цветок, таким образом, — трансмутация красной розы. Из древнего символа родился новый⁷⁵. Но только Новалис показывает этот символ иначе, совершенно по-новому. У средневековых авторов — роза на кусте тоже загадка, которую читатель вместе с главным героем разгадывает. Но все, что с героем происходит, все расшифровки, все преодоления препятствий есть объяснение — что такое роза. У Новалиса нет ни одного данного им ответа. Голубой цветок множество раз появляется в тексте, каждый раз в новых обстоятельствах. Новалис нигде сам не поясняет — что такое голубой цветок. Средневековый символ априори предполагает устойчивую коннотацию, новый символ-загадка Новалиса — ничего заранее не предполагает. В случае «Романа о Розе» метод демонстрации розы — диегезис. Это «вещь в себе». Ее невозможно познать, ибо она определена, названа в самом тексте. В случае Новалиса — мимесис. Монада. Вещь для всех и ни для кого (одновременно). Голубой цветок сам показывает себя и сам предлагает себя разгадать. А розу показывает автор и постепенно наводит читателя на определенные выводы.

Вторым объективным посылом к созданию образа маленького голубого цветка дикой природы, как нам представляется, мог стать ряд произведений И.-В. Гёте. Прежде всего это «Простейший растительный организм» («Протофит») (“Die Urpflanze”, 1787), труд, в котором описывается поиск протофита или прарастения

⁷⁴ Важно добавить, что одним из первоисточников самого «Романа о Розе» Гильома де Лорисса и Жана де Мёна были рыцарские романы начала XIII в. «Роман о Розе, или Гильом из Доля» Жана Ренара и «Роман о фиалке» (“Roman de la Violette”) Жерберта де Монтрейля. Фиалка — цветок, ассоциирующийся с голубым, синим, фиолетовым цветом.

⁷⁵ Хотелось бы добавить, что, помимо «алхимической версии», есть и версия причастности «голубого цветка» к символике тайных обществ. Например, французская исследовательница А. Монтдон пишет о связи «Генриха фон Офтердингена» с идеей романа Жан-Поля «Невидимая ложа» («Die unsichtbare Loge», 1793), а именно с концепцией голубого цвета в этом произведении.

(Гёте пытался обнаружить его в Италии) с целью опровергнуть некоторые аспекты линнеевской систематизации растений. Ботанические работы Гёте 1780–1790-х гг. вызывали широкий читательский интерес, Новалис вполне мог быть знаком как с этим очерком, так и с «Опытом объяснения метаморфозы растений» (“*Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*”, 1790)⁷⁶. Протофит — безымянный, никому не известный вид, который ищет Гёте. Научная сторона вопроса, важная для веймарца в «Простейшем растительном организме», для Новалиса отходит на второй план, а на первый выходит поиск истины, поиск того же протофита, но не реальной природы, а метафизической.

Голубой цветок как философское отражение научного поиска Гёте, связан еще с одним важным аспектом отношения Новалиса к творчеству Гёте. Как известно, первоначально приняв с восторгом роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» (“*Wilhelm Meisters Lehrjahre*”, 1795–1796)⁷⁷, Новалис вскоре пересмотрел свое отношение к этому произведению, особенно к проблеме поэта и его предназначения. В чем-то роман Гёте влияет на «Генриха фон Офтердингена», к примеру, на мотив учения и странствий молодого ищущего человека, на мотив поиска Истины, но Новалис не согласен с отречением Вильгельма от желания быть актером, воплотить в жизнь свои сокровенные мечты. Он не согласен с тем скромным творческим итогом, к которому приходит Вильгельм Мейстер (возможно, в образе отца Генриха запечатлен именно Вильгельм Мейстер). Генрих же ищет творчества и находит его повсюду, во всех и во всем. Голубой цветок, возможно, развивает эту мысль. Если протофит важен для Гёте как вид растения, как научный феномен (нечто материальное, земное), то Новалис создает маленький голубой цветок как символ духовного, высокого, бесконечного поиска. Его герой ищет не реальный цветок, а мечту о цветке, осуществляет поиск ради самого поиска.

⁷⁶ *Goethe J. W. von. Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären.* Gotha: Ettinger, 1790. 108 S.

⁷⁷ *Goethe J. W. von. Wilhelm Meisters Lehrjahre.* Bde. 1–4. Berlin: Unger, 1795–1796. 375 S., 388 S., 381 S., 519 S.

Микушевич в своей статье «Голубой цветок и дьявол» (1998) настаивает на том, что суть противоречия между Новалисом и Гёте крылась в происхождении обоих. Новалис — аристократ, Гёте — представитель буржуазии. Новалис чувствовал свою связь с высшей заботой о стране, он соединял ее с чем-то возвышенным, трансцендентным, идеальным, вечным, в то время как Гёте подходил ко всему трезво и основательно. Эта основательность могла казаться Новалису несколько приземленной.

Позднее, в работе «К учению о цвете» (“Zur Farbenlehre”, 1808–1810) Гёте, рассуждая о голубом, назовет этот цвет «прелестным ничто» (“ein reizendes Nichts”): «В качестве цвета он [синий] осуществляет энергию; однако он стоит на отрицательной стороне, и в своей величайшей чистоте представляет собою как бы прелестное ничто. В созерцании его есть какое-то *противоречие раздражения и покоя*»⁷⁸, чем (по мнению Микушевича), в свою очередь выскажет несогласие с доводами Новалиса, чей взгляд на поэтическую природу творца мог казаться Гёте слишком идеалистическим. Кроме того, это мог быть и намек на высказывание Канта в «Критике чистого разума» о том, что предмет без точного знания, с бесконечной семантикой — бессмысленен, является ничем⁷⁹. На наш же взгляд, Гёте мог иметь в виду под словом «ничто» вовсе не иносказание, а сама оценка голубого/синего цвета у него вовсе не была такой уж «отрицательной» (это синий, становясь густым, делается черным (негативным), в котором ничего не видно и одновременно видно все что угодно). Гёте действительно мог обратить внимание на цвета, которые выделяет Новалис в своем незавершенном романе. Это синий, желтый (у него золотой), красный. Новалис был знаком с основами рисунка и живописи. Всех, кто изучали естествознание в те годы, обязательно учили рисовать, так как фотография еще не была изобретена. Кроме того, среди его друзей были художники (об этом речь пойдет ниже). Именно на этих цветах стоит

⁷⁸ Goethe J. W. Blau // Goethe J. W. Zur Farbenlehre [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.textlog.de/6811.html> (дата обращения: 06.09.2017).

⁷⁹ Кант И. Критика чистого разума. М.: Мысль, 1994. С. 505.

камертон, или спектр Гёте. Смешиваясь, синий и желтый дают зеленый. Также синий и желтый, соединяясь, дают красный. Кроме того, он говорит о переходах цветов от холодных к теплым. Синий, становясь совсем теплым, делается почти черным. Гёте мог (предположительно) подразумевать под «прелестным ничто» цвет «голубого цветка» Новалиса, но это вовсе не была ирония. Под словом «ничто» он имел в виду глубину. Новалис, в отличие от других авторов его времени, не объяснял — что такое его «голубой цветок». Оставлял его семантический ряд открытым, «противоречивым — между покоем и раздражением» (согласно Гёте). В этом «ничто» скрывалось нечто большее, нечто бесконечное.

Наконец, достаточно конкретным цветком-прототипом голубого цветка уместно назвать именно василек. Такая разновидность василька, которая по-немецки именуется Kornblumen (буквально — цветок во ржи) и правда напоминает пышный испанский воротник, о котором пишет Новалис, когда Генрих видит в чашечке цветка «прелестное личико» (лицо голубоглазой Матильды). Кроме того, девушку, которая как бы «заменяет» Матильду (после ее смерти), становится ее новым воплощением (двойником), зовут Циана, что обозначает в переводе с латинского «василек», а также (с греческого κίανος) — сине-зеленый, ядовито-синий цвет, цвет морской волны. Выбор имени уже напоминает достаточно точный намек Новалиса на вид растения, который скрывается под «голубым цветком».

Само название «голубой цветок» Новалис позаимствовал у немецкого художника Фридриха Шведенштайна (Грубена) (Friedrich Schwedenstein (Gruben), 1770–1799) и его картины «Голубой цветок» (“Die Blaue Blume”, примерно 1794–1795), которая, к сожалению, не сохранилась. После отъезда Новалиса из Лейпцига, где жил Шведенштайн, между двумя друзьями велась интенсивная переписка, и в письмах Шведенштайн неоднократно отправлял Новалису акварели с синими васильками⁸⁰, которые

⁸⁰ Fitzgerald P. Die blaue Blume. Leipzig: Insel Verlag, 2000. 239 S.; Hecker J. Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik: Dissertation. Frommann, Jena: Verlag der Frommannschen Buchhandlung, 1931. S. 28–30.

были для Новалиса и Шведенштайна тайным символом (возможно) Софи фон Кюн, скончавшейся после продолжительной болезни, мучившей девушку с 1795 по 1797 г. Шведенштайн переживет Софи на два года, Новалис — на четыре. Таким образом, в память о друге и его привязанности как к самому Новалису, так и к его покойной невесте, автор мог ввести этот образ, но никак это не оговорить. Это скорбное молчание. Тайна. А тайна, как известно, покрыта мраком. Этот мрак, тема ночи, смерти самого Новалиса и Софи фон Кюн, независимо от воли Новалиса, наделит голубой цветок коннотацией грусти.

Итак, голубой цветок — это поток (цветовых оттенков, двойников, всевозможных версий самого себя). Новалис неоднократно обращается к образу реки и отраженного в ее течении неба. Кроме того, возникает образ меняющихся местами реки и неба. Голубой в немецком — это и синий. В разных эпизодах произведения синий у Новалиса меняет интенсивность и глубину — от нежно-голубого к черно-синему (т. е. от небесного светлого голубого к речному темно-синему). Более того — синий в соединении с красным рождает желтый, в соединении с желтым — зеленый. Голубой — это подразумеваемый желтый, зеленый и красный — т. е. цветовая трансмутация, камертон, спектр. Все эти цвета присутствуют в романе именно как цветовые символы (желтая старинная книга, золотая руда, красный рубин, красные розы, зеленый луг (где растет цветок во сне)). Матильда (дочь Клингсора) тонет во сне в синей реке, и сон этот становится вещим. Матильда умирает, и Генрих остается с Клингсором. Кто (или что) есть Матильда? Нужно вспомнить, что Генрих фон Офтердинген был миннезингером. То есть — певцом о достоинствах прекрасной девушки. Матильда — это само вдохновение, поэзия. Она явилась и затем растворилась в бесконечном потоке голубой реки. Она стала огнем, который разжег в нем любовь к поэзии. В старинной книге Клингсор был волшебником. Возможно, Матильда — это чудо, волшебство, которое применил Клингсор. Дальше он стал учителем Генриха и они (предположительно) стали неразлучны. Их соединила любовь к поэзии.

Сам же цветок — это прием, метод восприятия вечного знания, всех символов, всех мотивов, всего, что есть, было и будет на земле. Новалис постоянно пишет о том, что ученым не под силу понимать поэзию до конца. Они запутываются в деталях. Как Дон Кихот, который сошел с ума от бесконечного чтения рыцарских романов, ученые не могут продвигаться вперед, ибо сталкиваются с тем, что многие ключи от символов и знаний утрачены. Они попадают в тупик. Невозможно познать все — до конца, детально, разумом. Т. Карлейль в «Этюде о Новалисе» объявляет подобное положение ученых неизбежным попаданием в эклектику⁸¹. Они набираются знаний, но не понимают, как их сложить в синтез, отсюда возникают скептицизм и сомнения. Более того, если символ расшифрован, он становится поверхностным, он утрачивает глубину. В эпоху Новалиса был в моде «язык цветов». Он превращал цветы в точные понятия и слова, в нечто вроде рационального механизма (подобный язык был, к примеру, в ходу при дворе королевы Луизы Прусской, которую Новалис почитал). Новалис тоже создает свой язык одного цветка, в котором помещаются все цветы сразу. И это язык не слов, а чувств, эмоций, самой поэзии. Это — подобие Библии или какой-то старинной мистической Книги, которую разгадывают, интерпретируют герменевты. Если все уже известно, разгадано, для читателя пропадает соль чтения. А она, по мнению Новалиса, — в поиске. В каждой книге человек ищет самого себя — свои мысли, свои чувства, свою любовь. А глубина — самое важное для бесконечного потока. Новалис создает свой голубой цветок, словно пытаясь сказать, что в нем — все символы, которые были когда-то на земле, все нерасшифрованные, непонятые, утерянные навсегда. Они все — в нем. Этот прыжок над точными знаниями, этот полет над временем (из-за которого (по словам Карлейля) Новалиса и других романтиков сравнивали с безумцами, которые хотят перехитрить науку) напоминает философию интуитивизма Бергсона, а также принцип квантовой механики Бора и Эйнштейна. Это — погружение в глубину, в вечность силой чувств, люб-

⁸¹ Карлейль Т. Этюд Т. Карлейля о Новалисе // Новалис. Генрих фон Офтердинген. С. 225.

ви. Именно сильная эмоция — компенсация той былой конкретики, утраты точного значения, которое уже практически не вернуть, оно слишком далеко. Во времена Бергсона Пруст будет погружаться в подобную глубину, прорываясь через бессознательное, к спрятанному в его темноте вытесненным личным воспоминаниям. Новалиса же волнуют чувства, прорыв к другому, служение другому, для него главное — эмпатия.

Возможно, под Гробом Господним в Иерусалиме он (будучи глубоко религиозным человеком) подразумевает именно голубой цветок. Самый величайший и древний символ христианства (через образ рыцарей-крестоносцев, защищающих в Иерусалиме символы веры, герой Новалиса совершает прыжок во времени — в эпоху зарождения христианства и дальше — до бесконечности). Этот символ должен принадлежать всем. Должен быть душой мира, объединяющей всех самыми светлыми из заветов древности. И за него нельзя проливать кровь, нельзя причинять страдания⁸² (нельзя быть такими дикими, какими были некоторые из рыцарей времен крестовых походов). Он есть Абсолют. Он есть Истина. А Истина никогда не может быть понята до конца (у Новалиса это отражено в повязке Зулеймы со словами, смысл которых Генрих не понимает). Ее бессмысленно расшифровывать с целью найти один устойчивый смысл, за нее бессмысленно убивать. Истина есть бесконечный подвижный поток, меняющий цвет и отражающий все возможные цвета. И она не принадлежит кому-то одному (в том числе — одному народу). Она предназначена для всех. Подобный пример соединения Всего обнаруживается в сюжете сказки, рассказанной Клингсором. Многие ученые предполагают, что Новалис описывает в ней тайные символы алхимии или розенкрейцерства. Микушевич говорит о влиянии на Новалиса немецкого философа-мистика Якоба Бёме (1575–1624) и его «софиологии». На наш взгляд, Новалис

⁸² Некоторые исследователи воспринимают «голубой цветок» именно как символ благородного, рыцарского, бескорыстного дела во благо мира и человечества (*Маркова А. С., Мамукина Г. И., Минова М. В.* Голубой цветок как символ благородного дела и бессмертия // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Русская филология. 2020. № 1. С. 115–124).

действительно соединяет в сказке символы всех стран и всех культур по принципу синкретизма: Эрос, Геспериды, Персей — античности, Гинистана — символ Востока (философских поэтических Гюлистана и Бустана), София — христианства и востока, Басня — символ легенд, мифов, сказок, Фрея — германский эпос и т. д. Это работа «голубого цветка» в действии (возможно, Новалис действительно намекает на творящего Демиурга гностиков, рожденного от эона Софии, или на демиургическую Мировую Душу, но это просто символ, точнее гиперсимвол, вбирающий в себя множество других символов) — он погружает читателя или слушателя в бесконечность интерпретаций и ассоциаций. Само слово «цветок» может подразумевать поверхность, под которой что-то скрывается. Ведь немецкое слово “Die Blaue” (помимо своего первого значения) обозначает «пивную пену», «пленку на жидкости», «поверхность воды». Клингсор показывает цветок — как молочно-голубой поток, он выливается из самого себя и плывет дальше по волнам нескончаемой реки⁸³. Созданием подобного образа-символа, на наш взгляд, Новалис говорит о том, что Бог и все его творения концентрируются вот в таком маленьком цветке. И все зависит от того, способен ли человек видеть Бога во всем, что этот цветок скрывает или, наоборот, открывает для него (или же неспособен).

О том, что Новалис, в отличие от некоторых своих друзей-философов, наследников идей деизма и атеизма эпохи Поля Гольбаха и философов Просвещения, был религиозен, пишет, например, Ж. де Сталь. Она говорит в главе «Созерцание природы» в книге «О Германии», что семья Новалиса была очень религиозна. Отец принадлежал к моравской церкви гуситов (к моравским или чешским братьям, славившимся миссионерской деятельностью). После смерти Фридриха Генрих фон Гарденберг с удивлением услышал в церкви своих братьев по религии, что стихи сына (из «Гимнов к Ночи») те исполняли в качестве религиозных гимнов. Самого Новалиса де Сталь называет именно «религиозным писателем-мистиком». Новалис никогда не отказывался от религии, от Бога, он лишь предлагал принимать Его сразу, абсолютно

⁸³ *Новалис*. Генрих фон Офтердинген. С. 95–114.

(во всем), а не вдаваться в казуистические подробности, в эклектику, которые и порождают темные сомнения. Кроме того, он, конечно же, был против насилия в методах распространения религии. Ибо такие методы только отпугивают людей и заставляют сомневаться в справедливости Бога.

Голубой цветок — это новый метод или новый принцип символа. В Средние века, в Ренессанс, в Новое время символ обязательно предполагал знание дешифрующим его семантики, прописанной в каком-нибудь источнике, ибо символ был доступен только тем, кто был в него посвящен, а именно — либо грамотным людям, которые читали литературу, либо (если символ значился в «закрытой» литературе) посвященным в значения определенных герметичных символов. Голубой цветок же становился символом для всех. Он предполагал все знания сразу. Он предлагал видеть в своих недрах — бесконечность.

Тема голубого цветка в немецкой романтической литературе (а в данном случае — в поэзии) будет продолжена Йозефом фон Эйхендорфом (Joseph von Eichendorff, 1788–1857) в одноименном стихотворении 1818 г. С этого момента «голубой цветок» Новалиса становится элементом «обмена мыслями» между Новалисом и другими писателями. Важно учесть, что этот образ будет повторяться, но меняться в зависимости от взгляда на него новых авторов. Кроме того, как мы попытаемся объяснить чуть ниже, голубой цветок приобретет как бы два абсолютно разных смысловых (или даже психологических) оттенка. И эти два оттенка станут основными направлениями в процессе появления все новых литературно-художественных интерпретаций «голубого цветка».

Итак, поиск голубого цветка у Эйхендорфа становится поиском недостижимого, «грезящегося» счастья (того, что должно расцвести в цветке, который никогда не найдут), скорее не прекрасной мечтой, как у Новалиса, а обреченностью искать. Он говорит о поиске ради самого поиска, об осознании того, что поиск ничем не увенчается, его «голубой цветок» — это символ кьеркеговской «абсурдной» веры⁸⁴ в идеал, веры ради самой веры:

⁸⁴ Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С. 22–29.

Ich suche die blaue Blume,
 Ich suche und finde sie nie,
 Mir träumt, dass in der Blume
 Mein gutes Glück mir blüh⁸⁵.

“Die blaue Blume” («Голубой цветок»)

«Голубой цветок», уже как утвердившийся в литературе романтический образ⁸⁶, возникает в произведениях таких немецких авторов, как В. Мюллер «Прекрасная мельничиха» (“Die schöne Müllerin”, 1823), Г. Цшокке «Усадьба в Арау» (“Der Freihof von Aarau”, 1824), А. Шамиссо «Романсы о цветке» (“Die Romanze der Blume”, 1831), а также у М. фон Шенкендорфа, Л. Тика, Г. Шваба, Г. Гейне, Л. Уланда и других авторов⁸⁷.

На образ голубого цветка романтиков 1810–1830-х гг. во многом влияет упомянутая выше работа «К учению о цвете» Гёте, его рассуждения о голубом «прекрасном ничто», который начинают воспринимать (возможно, совершенно отдельно от Гёте и тем более Новалиса) как цвет меланхолии, грусти. Этот «голубой или синий» цвет «между покоем и раздражением» противоречит «светлой» творческой семантике голубого цветка у самого Новалиса, с его безоговорочной устремленностью к идеалу, к открытым перспективам, но именно йенский романтик одним из первых создал знак психологический, символический, многоуровневый, заставляющий читателя разгадывать образ, во многом благодаря тайне цвета, так же как и тайне вида цветка. В видовой неопределенности, в выборе голубого (или синего) цвета, а также в прочной связанности с натурфилософией и обстоятельствами личной жизни

⁸⁵ Я ищю голубой цветок
 Я ищю, но не найду никогда,
 Мне грезится, что в этом цветке
 Мое счастье должно расцвести.

(*Eichendorff J. von. Sämtliche Gedichte und Versepen. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2007. S. 275*).

⁸⁶ *Montandon A. Fleur bleue // Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII–XIX siècles). Paris: H. Champion, 2017. P. 249–257.*

⁸⁷ *Die blaue Blume: Gedichte der Romantik / D. Bode. Ditzingen: Reclam, 2013. 80 S.*

автора — суть романтического символа Новалиса. Новалис отходит от видовой прямолинейности, выводит на первое место цвет цветка, наделяет общий образ глубоким загадочным смыслом, связанным с натуралистической философией, мистицизмом, а также с подробностями личной трагедии автора.

Воспринимаемая со стороны как болезненная и горестная атмосфера, окружавшая рано скончавшихся Новалиса и его невесту Софи фон Кюн, а также Ф. Шведенштайна и Г. фон Клейста, могла повлиять на дальнейшую коннотацию голубого цветка и голубого цвета. Эйхендорф называет «голубой цветок» символом бесконечного поиска, безысходности. Вполне вероятно, что на него влияет и неоднозначная характеристика «голубого» в трактате Гёте.

Возможно, саму идею обреченности Эйхендорф также заимствует еще в одном стихотворении 1810-х гг. В 1813 г. Август фон Платен (Karl August von Platen-Hallermünde, 1796–1835) пишет стихотворение-сказку «Незабудка» (“Vergißmeinnicht”, 1813). Речь в сказке идет о голубой незабудке, растущей на скале. Ради обладания этим цветком юноша, стараясь завоевать внимание возлюбленной, гибнет, сорвавшись с уступа. Сюжет этого стихотворения заимствуется из старинной легенды (что концептуально близко к Новалису и его стремлению соединять эпохи в едином колеблющемся, вибрирующем мгновении настоящего). У Эйхендорфа идея образа голубого цветка приближается к концепции Платена о недостижимости счастья, но у последнего образ незабудки наполнен бóльшим драматизмом. Этот же сюжет повлияет на творчество Гюго и Лермонтова.

Итак, с этого самого момента (времени написания «Генриха фон Офтердингена», смерти Новалиса, написания Эйхендорфом стихотворения «Голубой цветок», а также издания трактата Гёте о цвете, где он рассуждает о «голубом/синем») голубой цветок наделен двойственной коннотацией, т. е. одна коннотация как бы спорит с другой (внутри цветка и его цвета априори заложен принцип диалектики): 1) оптимистичный (крайне эмоциональный, пронизанный эмпатией) поиск Истины, символ Души Мира, символ прекрасного идеала, превращения «жизни в сон

и сна в жизнь», созерцание темного неба ночи, в котором чувствуется скрытое присутствие солнца и чистого голубого неба (Новалис); 2) символ меланхолии, грусти, безысходности, своего рода кьеркегоровской «абсурдной веры» в поиск «голубого цветка», который никогда не найдешь (Эйхендорф). Отношение Гёте к голубому/синему («прекрасному ничто») как раз представляется такой мысленной вибрацией, колебанием, переходом от чего-то светлого к темному, т. е. состоянием между светом и тьмой, радостью и грустью.

2

Двойственность значения «голубого цветка», которая зарождается в период немецкого романтизма, повлияет и на последующее развитие этого образа в мировой литературе. Оно также будет «двойным»: «голубой цветок» как символ прекрасной мечты и, наоборот, как символ грусти, недостижимости идеала. Двойственность значения «голубого цветка» найдет свое воплощение и во французской литературе. Но изучая этот вопрос, нужно учитывать, что о творчестве йенского романтика во Франции узнают лишь в 1810-х гг.

Впервые о Новалисе пишет Ж. де Сталь в книге «О Германии» в главе «О созерцании природы» (где она рассказывает о Новалисе как религиозно-мистическом поэте, авторе «Гимнов к ночи», а также приводит небольшой отрывок перевода из главы «Природа» в «Учениках в Саисе»)⁸⁸. Первый фрагментарный перевод незаконченного романа «Генрих фон Офтердинген» (как раз эпизод о сне, где появляется цветок) выходит лишь в 1833 г. в «Новом германском журнале» (перевод Ксавье Мармье (Xavier Marmier)), а затем, тоже отрывочно, в 1857 г. в журнале «Живописный магазин» (“Le magasin pittoresque”), а первый полный перевод на французский язык осуществился лишь в 1963 г. поэтессой Янетт Делетан-Тардиф (Yanette Delétang-Tardif).

⁸⁸ *Staël J. de. De l'Allemagne. T. 2. P. 293–296.*

Исследователи влияния Новалиса на французскую литературу⁸⁹ указывают, что немецкий романтик становится популярным во Франции лишь с 1850-х гг., а существенное влияние оказывает уже на писателей XX в. Исключением является лишь Ж. де Нерваль, который уже в 1830-х гг. проявляет большой интерес к творчеству Новалиса через произведения, опубликованные на немецком и через «Новый германский журнал».

Хотя, на наш взгляд, нельзя иметь в виду только перевод. Например, в литературном этюде Т. Карлейля «Новалис», написанном примерно в 1823–1824 гг., говорится о том, что он держит в руках четвертое берлинское издание в двух томах произведений Новалиса, Л. Тика и Ф. Шлегеля 1823 г. Значит, если в Англии были доступны эти издания, во Франции они тоже могли быть и в библиотеках, и в продаже. С уверенностью можно сказать лишь о том, что до 1810 г. (года издания книги Ж. де Сталь «О Германии») мало кто знал и слышал о Новалисе во Франции, ибо она пишет о нем как об удивительном религиозно-мистическом поэте, прожившем короткую жизнь, а также описывает его восприятие идей натурфилософии. Очевидно, что писательница открывает Новалиса как для себя самой, так и для французов.

По-видимому, творчество Новалиса, а также романтиков его поколения и в самой Германии было в первое десятилетие после публикации отрывков из «Генриха фон Офтердингена» непопулярным. Карлейль начинает свой этюд с того, что говорит о печали Жана-Поля Рихтера, который взял в библиотеке томик произведений Новалиса и с грустью обнаружил, что книга была не разрезана и покрыта толстым слоем пыли (это было в 1800-х гг., ибо Карлейль говорит о первом издании). Однако в 1820-х гг. творчество Новалиса явно было известно в Европе. Это тоже нужно принимать во внимание, анализируя образы голубых цветов в творчестве французских писателей начиная с этого десятилетия. Тем не менее

⁸⁹ *Dumont A.* Novalis et sa traduction (d'un étranger à l'autre) // *Hymnes à la Nuit*. Paris: Les Belles Lettres, 2014. P. XI–LV; *Glorieux J.-P.* Novalis dans les lettres françaises à l'époque et au lendemain du symbolisme (1885–1914). Paris: Leuven University Press, 1982. P. 143; *Schefer O.* Novalis. Paris: Éditions du Félin, 2011. 277 p. (coll. "Les marches du temps").

и на английский произведения Новалиса еще не были переведены. В своем этюде о Новалисе Карлейль дает фрагменты перевода из «Генриха фон Офтердингена» и «Учеников в Саисе».

Итак, важно осознать, что «голубой цветок», скорее даже его версии, основанные на гипонимах (барвинок, василек, незабудка), проходят во французской литературе свой путь. Они обладают своим собственным французским генезисом, связанным во многом с «барвинком Руссо», а также с восприятием французами немецкой натурфилософии (во многом через изложение Ж. де Сталь в книге «О Германии», а также «О романтизме»), с христианской традиционной символикой синего/голубого цвета (Гёте), с образом неба и водоема (особенно озера) (Гёте, Ламартин), с идеями пантеизма, особенно в творчестве Гюго; не стоит сбрасывать со счетов и спор романтизма с поздним классицизмом с его устойчивыми фигурами и «языком цветов». Но общие концептуальные точки пересечения между голубым цветком немецких и голубыми цветами французских романтиков, вне всякого сомнения, прослеживаются: от повторения сюжетных линий произведений, где задействован этот образ, до обращения символики этих цветов — вслед за переключкой фигуры новалисовского Генриха с героем из «Вартбургской войны», героя Платена с героем старинной легенды — к далекой истории, древности, средневековью, а также к старинным легендам, мифам и преданиям.

Стоит также учитывать и определенное влияние политики на возникновение французского голубого цветка (как метода создания нового образа). Революция стала сигналом к поиску свободы во всем, в том числе и в тех установлениях, которые имели место в литературе. На смену риторическим фигурам приходит метафора — разнообразная, сложная, авторская. Писатели не хотят подчиняться предписаниям словарей и сводов. Они стремятся передавать свою мысль, в том числе и иносказания, образные параллели, самостоятельно. За эти преобразования выступают романтики, но у них есть оппоненты, которые называют себя классиками. Поэтому резкого перехода от классицизма к романтизму не происходит. Наблюдаются колебания между классицизмом

и романтизмом. Движение нового, индивидуального метафорического стиля и медленное угасание старого риторического. Новая литература, которая движется к реализму и символизму, начинается именно с романтизма и его нового восприятия образа, в том числе и образа растения.

Во французской традиции самый ранний романтический голубой цветок встречается в творчестве Шатобриана в повести «Атала» («Atala», 1801). Шатобриан европейский «язык цветов» заменяет на экзотический. У него появляется своего рода «голубой цветок» американских джунглей, которые, в свою очередь, символизируют далекий неведомый мир, нечто таинственное, достигнутое недостижимое (традиция идет от Бернарден де Сен-Пьера, но у Шатобриана Америка неразрывно связана с образом того рая, откуда были изгнаны Адам и Ева, т. е. с чем-то первобытным, диким, что нуждается в «цивилизации», в христианизации).

Чтобы выразить духовную чистоту и недоступность христианки-дикарки Аталы (символизирующей одновременно и Еву в райском саду до грехопадения, и христианку, преклоняющуюся перед чистотой Девы Марии), писателю был необходим цветок голубого цвета, цвета неба. Его выбор пал на синюю или голубую мальву. Изображает он мальву не отдельным цветком, а в виде венка на голове Аталы, обозначающего в христианстве чистоту Девы. Образ голубой мальвы обращен прежде всего к иконологии Девы Марии⁹⁰, к цвету ее плаща и говорит о чистоте и невинности Аталы, пожертвовавшей жизнью ради служения Богородице. Данный образ у Шатобриана еще прочно связан с описательной традицией XVIII в. Он тут же последовательно объясняет, что такое голубая мальва, рассказывает об индейских поверьях, связанных с этим цветком. Цветы Шактас срывает около индейского кладбища, что для христианина заранее говорит о приближении смерти, а вот для индейцев означает, что в цветке обитают души еще не рожденных людей. Стоит отметить, что индейские верования о взаимосвязанности душ растений, животных и человека очень волновали писателей и исследователей эпохи романтизма. Де Сталь, например,

⁹⁰ Пастуро М. Синий. История цвета. С. 32–35.

в той же главе, где она пишет о Новалисе, рассказывает и о физике Шуберте, который всерьез занимался исследованием этого повеления индейцев, искал взаимосвязи человека с природой.

Сам образ создан в тот же год, что и голубой цветок Новалиса. Но разница между этими двумя иносказаниями поразительная. Голубой цветок Новалиса как бы открывает дверь в новый век (в чашечке голубого цветка уже мерещится родник будущего «потока сознания»), а Шатобриан своей голубой мальвой (чья символика нам открыта уже в самом произведении) как бы подводит итог уходящей эпохе. Но в том, что Шатобриан меняет вид традиционных растений, вводит экзотический цветок, уже чувствуется перемена, определенный поворот к чему-то более свободному, что позволяет читателю задуматься над этим поворотом. Таким образом он также дает повод для спонтанных, иррациональных ассоциаций. Ведь далеко не каждый европеец на тот момент мог себе представить экзотическую голубую мальву, растущую где-то далеко, в Америке.

Более фундаментальный «голубой цветок» раннего французского романтизма, который можно назвать ассоциативным, глубоким символом (в том числе в некоторых случаях входящим в конструкцию метафоры), встречается в поэзии Альфонса де Ламартина. Это образ барвинка, который используется в разных сборниках «Поэтических медитаций» (*“Méditations poétiques”*, 1820, 1823 и 1849), особенно «Третьих», так называемых «Неопубликованных».

Потеря маленькой дочери Юлии в 1833 г. во время паломничества в Бейруте поколебала веру Ламартина, убежденного христианина, в справедливость Провидения и послужила сигналом для создания мрачных флорообразов, тесно связанных с мотивом смерти. Одним из таких мрачных образов стал именно голубой барвинок. Тут важно напомнить, что христиане (в том числе католики) сопоставляли цветы с той красотой, которую миру посылает Провидение не для какой-то пользы, а для улады души (Шатобриан «Гений христианства»). Цветы ассоциируются с благостью Провидения. И ранние стихи Ламартина полны флорообразов

с религиозно-мистической, крайне возвышенной семантикой (передающей идею благодарности Провидения) (анализ произведений, где встречаются подобные образы у Ламартина, был проделан в предыдущей монографии). В стихотворениях «Барвинок» (“*La pervenche*”, дата неизвестна), «Цветы» (1837) и «О странице, нарисованной насекомыми и растениями» (“*Sur une page peinte d’insectes et des plantes*”, 1849) возникает образ «цветов — голубых глаз», глядящих из мрачной тени трав: «Барвинки, голубые глаза, смотрят из тени трав...» (“*Pervenches, beaux yeux bleux qui regardez dans l’ombre...*”)⁹¹. То есть тональность резко меняется сразу после путешествия на Восток и смерти дочери.

Ламартин, в отличие от убежденного христианина Шатобриана, находится на перепутье. Его творчество и особенно образный параллелизм его стихов указывают на это. Он тоже искренне верующий человек (выпускник иезуитского коллежа), но в его творчестве четко прослеживается (возможно, интуитивный) интерес и к немецкой натурфилософии, и (возможно) к пантеизму. Идеи агностицизма, атеизма, восприятие натурфилософии как новой религии были в те времена очень сильны. Под сценами природы (действующей самостоятельно) еще со времен Вольтера и Руссо было принято вуалировать атеистические идеи. Революционная эпоха все смешала, у многих людей возникали сомнения. Восстановленный при Наполеоне католицизм отвоевывал свои полномочия, утверждался как бы заново. К Ламартину, убежденному католику, это имело отношение опосредованно, если бы не обстоятельства его частной жизни.

«Голубые глаза, глядящие из тени трав», — это глаза самой Природы, цвет неба, цвет соединения поэта с Мировой Душой, с космосом, в котором растворено божественное. В составе длинной метафоры барвинок является символом-синтезом, подразумевающим очень многое. В отличие от барвинка Руссо, отражающего идею лучших дней прошлого, в отличие от оптимистического голубого цветка Новалиса, цветок Ламартина наделен семантикой грусти (обреченного согласия принимать все как есть), близкой

⁹¹ *Lamartine A. Méditations. Paris: Garnier Frères, 1968. P. 245.*

к пессимистическому голубому цветку Эйхендорфа и Платена, символизирующему Истину, которую невозможно найти, но которую неуклонно ищешь, потому что иначе поступить не можешь⁹².

Ламартин здесь последователь восприятия романтического голубого — как цвета печали, меланхолии. Одной из главных идей элегической поэтики Ламартина является констатация смертной природы человека, его временности и, наоборот, бесконечности прекрасной природы. Вряд ли можно сказать, что он с оптимизмом принимает идею Шеллинга о «едином», о синтезе всего. Он скорее драматически воспринимает натурфилософскую идею соединения в Боге двух начал (злого и доброго).

В стихотворении «Цветы» поэт выражает глубокую грусть, осознание того, что по прекрасным дорожкам, похожим на «саван из цветов» (“un linceul de fleurs”), мы медленно идем к смерти, и цветы, эти «вазы, собирающие святую воду небес», лишь иллюзорно раскрашивают нашу жизнь на Земле: «Если бы не эти вазы, через которые, капля за каплей, / Небо наделяет силой наши шаги, / Все было бы пустыней и дорога / В небо казалась бы бесконечной» (“Sans ces urnes où goutte à goutte / Le ciel rend la force à nos pas / Tout serait desert et la route / Au ciel ne s'acheverait pas”) (перевод мой. — С. Г.). Землю Ламартин называет «ничтожной горсткой грязи, из которой пробиваются цветы с шипами» (“O terre, vil monceau de boue / Ou germent d'épineuses fleurs”⁹³) (перевод мой. — С. Г.). Растения сплетаются в единую ткань «савана», подготавливающего человека к смерти. Ламартин не видит оптимизма в картине земной природы, она лишь утешает человека, готовящегося перейти в мир иной.

Ф. Летессье допускает предположение, что образ барвинка, будучи, по всей видимости, реминисценцией барвинка Руссо, подразумевает голубой цвет женских глаз. В комментариях к «Медитациям» Летессье перечисляет тех женщин, которых мог иметь в виду Ламартин. Это Жюли Шарль (знаменитая

⁹² Eichendorff J. von. Die blaue Blume // Sämtliche Gedichte und Versepen. Frankfurt: Insel Verlag, 2007. S. 275.

⁹³ Lamartine A. Méditations. P. 124–125.

«мертвая возлюбленная») и госпожа де Ламартин⁹⁴ — обе женщины сплелись у поэта в один образ Эльвиры, женщины с голубыми глазами. Глаза дочери Ламартина, умершей в раннем возрасте маленькой Юлии, тоже были голубого цвета. Известен портрет, нарисованный госпожой де Ламартин в память о дочери, хранящийся в замке Сен-Пуан. Девочка изображена с букетиком цветов, среди которых несколько ярко-синих барвинков, две розы и белые полевые цветы. Очевидно, что для четы Ламартинов именно эти цветы (их подвиды и цвет) имели большое символическое значение.

С одной стороны, сопоставление барвинка с цветом женских глаз развивает образ Природы-женщины (Руссо, Новалис), но с другой, у Ламартина барвинок представлен пессимистично. В какой-то мере он развивает тему смерти, связанную с образом Эльвиры (т. е. Жюли Шарль, умершей через год после знакомства с Ламарином), но переносит ее на уровень философских, религиозных размышлений, отрываясь от темы несчастной любви, разлуки с возлюбленной. Голубой цвет барвинка, будучи цветом глаз ушедших в иной мир близких людей Ламартина, становится у него цветом печали (возможно, его цвет связан у Ламартина и с цветом воды в озере — часто встречающемся в его творчестве символом печали, глубоких раздумий над водой, возможностью избавления от душевных страданий⁹⁵), а барвинок — знаком не любовным, а напоминающим о неизбежности смерти⁹⁶.

⁹⁴ *Letessier F.* Notes sur “Trosièmes Méditations poétiques” // *Lamartine A.* Meditations. P. 877.

⁹⁵ Данный образ (смерти в озере от несчастной любви) заимствуется у Гёте. В предыдущей монографии анализировался вопрос о «синдроме Вертера» и о теме несчастной любви в раннем романтизме.

⁹⁶ Важно отметить, что Ламартин здесь близок к народной, фольклорной семантике барвинка. На Украине и в Польше, например, его называли «гробная трава», «могильница». Происхождение этих названий связывали с мифом о прорастании этого цветка из тела умершего юноши (*Гура А.В., Усачёва В.В.* Барвинок // *Славянские древности.* М., 1995. Т. 1. С. 140–142). В Западной Европе в средневековье барвинок был цветком, с помощью которого инквизиторы «распознавали» ведьм, в Германии он был цветком счастья и т. д.

Сам принцип демонстрации флорообраза у Ламартина колеблется между (условно говоря) методом Лабрюйера и методом Новалиса. С одной стороны, он называет вид растения и даже уточняет — что именно барвинок обозначает для него. Но его пояснения — слишком герметичные. «Барвинки — голубые глаза» — образ чересчур темный, неконкретный. Он непроизвольно и неизбежно заставляет читателя задуматься над своим смыслом, над своей глубиной. Анализ ведет в семантику вида растения, в его связанность с барвинком Руссо, с голубым цветом глаз женщины (какой именно?), с цветом воды в озере, где кончают жизнь самоубийством героини произведений Ламартина и во многое другое. Цепочка может выстраиваться до бесконечности.

«Голубые глаза» матери-природы, глядящие из поля или луга, отразятся во французской поэзии также в образе васильков. Во французской традиции начала XIX в. василек встречается в поэзии Ламартина («Медитации», «Поэтические гармонии» (“*Harmonies poétiques et religieuses*”, 1830)), Гюго («Восточные мотивы» (“*Les Orientales*”, 1829); «Песни улиц и лесов» (“*Les Chansons des rues et des bois*”, 1865)).

Ярким примером является баллада В. Гюго «Васильки» (“*Les bleuets*”, 1828), где васильки — это многозначный символ, передающий идею христианства (голубой цвет плаща Девы Марии), цвет неба Андалусии, в которой сосуществуют христианская и мусульманская культуры⁹⁷, также это знак голубой мечты, у Гюго — это девичья мечта о любви, но мечта эта может обернуться несчастьем, как это случилось с героиней стихотворения — Алисой, любившей мавра, пришедшего в Пеньяфьель то ли из Туниса, то ли Мурсии или Севильи, и любовь эта обрекла девушку на вечное заточение в монастыре (голубой цвет прекрасной мечты о недозволенной любви поглощается цветом синего покрывала Святой Девы).

Сюжет баллады выстраивается на основе мифа о сицилийской нимфе Циане или Киане, которая тщетно пытается спасти Персе-

⁹⁷ *Wachtel G.* Victor Hugo et l'Espagne / Association des professeurs de lettres [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.aplettres.org/Victor_Hugo_et_L_Espagne.pdf (дата обращения: 06.09.2017).

фону, дочь Деметры и Зевса, похищенную Аидом⁹⁸. В греческой мифологии Циана изображена веселой нимфой, резвящейся в хороводе подруг в пшеничном поле. Мотив влюбленности, мечты о прекрасном принце, а также историю нимфы с голубыми глазами, пляшущей в поле, Гюго передает в жанре старинного средневекового напева или рефрена, возвращаясь в конце каждой строфы к словам: «Вам все бы, девушки, гуляя, / Срывать в колосьях васильки!» (Пер. В. Рождественского) (“Allez, allez, ô jeunes filles, / Cueillir des bleuets dans les blés!”)⁹⁹. Этими словами Гюго выражает идею обреченности молодых дев мечтать о прекрасном, это закон бытия. Идея недостижимости счастья, поиска ради самого поиска у Эйхендорфа воплощается у Гюго в концепцию ожидания абстрактной любви, любви безымянной и фантастической, но эта любовь не всегда приносит счастье, а главное, никто не способен спасти человека, верящего в такое счастье, находящегося словно бы под чарами колдовства.

Голубой цветок василек у Гюго становится символом слияния времен и культур (древней греческой мифологии, легенд и фольклора европейского средневековья, соединенного с восточной арабской культурой). Гюго в своем творчестве неоднократно обращается к истории, легендам, мифологии, воссоздавая сцены прошлого на страницах книг, словно художник на полотне. Он называет голубой цветок конкретным фитонимом, тем не менее его видовая точность не мешает васильку стать универсальным символом — объединяющим времена и страны. Принцип сосредоточения в малом всеобщего, вечного, всеобъемлющего, потенциально бесконечного явно заложен в васильках Гюго, который не скрывал своей увлеченности пантеизмом. Он избегал гиперонимов, всегда четко обозначал свои символы (об этом шла речь в предыдущей монографии), но от этого они не становились менее универсальными, тоже были источниками самых разнообразных предположений

⁹⁸ Циана // Энциклопедия мифологии [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://godsbay.ru/hellas/ziana.html> (дата обращения: 01.09.2017).

⁹⁹ *Hugo V. Les Orientales // Hugo V. Œuvres complètes: Odes et Ballades. Essais et Poésies diverses.* Ollendorf, 1912. P. 723–727.

и интерпретаций. Это говорит о том, что не обязательно образу быть обезличенным, чтобы стать источником бесконечной глубины. К возможным древним коннотациям присоединяется в данном случае множество ассоциаций. Именно Гюго открывает для литературы еще один тип нового флорообозначения-символа. Его можно охарактеризовать как неабстрактный, обладающий первоначальными коннотациями ассоциативный образ. В отличие от приведенных выше в пример розы и лилии у Лабрюйера, Гюго, используя принцип, напоминающий «метод Новалиса», — никак не объясняет васильки. Он тоже использует прием мимесиса. Превращает ноумен (вещь саму в себе или саму по себе) в монаду (бесконечную душу). Он только называет их, показывает сцену сбора васильков. Он сам не намекает на древнегреческий миф, а также на средневековые рефрены, связанные часто с процессом жатвы, описанием поля и растущих среди колосьев голубых цветов, а цветы уже могут напоминать голубоглазых девушек и т. д. Все эти ассоциации рождаются как бы сами собой при анализе текста. Срабатывает тот же принцип, что и у Новалиса, — текст достраивается после автора.

Важно отметить, что ряд цветов голубого цвета, связанных со старинными легендами, фольклором, сказками, достаточно велик. В различных сборниках, где авторы пишут об истории подобных фитонимов-символов, чаще всего значатся: василек, незабудка, колокольчик, фиалка, ирис и некоторые другие. И они связаны с самыми разнообразными мифами, культами, песнями, сказаниями в самых разных уголках планеты¹⁰⁰. Еще с XVIII в. начались исследования в области фольклористики, собирания различных значений природных образов в песнях, сказках, легендах, мифах (Гердер, Гёте), исследования продолжатся и в XIX в. (Потебня, Золотницкий, Веселовский), и в XX–XXI вв. (Бахтин, Кагаров, Мелетинский, Пастуро). То есть люди, читающие эти исследования, могли быть посвящены в значения этих образов, но «голубой цве-

¹⁰⁰ Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. М.: Дрофа-Плюс, 2005. 320 с.; Марьянова Л. М. Легенды и мифы о растениях. М.: Центрполиграф, 2015. 511 с.; Pastoureau M. Le vegetal // Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Age occidentale. Paris: Seuil, 2004. P. 317–327.

ток» (как метод образа-символа, символ-синтез) позволял преодолевать конкретику, давал возможность воспринимать образ согласно знаниям читателя о его семантике, но также благодаря воображению, фантазии. Гюго вводит в текст своих произведений такие образы-символы, не расшифровывая их значения и тем самым побуждая интерпретатора самостоятельно соединять выстроенный им микрокосм произведения с далекой историей или мифологией. Если образ Новалиса — абсолютно закрытый, неопределенный, но одновременно всеобъемлющий, то образ Гюго — более открытый (обладает хотя бы точным названием растения), но от этого он не становится менее глубоким, бесконечным в своих возможных интерпретациях.

Еще один «голубой цветок» — незабудка — нашел воплощение в поэзии и прозе Жерара де Нерваля. Нерваль уже целенаправленно использует принцип Новалиса (творчество которого последовательно изучал) — показывать образ, но не объяснять его, давать волю фантазии читателя, способствовать выстраиванию богатого ассоциативного ряда. Этот метод он как бы соединяет с «методом Гюго», использующего в качестве нового (бесконечного) символа конкретный фитоним (гипоним). Возможно, недаром Нерваль называет один из своих самых знаменитых сборников «Химеры», имея в виду «погоноу за химерами», за чем-то неуловимым, необъяснимым. Он создает образы-призраки, образы-двойники, отражения (Ж. Бодрийар назовет подобное явление симулякрами, Борхес — «садом расходящихся тропинок», или поиском заира). Он вроде бы использует в своей поэзии конкретные названия цветов, но что именно они обозначают, остается абсолютной загадкой (возможно, чтобы лучше понять его образы растений, исследователям стоит обращаться именно к интересу Нерваля к Новалису). Они вбирают в себя и древние утраченные смыслы, и какие-то его личные ассоциации, и даже вечные архетипы. Практически бесполезно разгадывать эти образы, ибо они включают в себя многое, бесконечное. Они частица — Всего. Тем не менее, попытке расшифровать его штокрозу, аквилегию, незабудку, розы и другие образы цветов посвящены многочисленные книги, диссертации, статьи

и эссе (об этом подробно шла речь в предыдущей монографии). Одни исследователи опираются на комментарии самого Нерваля, другие — на знаки и символы в его произведениях, третьи обращаются к перипетиям его биографии. Выстраиваются очень интересные гипотезы. Но суть подобных образов в том, что итогового, конечного ответа на вопрос — что есть штокроза, аквилегия, незабудка у Нерваля? — просто не существует. Тем не менее, эти работы (анализ образов, проделанный в них) помогают глубже понять общую поэтику творческого наследия Нерваля.

Исследователь Ж. Рише, например, утверждает¹⁰¹, что именно незабудка как флорообраз имела для поэта наиважнейшее значение. Он связывает использование этого образа в прозе и поэзии Нерваля с проявлением интереса писателя к различным книгам по алхимии и каббале, где некоторым растениям отводилась особая символическая роль. Как отмечает Рише, незабудка значилась «символом луны» и «цветком поэтов». Но, по всей вероятности, незабудка играла более конкретную символическую роль, связанную с основной концепцией творчества Нерваля, стремлением подчеркнуть значимость культурной памяти мысленным возвращением в различные слои древних эпох, интересом к утраченным знаниям. Память, стремление не забыть — основная семантика незабудки как цветочного символа. Если учитывать, что Нерваль изучал творчество Новалиса, то в «Генрихе фон Офтердингене» незабудка возникает тогда, когда Генрих с грустью рассказывает о смерти Матильды. Как уже упоминалось, незабудку ему дает Сильвестр в саду Цианы. Нерваль вполне мог ассоциировать в какой-то степени голубой цветок с этой незабудкой в руках Сильвестра. Кроме того, образ незабудки подхватывает у Нерваля мотив, заложенный им же в штокрозе (штокроза — цветок с несколькими чашечками, расположенными на одном стебле, символизирует интерес Нерваля к разным женщинам, как мифологическим, так и реальным), в цветочном мотиве из сонета «Артемиды» (“Artemis”, 1854), связанном с важными для Нерваля женскими образами.

¹⁰¹ *Richers J. Gerard de Nerval // Nerval G. Poètes d'aujourd'hui. P. 96–101.*

Флорообраз «незабудка» играет важную иносказательную роль в повести «Аврелия, или Мечта и жизнь» (“*Aurélia ou le rêve et la vie*”, 1853–1854) и в этом произведении разделяется на два семантических плана. Первый раз во сне герой видит незабудку мельком, лишь вскользь упоминает о ней; между тем вереница женских образов, которые возникают в этом сне, от матери автора до Жени Колон (возлюбленной Нерваля), говорит о том, что незабудка появляется здесь не случайно. Можно сделать вывод, что в первом эпизоде незабудка символизирует личную память. Если штрокроза, которая тоже возникает в этом эпизоде, словно фантом из сонета «Артемиды», объединила всех женщин, то незабудка стала знаком памяти о них. Нерваль, указывая на незабудку, словно бы хотел показать, что не забудет тех, кто ему дорог, а возможно, таким образом выражал глубокую тоску по тем, кого уже не было рядом.

Во второй раз незабудка появляется в конце повествования, за пределами сумбурного финала, который трудно назвать именно финалом, — в отрывочных мыслях, напоминающих «Фрагменты» Новалиса: «В Гималаях распустился маленький цветок. — Не забывайте меня! (т. е. “незабудка”) (пояснение наше. — С. Г.) — ...и послышался ответ на другом языке: “Миозотис!”» (“*Sur les montagnes de l’Himalaya une petite fleur est née. — Ne m’oubliez pas! — ...et une réponse s’est fait entendre dans un doux langage étranger. — “Myosotis!”*»)¹⁰². Здесь незабудка ведет диалог с другой незабудкой, со своим отражением, двойником. Нерваль говорит о соединенности культурных традиций, о зеркальности всего живого на земле как в географическом, так и во временном плане. Этот образ-отражение, несомненно, передает восприятие Нервалем натурфилософии Шеллинга, Новалиса и Гегеля.

К. Байль сопоставляет незабудку Нерваля, распутившуюся в горах, т. е. над миром, одновременно с двумя флорообразами Новалиса: голубым цветком (как символом религиозного мистицизма, Мировой Души), а также с «альпийской розой» (аллюзия на «мистическую розу» Данте) из стихотворения «Королю» (“*An den König*”) как образ королевы Луизы Прусской, которая, словно

¹⁰² *Nerval G. Aurélia*. Paris: Lachenal & Ritter, 1985. P. 124.

роза на вершине горы, цветет над миром (именно Новалис заложил основы мифа (или даже культуры) королевы Луизы)¹⁰³.

Но, помимо символического диалога с Новалисом, в этом образе (цветка, переговаривающимся со светилами) Нерваль «говорит» и с Гюго. Он буквально повторяет в этом отрывке сюжет стихотворения Гюго «Единство», где ромашка обращается к Солнцу, называя это светило «сестрой». Гюго передает в этом образе мысль Шеллинга о родстве всего в природе и мироздании. Ту же мысль повторяет и Нерваль.

Название *ne t'oubliez pas* (буквально «не забывайте меня»), возникшее во Франции в XV в., созвучно именованию этого цветка на многих языках земного шара: нем. das Vergissmeinnicht, англ. forget-me-not, итал. nontiscordardime, польском niezapominajki, дат. forglem-mig-ej, нидерл. vergeet-mij-nietje, исп. nomeolvides и т. д. Научное название цветка *le myosotis* (XVI в.) происходит от двух греческих слов «мышь» и «ухо», маленькая, как ухо мыши¹⁰⁴. Два разных названия незабудки — научное (*myosotis*), принятое во всех странах, и народное (*ne t'oubliez pas*), которое во всех языках пишется по-разному, но обозначает одно и то же, — символизируют движение от малого, частного к всеобщему, планетарному, космическому. Латинское, произошедшее из греческого, название может символизировать древность, имевшую большое значение для Нерваля, который стремился в своем творчестве к синтезу культур, религий и образов. Незабудка на вершине горы, а также незабудка как лексема становятся у него символом их изначального родства (соответствия) и одновременно — знаком стремления к новому сближению. В этом флорообразе, по всей вероятности, через французский и греческий языки проявляются взаимосвязи стран, народов и культур, а также эпох — античности и современности.

¹⁰³ Bayle-Goureau C. Nerval et Novalis: une conjonction poétique idéale // Revue d'histoire littéraire de la France. 2005. Vol. 105. P. 859–877.

¹⁰⁴ Незабудка. Энциклопедия садовых декоративных растений. [Электронный ресурс]. 2010. Режим доступа: <http://flower.onego.ru/voda/myosotis.html> (дата обращения: 20.03.2012).

3

В 1855 г. в творчестве французского шансонье Пьера Дюпона (Pierre Dupont, 1821–1870) появляется образ «голубого георгина» (“le dahlia bleu”)¹⁰⁵, символизирующего особую, «голубую» мечту, стремление к обновлению, к иной жизни. Этот образ подхватывает в стихотворении в прозе «Приглашение к путешествию» (“L’invitation au voyage”)¹⁰⁶ Шарль Бодлер, у которого «голубой георгин» и «черный тюльпан» Дюма становятся знаками особой фантастической страны из немецких сказок — Шларaffenланд (фр. Pays de Cocagne) (изображенной на знаменитой картине Питера Брейгеля Старшего «Страна лентяев», 1567), где никто не работает, не грустит, не знает забот, а только ест, пьет, радуется жизни. В данном случае как у Дюпона, так и у Бодлера развивается идея «идеалистического» голубого цветка, близкого к голубому цветку Новалиса, — символа счастья, лучших миров, путешествия в далекие (фантастические, экзотические) страны, в потерянную Атлантиду. Важно отметить, что Бодлер, выступая здесь интерпретатором черного тюльпана Дюма, показывает очень важную ассоциацию. Он воспринимает черный цвет как абсолютно темный синий. М. Пастуро в своей книге о черном цвете объясняет, что черного как такового не существует. Это соединение различных красок. Основа камертона для черного — коричневый или синий. Таким образом, черный тюльпан тоже можно рассматривать как синий. Мерло-Понти, говоря о цвете «глубины» (его знаменитого «третьего измерения»), подразумевает именно черный цвет, цвет ночи (чистой глубины, глубины без поверхности), в которую можно вглядываться как в бездну¹⁰⁷. Здесь стоит вспомнить и «прекрасное ничто» Гёте, его камертон, а также восприятие синего Новалисом — от нежно-голубого к темно-синему. И отметим

¹⁰⁵ Dupont P. Le dahlia bleu // Chants et Chansons. 4 volumes. Paris: Alexandre Houssiaux, 1855. Т. 1. P. 139.

¹⁰⁶ Baudelaire Ch. Petits Poèmes en prose // Œuvres complètes de Charles Baudelaire: 5 volumes. Paris: Michel Lévy frères, 1869. Т. IV. P. 49–52.

¹⁰⁷ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И. Вдовиной и С. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. С. 312–384.

самый важный момент: Бодлер впервые пишет об образе голубого цветка (завуалированного) — с иронией, как о символе страны Шлараффенланд, т. е. страны, которой не существует, прекрасного далёка, которое никак не совпадает с мрачной действительностью, которую Бодлер видит за окнами своей парижской квартиры (да и внутри себя тоже).

В 1871 г. в поэме-письме «Что говорят поэту о цветах» (“Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs”, 1871)¹⁰⁸ А. Рембо противопоставляет «цветам романтизма» «огромные голубые тирсы» (“les Bleus Thyrses immenses”) — символы обновления языка, забвения романтической меланхолии, ожидания радости, вдохновения в чем-то радикально новом. В самом произведении Рембо безусловно не поясняет, что противопоставляет тирсы голубым цветам, но подобный вывод напрашивается из общего контекста произведения. Все части поэмы направлены на критику романтизма и творчества группы «Парнас» (анализ поэмы был сделан в предыдущем исследовании). «Голубые тирсы» Рембо — это «новый» жезл Диониса — знак возрождения, плодородия, весеннего оптимизма, творческого Абсолюта. В этом образе уже намечается спор с романтизмом и теми, первоначальными голубыми цветами как символами романтизма. Рембо призывает в своей поэме менять и расширять образный ряд, создавать новые коннотации и семантики. Жезл Диониса очень красноречиво говорит и о том, что Рембо призывает менять мифологию, создавать новую систему риторики. Жезл-тирс в Греции был символом вакхических шествий. Он, безусловно, связан с идеей оплодотворения и рождения, т. е. с появлением на свет чего-то нового. В шутку Рембо пишет о цветах-стульях, цветах-яйцах, сопоставляет маргаритку (т. е. ромашку) с ночным горшком и т. д. Да и сам образ голубых тирсов напоминает гиперболу — гипертрофированные «голубые цветы». Но основная идея близка мыслям Малларме о создании таких абсолютных образов, которые сделали бы книгу источником разговора автора с читателем, превратили бы ее в вечный текст, который дописывался бы множество раз теми, кто ее открывал. Рембо

¹⁰⁸ *Rimbaud A. Poésies*. Paris: Gallimard, 1999. P. 104–110.

считал, что множественность архетипов, которая сосредоточена в розе, лилии, фиалке и т. д., мешают литературе обновляться. Недаром он ставит выше другой литературы — именно древнегреческую, ибо это был период, когда архетипы зарождались, сюжеты древних мифов входили в поэзию и драму, все еще было впереди.

В конце XIX в. во французской литературе возникает еще одна тенденция в восприятии «голубого цветка», точнее, все прочнее укореняется ирония Бодлера над традицией «голубого георгина» и «черного тюльпана» (а по сути «голубого цветка»). Эта тенденция связана с декадансом, концепцией «антинатурализма», с появлением в поэзии и прозе образа «цветка-монстра» (искусственно-го цветка или цветка-гибрида). Отрицание возвышенной красоты природы, ее доброго начала, ее связанности с Богом, т. е. основных постулатов романтизма, ведет к отказу от «голубых цветочков», которые символизируют романтизм, поэзию группы «Парнас», в целом литературу до 1850-х гг., литературу до Бодлера. Подобный образ возникает в романе «Дневник горничной» О. Мирбо. Герой Мирбо, молодой Ксавье, который является представителем молодежи нового времени, атеистом, говорит о ненависти к «голубым цветочкам», которые являются для этого последователя философии гюисмановского Дезэссента не только символами литературы романтизма, но и всего прошлого, связанного с близостью человека к природе, верой в Бога, идеалистической любовью к ближнему. Все, что связано с «голубым цветком», в эстетике декаданса имеет отношение к вышедшему из моды, ненужному, старому. Выражение «голубой цветок» во французском языке уже становится к тому времени риторической фигурой и обозначает романтическую, влюбчивую натуру, а также старомодного человека.

В чем-то этот образ вышедшего из моды «голубого цветка» напоминает тот далекий «голубой цветок» Лабрюйера. Но также он символизирует разочарование в романтизме как таковом. Разочарование в этом новом мире «после революции». Целый век малых революций, террора, войн привел не ко всеобщему счастью и свободе, а к большим жертвам и озлоблению людей. Впереди ждали новые испытания. Голубые цветы Ксавье напоминают первый

признак уже не потешной (как у Бодлера в «Приглашении к путешествию»), а именно злой иронии, которая в полную силу проявит себя в литературе постмодернизма. Эта же ирония чувствуется и в приведенном выше стихотворении Рембо. У Мирбо продемонстрировано разочарование в романтизме как трансляции эмпатии. Карлейль еще в своем эссе, написанном в 1824 г., критиковал Новалиса за чрезмерное проявление чувств (буквально женское). Человек больше не верит в литературу, где все друг друга любят, готовы умереть за другого, утопиться в голубом озере из-за неразделенной любви, лить слезы, испытывать самые сильные чувства, направленные не на себя, а на другого.

Примерно те же настроения в восприятии «голубого цветка» чувствуются в стихотворении Р. Киплинга (Rudyard Kipling) «Синие розы» (“Blue Roses”, 1890)¹⁰⁹, где речь идет о поиске голубой розы, которую влюбленный хочет преподнести возлюбленной, но за годы поисков прекрасная дама умирает и влюбленный в отчаянии признает, что лучше бы он дарил ей красные и белые розы, но был бы всегда рядом с ней. Позднее, уже в период послевоенной депрессии, идея памяти, недостижимой любви, упущения прекрасного, которое было так близко, в образе голубого ириса-сабельника воспроизводится в рассказе Г. Гессе «Ирис» (“Iris”, 1918)¹¹⁰.

Но отрицание значимости «голубых цветов» (как символа неземного, трансцендентного идеала) в литературе декаданса отнюдь

¹⁰⁹ Kipling R. Blue Roses // The Light that Failed [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://en.wikisource.org/wiki/Blue_Roses (дата обращения: 06.10.2017).

¹¹⁰ О многочисленных вариантах «голубого цветка» и версиях его интерпретаций пишут А. Монтандон в статье «Голубой цветок» (*Montandon A. Fleur bleue // Dictionnaire litteraire des fleurs et des jardins (XVIII–XIX siecles)*. Paris: H. Champion, 2017. P. 249–257). С. Горбовская «Формирование художественного образа “голубой цветок” в мировой литературе» (Вестник ТГУ. 2018. № 54. С. 160–181); о традиции голубых цветов в русской литературе XIX в. смотрите у К. И. Шарафудиной (*Шарафудина К. И. Обновление традиций флоропозитики в лирике А. Фета // Русская литература. 2005. № 2. С. 109–125*). Русская традиция образов растений в тот период тоже берет свой исток в фольклоре, сказаниях, легендах, но есть и многочисленные обращения к западным традициям или методам, сложившимся в XIX в.

не отторгает деятелей литературы и искусств от этого основополагающего символа романтизма. На рубеже XIX–XX вв. в европейской литературе намечается тенденция своего рода эмоционального просветления образа «голубого цветка» и голубого цвета (возвращения к идеалам романтизма). Этот зыбкий оптимизм (который завершится в годы Первой мировой войны) повлияет на концепцию пьесы М. Метерлинка «Синяя птица», окажет влияние на восприятие голубого цвета в живописи русских и немецких художников объединений «Голубая роза» и «Синий всадник», даже (позднее) отчасти на «голубой период» П. Пикассо.

Важно отметить, что впервые во французской литературе матрица романа самого Новалиса (не просто образа «голубого цветка», а идеи книги немецкого романтика, его метод) прослеживается у М. Пруста в «Поисках утраченного времени». Его «двойной» герой (Марсель как протагонист и сам автор Марсель) постоянно (как было отмечено выше) обращается к глубине прошлого в поисках самого себя в темноте давно вытесненных в бессознательное воспоминаний (вспомним, что психологи называют «глубиной» вытесненные в бессознательное воспоминания, связанные с различными сильными эмоциями детства). У него тоже появляются сюжеты о средневековых рыцарях и прекрасных дамах (гобелен с сюжетом о герцогине Женевьеве Брабантской, сюжет «Лонгрина», зашифрованный в истории отношений Свана и Одетты и т. д.). Цветок у Пруста — котлея (она не голубого цвета, цвет здесь не имеет значения, имеет значение символ-бесконечность, поток) — язык любви Свана и Одетты, которые — не просто персонажи романа, а составляющие бесконечной глубины его воспоминаний о своем собственном прошлом. По сути, они — есть он. Главное проявление Новалиса в тексте Пруста — двойственность героя и временных планов, вообще — двойственность (или множественность) и неоднозначность — всего. А также — синтез всего и погружение в сон-поток, по которому и под поверхностью которого человек интуитивно плывет навстречу давно забытым знаниям (воспоминаниям). Таким образом, Прусту удастся воссоздать ту же схему, использовать похожие образы и методы, но посвятить

свой поиск самому себе, потерянному в лабиринтах собственной памяти.

В 1930–1940-х гг. «голубой цветок» в Германии (символ рыцарства, древности, средних веков, великих предков, символ благодати и эмпатии) будет связан с одной из самых страшных идей XX столетия — идеей превосходства одной группы людей над другой, с переработанной идеологами Третьего рейха идеей Ницше о Сверхчеловеке. Голубой цветок Новалиса станет для них символом высшего идеала, стремления к обладанию особыми, недоступными для профанов знаниями¹¹¹. В их восприятии идеалистических идей романтизма тоже ощущалось стремление к познанию древней мудрости, связанной с эпохами античности и средневековья¹¹². Этот пример говорит о том, что любая идея, даже самая возвышенная и добрая, может исказиться до такой степени, что станет

¹¹¹ Р. Клауснитцер в книге «Голубой цветок под свастикой: восприятие литературы немецкого романтизма в эпоху Третьего рейха» (*Klausnitzer R. Blaue Blume unterm Hakenkreuz: Die Rezeption der Deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich*. F. Schöningh, 1999. 708 S.) связывает образ голубого цветка с эпохой немецкого романтизма в целом, т. е. с эпохой Гёте, Новалиса, братьев Шлегелей, Эйхендорфа, Гофмана, Шамиссо и др. В своем исследовании он не столько анализирует образ голубого цветка, который он называет «объединяющим символом», сколько изучает восприятие литературы романтизма в монографиях, диссертациях, в ходе семинаров ученых литературоведов эпохи Третьего рейха. В понимании Клауснитцера голубой цветок попадает под тень фашистской свастики, т. е. в гитлеровскую эпоху восприятие романтизма во многом переписывается под натиском новой идеологии. Вопрос о восприятии романтизма и голубого цветка в эпоху Третьего рейха является объектом целого ряда научных работ. В исследовании Клауснитцера дается подробная библиография этой темы.

¹¹² Голубой цветок становится одним из главных символов Германии на протяжении XIX в. вплоть до наших дней. Василек («пруссский цветок») становится любимым символом кайзера Вильгельма I, затем Отто фон Бисмарка. Василек — символ немецкой нации (“Alldeutschen Bewegung”), Гитлер упоминает о нем в книге «Моя борьба» (“Mein Kampf”). В 1930–1940-х гг. голубой цветок — один из основных символов национал-социализма. В 1960-е гг. голубой цветок — символ движения хиппи в Германии, символ «эскапизма». Сегодня голубой цветок — символ Природы, чистоты окружающего мира, борьбы за экологию.

своей абсолютной противоположностью, чудовищным воплощением самого себя.

Одним из самых поздних обращений к образу «голубого цветка» во французской литературе можно назвать роман Раймона Кено (Raymond Queneau, 1903–1976) «Голубые цветочки» (“*Les Fleurs bleues*”, 1965)¹¹³, написанный как раз сразу после публикации первого полного перевода на французский «Генриха фон Офтердингена» (1963 г.). У Кено тоже возникает фантастический, мифологический мир средневековья, точнее, мир перемещений сквозь многие века французской истории, в котором обитает герцог д’Ож (и он же в 1960-е гг. живет на старой барже «Ковчег» под именем Сидролен). То есть опять возникает «двойной» герой (из прошлого и настоящего).

В романе Кено концепция голубого цветка («цветочков голубых риторики высокой»), которыми, как не без злой иронии замечает Кено, в средних веках усеяно все, даже грязь (возможно, это намек на голубые цветы-сорняки Лабрюйера и «ничтожную горстку грязи, из которой пробиваются колючие цветы» у Ламартина), и которые проступают повсюду в финальной сцене после то ли потопа, то ли вечного плаванья по волнам истории в поисках Золотого века, напоминает замкнувшийся круг или движение обратно, через все голубые цветы — к Новалису, а через Новалиса — в особое литературное средневековье с вечными «голубыми цветами» — лилией долины из Ветхого Завета, розой в культе древних греков и римлян, розой из «Сада Веселья», фиалкой и розой в виде родинки на теле прекрасных дев и т. д.

Для Кено как яркого представителя УЛИПО (Мастерской потенциальной литературы) голубые цветочки — риторические штампы, от которых писатель (как в эпоху сюрреализма, так и постмодернизма) стремится избавиться. Это пережитки прошлого. Очень показательной здесь видится следующая параллель — в начале романа граф д’Ож замечает под стенами своего замка копошащихся в грязи представителей самых разных древних племен, как галльских, так и германских (это символ истории Франции).

¹¹³ Queneau R. *Les Fleurs Bleues*. Paris: Gallimard, 1965. 273 p.

В конце же он, говоря о том, что все там (в прошлом) заросло голубыми цветочками (даже грязь), намекает именно на этих древних людей. Риторические фигуры прошлого, которые не искореняются, сидят в языке как ненавистный атавизм, напоминают ему этих галлов и германцев, которые кроются в современных французах. От этих штампов (как и черт тех далеких диких людей) нужно избавляться, их нужно забывать, придумывая нечто иное (об этом, напомним, почти за век до Кено говорил Рембо). Кено тоже воспринимает голубые цветы как нечто идеалистическое, как обман каких-то прекрасных изначальных ожиданий. Нужно избавиться от них и не питаться иллюзиями прошлого, жить настоящим. Все это написано в духе временных ловушек Борхеса и предвосхищает мысли Ф. Фукуямы о «конце истории».

Тем не менее история не закончена. В 2015 г. британская писательница А. Смит издала роман «Как быть двумя»¹¹⁴, в котором воссоздается все та же старая матрица романа Новалиса (а также древняя схема романа-поиска Истины). Есть и двойной герой (точнее героиня), есть и цветок (пробивающийся сквозь историю в наш современный мир). Только в романе Смит, которую относят к наиболее ярким представителям литературы «новой искренности», или метамодернизма, звучит тихий голос надежды на восстановление того, утраченного ощущения сопереживания, эмпатии, который был так важен в эпоху раннего немецкого романтизма. Героиня Смит, которая живет в наши дни, очень хочет услышать голос художницы из далекого прошлого, чья душа живет в персонаже фрески, обнаруженной под многочисленными слоями штукатурки¹¹⁵. Миру открываются лицо этого далекого человека (жаждущего быть услышанным) и маленький безымянный цветок — символ

¹¹⁴ Смит А. Как быть двумя. М.: Фабула, 2018. 336 с.

¹¹⁵ Исследователи метамодернизма (Аккер, Гиббонс, Вермюлен) изучают феномен поверхности, под которой скрывается глубина. В том числе речь идет об «искусственной поверхности» (верхнего слоя, затирающего все старое), которая возникает в литературе постмодернизма. Штукатурка (которой затирается прошлое) — один из символов такого верхнего слоя, под которым скрываются и аффект, и история, и миф, и многое другое.

надежды на возрождение чего-то, возможно, еще не навсегда утраченного в человеке. Смит, как и некоторые другие писатели метамодернизма, намекает на то, что миру просто необходим этот человек из глубины веков и этот цветок, необходим идеализм, ибо злая ирония и скептицизм постмодернизма покроют таким символическим слоем штукатурки каждого из нас. Забвение прошлого, отказ от веры в прекрасное, отказ от идеалистического, порой бессмысленного поиска Истины — ведет к гибели всего.

Итак, история ассоциативного (глубокого) растительного образа в европейской (в том числе и французской) литературе XIX в. начинается с «голубого цветка». Этот многозначный, ничем не проясненный автором символ, который в творчестве Новалиса (и за его пределами) наделен особым, глубинным философским смыслом, противостоит «безымянному голубому цветку», значение которого Лабрюйер подробно поясняет, делая его плоским. В XIX в. этот «безымянный цветок» Новалиса обретает (во многом благодаря приему Гюго) множество имен: барвинок, василек, незабудка, голубой георгин, голубая роза. И каждый из этих цветов становится особым явлением: интерпретацией голубого цветка Новалиса, в некоторых случаях — барвинка Руссо, или же связан с древнейшими коннотациями. Конкретные значения заменяют здесь нередко — ощущения, чувства, эмоции, которые рождаются благодаря ассоциациям, параллелям, связанным с попыткой расшифровать или понять эти флорообразы. Более того, в понятие «голубой цветок» начинают входить вообще цветы, передающие идею чувств, а также сами эмоции, чувства, выражение любви, переданные самыми разнообразными средствами. К концу века отношение к «голубому цветку» как символу эпохи романтизма постепенно меняется. От легкой печали по чему-то несбывшемуся, неправдоподобному критики идеализма переходят к злой иронии над «голубым цветком». Между XIX–XX вв. прослеживается тенденция колебания между критикой и попыткой реабилитировать романтизм. Но после череды войн и экономических кризисов вера в идеализм, в человеческую эмпатию утрачивается. Важно отметить, что критика условного «голубого цветка» направлена

не на Новалиса, а на весь синтез этого образа, сложившегося в европейском (в том числе французском) романтизме. На рубеже XX–XXI вв. прослеживается интерес к идеализму в литературе «новой искренности» и неоромантизма.

Стоит добавить, что время сыграло с голубым цветком злую шутку. В XX в. он приобретает устойчивую коннотацию и обозначает именно самого Новалиса и ранний романтизм, включая натурфилософию Шеллинга. Сюжет романа Новалиса превращается в своего рода матрицу, готовую конструкцию. Голубой цветок словно приобрел те же черты, что старинные символы с устойчивой семантикой (роза и лилия), стал с ними в один ряд. Более того, постепенно приходит осознание того, что расшифровка этого символа не имеет особого смысла. Голубой цветок — это явление сродни «невыразимому», о котором писал в «Логико-философском трактате» Л. Витгенштейн. Такой образ можно создать (неоднократное количество раз), но разгадывать его — бессмысленно, хотя именно на разгадку, бесконечные интерпретации своего образа-символа наверняка и надеялся Новалис.

Итак, напрашивается вывод, что именно Новалис открывает путь к тому, что позднее будет названо Р. Бартом «нулевой степенью письма», «смертью автора», Ю. Кристевой — интертекстуальностью, Борхесом (возможно) — «языком планеты Тлён», ибо «голубой цветок» — это принцип или метод письма. Он предоставляет возможность продления текста («вечный двигатель» по созданию образов и интерпретаций этих образов), как другими авторами, так и читателями, исследователями, дает возможность самым разным способом обмениваться мыслями, на основе голубого цветка воспроизводить новые образы.

Кроме того, в бесконечном поиске Генриха, в его встречах, снах, видениях, путанице реальности и ирреальности — ради поиска истины, прекрасной поэзии, которую он именуется «голубым цветком», — это движение разума, мысли поэта напоминает «поток сознания», описанный в конце XIX в. американским философом-идеалистом У. Джеймсом. Концепт соединенного с цветком сна, к которому постоянно обращается Новалис, становится своего

рода прообразом этого многоуровневого и синтезированного потока. Цветок-сон — это своего рода механизм, способствующий объединению всей культурной и исторической памяти. Если конкретное знание затеряно в лабиринтах истории (например, точное значение какого-то старинного символа), то ощущение этого знания, его важности не должно утрачиваться. Голубой цветок — компенсация всех утерянных знаний прошлого. Это ключ к новой эре литературы, которой еще предстояло сформироваться и кристаллизация которой, по сути, не завершилась и сегодня.

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

Ты ведь знаешь, что я неученая, не учнее деревьев,
которые гнутся и выпрямляются, сами не зная, почему.

Из письма М. Деборд-Вальмор подруге

Одним из самых первых авторов XIX в., в чьих произведениях флорообраз становится именно личным, субъективным иносказанием, является Марселина Деборд-Вальмор (Marceline Desbordes-Valmore, 1786–1859). Чтобы точнее и глубже понять семантику флорообразов ее поэзии, необходимо изучить детали ее сложной судьбы. Флорообразы в данном случае больше связаны с жизнью самой поэтессы, чем с ее восприятием многовекового литературного наследия прошлого.

Е. П. Гречаная отмечает, что «жизнь Марселины включает целый ряд элементов легенды — в полном соответствии с представлением о судьбе творческой личности»¹¹⁶. И эта легенда, этот сложившийся благодаря Ш.-О. Сент-Бёву¹¹⁷, П. Верлену¹¹⁸, С. Цвейгу¹¹⁹, Л. Арагону¹²⁰, письмам и дневникам самой Марселины канон жизнеописания поэтессы и актрисы, неразрывно связаны с ее уникаль-

¹¹⁶ 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.

¹¹⁷ *Sainte-Beuve Ch.-Aug.* Madame Desbordes-Valmore. Sa vie et sa correspondance. Paris: Michel Levy frères, 1870. 264 p.

¹¹⁸ *Verlaine P.* Marceline Desbordes-Valmore // Les Poètes maudits. Paris: Léon Vanier, 1888. P. 55–77.

¹¹⁹ Цвейг С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 7: Марселина Деборд-Вальмор: Судьба поэтессы; Мария Антуанетта: Портрет обычного характера / Пер. с нем. М. Лозинского. М.: ТЕРРА, 1996. С. 7–169.

¹²⁰ Арагон Л. «Мастерская художника». М. Деборд-Вальмор — романистка // Арагон Л. Собрание сочинений: В 11 т. М.: Гослитиздат, 1957–1961. Т. 10.

ным, основанным на личных переживаниях, потерях и трагедиях, творчеством. В. Гринберг обращает внимание на то, что образы ее поэзии пронизаны особой меланхолией, как бы сотканной из целого комплекса потерь, смерти близких, которые она переживает на протяжении всей жизни¹²¹. Ю. Кристева характеризует подобное явление как «опыт потери объекта, связанный с изменением наиболее жизненно-значимых связей»¹²².

Марселина родилась на севере Франции в Дуэ в семье иконописца и гербовщика Феликса Деборда (отец изготовлял 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. 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,

¹²¹ *Greenberg W.* L'exil et la nostalgie chez Marceline Desbordes-Valmore // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. 1991. No. 43. P. 82.

¹²² *Kristeva J.* Le soleil noir. (Dépression et mélancolie). Paris: Gallimard, 1987. P. 19.

источником творческого вдохновения, но, с другой, — сыграет роль человека, добавившего к ее и так многострадальной 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 фигурой. Долгие годы считалось, что Оливье — это писатель Анри де Латуш, но это предположение было опровергнуто Ф. Амбриером¹²³, 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.)¹²⁴. 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)¹²⁵.

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 не востребованным, с трудом добывается небольших ролей в провинциальных театрах. Марселина неотступно следует за ним. В браке рождаются четверо детей (Жюли, Ипполит, Гиацинта и Инес), но трое из них уйдут раньше матери. Одна из дочерей, Гиацинта, ставшая впоследствии писательницей, известной под именем Ондина Вальмор (Ondine

¹²³ *Ambrière F.* Le siècle des Valmore, Marceline Desbordes-Valmore et les siens. T. 1: 1786–1840; T. 2: 1840–1892. Paris: Seuil, 1987. 576 et 478 p.

¹²⁴ *Sartori E. M., Zimmerman D. W.* French Women Writers. University of Nebraska Press, 1994. 123 p.

¹²⁵ *Desbordes-Valmore M.* Œuvres complètes. Paris: Boulland, 1830. T. 2. P. 75, 167.

Valmore, 1821–1853), возможно, была дочерью Латуша. Марселина доживает 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.

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»¹²⁶ (еще одной женщиной, заслужившей его восхищение, была скульптор Камилла Клодель). Артюр 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-Вальмор¹²⁷. 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

¹²⁶ *Baudelaire Ch.* Marceline Desbordes-Valmore // *Baudelaire Ch. L'art romantique: Litterature et musique.* Paris, 1968. P. 315.

¹²⁷ *Bivort O.* Les ‘vies absentes’ de Rimbaud et de Marceline Desbordes-Valmore // *Revue d'Histoire Littéraire de la France.* 2001. Juillet–août. P. 1269–1273.

поэзия Деборд-Вальмор, точнее образный параллелизм (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 дебютантов и синих чулков»¹²⁸, которое часто используется поэтессой. В то же время цветок как образ — один из наиболее 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. А именно таким он и был у Марселины.

Писательница не имела возможности учиться, она черпала мудрость своих стихов из богатого жизненного опыта, из личной драмы. Но также она много читала, посещала литературные салоны, заучивала роли из знаменитых трагедий и комедий. Кроме того, 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 романах¹²⁹. Создается впечатление, что «необразованность» Деборд-Вальмор — всего лишь часть ее «легенды» о поэтессе из Дуэ, бедной, не имевшей возможности учиться Марселине.

¹²⁸ Цвейг С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. С. 50.

¹²⁹ Гречаная Е. П. «Младшая сестра Бальзака». С. 352.

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 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, о грехе простых смертных, о возможности вымолить прощение 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 в основном 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, в 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 призму этих образных параллелей тема «ностальгии» и «изгнания»: из детства, из родного дома, из родного края (из-за обстоятельств, связанных с неустойчивым материальным положением, с событиями революции, изгнания из семьи Дебонна, анализируется разрыв с Дебонном, разрыв с Латушем¹³⁰ и т. д.

¹³⁰ *Greenberg W. L'exil et la nostalgie chez Marceline Desbordes-Valmore. P. 94.*

Цветок действительно становится путеводной звездой в образном ряду стихов Марселины, но назвать его банальным или «слащавым» можно едва ли. Прежде всего «цветы» транслируют эффект, всю гамму чувств, которую Марселина вкладывает в поэзию. В творчестве Деборд-Вальмор выделяются несколько устойчивых флористических тем: 1) букет, который бросают из зала на сцену, вызывающий целый спектр эмоций; 2) образ цветка или розы без лепестков или теряющих лепестки, имеющих отношение к переживанию смерти близких; 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 поток мысли; 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.

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 еды или игрушек¹³¹. Букеты одновременно прекрасны и бессмысленны. Их красота ранит, печалит Марселину еще больше, чем 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,

¹³¹ Цит. по: *Цвейг С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. С. 12.

лечения, еды отца. Букеты для Марселины — символ несправедливости, бессмысленно убитой 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 подозревает свою дочь в связи с этим мужчиной. Ее отношение пропитано ненавистью, болью, желанием спрятать, защитить дочь от человека, которого она считает чудовищем¹³². Марселина рассматривает эти букеты не так, как в реальной жизни (т. е. 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”))¹³³, а 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”))¹³⁴, и рвать новые цветы (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

¹³² Там же. С. 106–108.

¹³³ *Desbordes-Valmore M. Romances // Desbordes-Valmore M. Œuvres complètes. T. 2. P. 351.*

¹³⁴ *Ibid. P. 71.*

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))¹³⁵ 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 (белая сирень может напоминать облако, таким образом быть ассоциацией неба, как Царствия небесного). 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*). Смерть подруги 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 Гваделупе¹³⁶. 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 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 couronne effeuillée*” — «моя потерявшая лепестки корона»), потерявшую родителей и близких людей («жизненно

¹³⁵ *Desbordes-Valmore M. Mélanges // Desbordes-Valmore M. Œuvres complètes. Т. 3. Р. 27.*

¹³⁶ *Ambrière F. Le siècle des Valmore, Marceline Desbordes-Valmore et les siens. Т. 1. Р. 117.*

важные связи»), гонимую жестокой судьбой. Примерно одну и ту же 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 couronne d'épine*”, “*la Sainte Couronne*”)¹³⁷. Ведь под цветком, с которого облетели лепестки, она часто подразумевает розу, обладающую шипами (один из распространенных атрибутов Богородицы и Христа). 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 découronnée*” — мать, лишившаяся детей («развенчанная мать»¹³⁸) — 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 couronne effeuillée*”)¹³⁹ она пишет, что понесет свою «корону без лепестков» в «сад своего отца», где «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

¹³⁷ *Rohault de Fleury Ch. Mémoire sur les instruments de la passion de N.-S. J.-C.*: Féchoz et Letouzey, 1883. P. 209.

¹³⁸ Цит. по: *Цвейг С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. С. 67.

¹³⁹ *Desbordes-Valmore M. Poésies inédites.* Paris: Jules Pich, 1860. P. 145–146.

Марселину, утешить ее, оживить (хотя бы в памяти) все умершие цветы (т. е. 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 Гюте («Виденье розы»), Леконта 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. Образ этот (как символ рано оборвавшейся жизни) идет из глубины веков — из древнегреческой поэзии (Сафо), из творчества П. Ронсара («Как роза ранняя...»).

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*”)¹⁴⁰. Она есть лишь некий дух. Тело — лишь пустая брэнная оболочка. 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, в перевоплощение на сцене. 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 уже не присутствующих в реальности, но любимых людей. И она отсутствует для тех, кто был когда-то дорог и не может вернуться назад. Также в этом обра-

¹⁴⁰ [Desbordes-Valmore M.] Œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore. Grenoble: Presses universitaires, 1973. Т. 1. P. 111–112.

зе ощущается запечатленность оголенного чувства. Это та невидимая суть, энергия, эмоция, которая оживляет тело, которая находится внутри, под оболочкой тела.

Под тем, кому Марселина адресует свои слова, может скрываться тайный возлюбленный, но также это может быть 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» (т. е. она характеризует этим понятием не только себя, но еще кого-то), 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 четок между поклонами во время молитвы. В католицизме четки-розарий символизируют венок из роз, который во время молитвы символически преподносится в дар (их надевают на статуи) Богородице и Иисусу Христу¹⁴¹. Таким образом, упомянутый выше венок роз или венок цветов, который теряет лепестки (“la couronne effeuillée”), может обозначать в поэзии Марселины и направленные к Господу молитвы, облетание или обрывание лепестков как отсчитывание бусинок четок.

¹⁴¹ *Топоров В.Н.* Роза // Мифы народов мира: В 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 385–386.

Выше упоминалось, что П. Верлен обращает особое внимание на восприятие некоторых образов и мотивов поэзии Марселины Ш. 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, словно отсутствуют. В основе стихотворения лежит близкая к натурфилософским представлениям идея соотнесенности всего в природе и в мире. При подробном анализе, расшифровывая каждую деталь (ароматы мускуса, амбры, елея, звуков гобоя, лучей солнца сквозь кроны высоких деревьев в лесу), выявляют 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 все это «отсутствует» и проявляется только благодаря образным ассоциациям или звуковым, цветовым, видовым аналогиям. Но когда аналогии приобретают отчетливые, «плотные» очертания, мир растений превращается в Собор, а собор — в мир растений (подробный анализ см.: в главе о «Цветах зла»). Идею внешнего «отсутствия» Бодлер может заимствовать именно у Деборд-Вальмор, как и тему аромата, благодаря которому появляется цепь ассоциаций, а также (отчасти) и тему «цветения и отцветания», символизирующую путь человека от жизни к смерти, хотя концепт аромата до Деборд-Вальмор уже развивался у Шатобриана («Атала»), а тема «цветения и отцветания» была одной из наиважнейших в творчестве Ламартина.

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"))¹⁴². 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 напоминают о далеком, светлом образе короткого безмятежного детства. Как писала сама Марселина, «она родилась у ворот кладбища, у подножья церкви»¹⁴³. Их дом находился недалеко от городского кладбища. Сент-Бёв по этому поводу отмечал: «в детские годы девочка играла под распятиями и на могилах»¹⁴⁴. Профессия отца была связана в том числе и с выковыванием могильных решеток, украшением могильных плит. Решетки 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, символически отображающего детство Марселины, раскрывается во всей полноте в стихотворении «Цветок детства» (“La fleur d'enfance”). Марселина сопоставляет себя с цветком (“*paguère aussi j'étais fleur*”)¹⁴⁵, который когда-то давно, в детстве, в возрасте семи лет, ей подарил влюбленный в нее мальчик. Это «дикий цветок», дыхание (т. е. аромат) которого пробуждает

¹⁴² *Desbordes-Valmore M. Croyance populaire.* Режим доступа: <http://www.poesie-francaise.fr/marceline-desbordes-valmore/poeme-croyance-populaire.php> (дата обращения: 14.06.2018).

¹⁴³ *Sainte-Beuve Ch.-Aug. Madame Desbordes-Valmore. Sa vie et sa correspondance.* P. 114.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Desbordes-Valmore M. Pauvres Fleurs.* Paris: Laurent, 1839. P. 68–69.

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”)¹⁴⁶. 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...”)¹⁴⁷. 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”)¹⁴⁸. 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. 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. Это близко воспоминанию Руссо об образе «того времени» (о Луизе де Варанс), который он увидел в горном барвинке. О похожих флористических ассоциациях будут писать позднее Бодлер, Мирбо, Пруст. В этом образе Марселины задолго до обращения Пруста к интуитивизму и психологии уже чувствуется попытка пробрать-

¹⁴⁶ *Desbordes-Valmore M. Pauvres Fleurs*. Paris: Laurent, 1839. P. 68–69.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Цит. по: *Desbordes-Valmore M. Les Pleurs*. Paris: Madame Goulet, libraire, 1834. P. 173–176.

ся в глубь воспоминаний, в бессознательное. 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, суть которого — 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 на вымышленного героя, идеального возлюбленного, которого она ждет ради самого процесса ожидания любви. Подобный идеалистический образ Оливье раскрывается и в письмах к «неведомому возлюбленному»¹⁴⁹.

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 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.

¹⁴⁹ Цвейг С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. С. 105.

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*”)¹⁵⁰. 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 селаму, зафиксированному в сборниках 1820–1830-х гг. (основанных на переводах Гаммера), — 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) оттенков¹⁵¹. 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 ботаника Рамона), был подхвачен Марселиной и перенесен в мир своих стихов в том числе под влиянием рассказов подруги. Но только у нее фиалка становится темной, незаметной, растущей

¹⁵⁰ *Desbordes-Valmore M.* Croyance populaire. Режим доступа: https://fr.wikisource.org/wiki/La_Lune_des_fleurs (дата обращения: 14.06.2018).

¹⁵¹ *Рукавичук Л. Н.* Волшебный мир цветов. СПб.: МиМ-Экспресс, 1997. С. 176–177.

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 деятельностью других, записывает впечатления в темноте ночи, прячась в тени, незаметная, как маленькая темная фиалка. Этот выбор цвета (темноты) приближается к темно-синему цвету ночного неба у Новалиса, цвету глубины, вечного поиска Истины. Таким образом он может символизировать процесс обдумывания, размышлений в темноте ночи, работы над стихами.

Но, помимо этого личного восприятия модного в 1830-е гг. цветка фиалки, сравнения себя с темной фиалкой в противоположность розовой или фиолетовой, т. е. 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) — 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, в глубину, а также взгляд изнутри, из тайника мыслей и чувств, на реальность. Она также ощущает трагизм бытия, 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 камеи» 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 жительнице.

Сопоставление себя с цветком, скромным, желающим укрыться от солнечных лучей, наблюдающим за жестокой, причиняющей боль реальностью, распространяется и на другой растительный образ, — куст шиповника («*Églantine*» (“*Romances*”, 1930)). Однако 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 Христа¹⁵². 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*”)¹⁵³.

¹⁵² *Веселовский А. Н.* Из поэтики розы // *Веселовский А. Н.* Избранные статьи. Л.: ГИХЛ, 1939. С. 135.

¹⁵³ *Desbordes-Valmore M.* *Romances*. Т. 2. Р. 355.

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 тяжелых 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 ожидает счастья, эта надежда ведет и вдохновляет ее среди тягот и невзгод нелегкой жизни: «луч надежды освещает мою темную ночь» (“un rayon d’espoir enchante ma nuit sombre”)¹⁵⁴.

Некоторые из выделенных выше тем пересекаются, взаимодействуют в поэзии Деборд-Вальмор. Например, цветок без лепестков, который Марселина передает Господу, переключается 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 напоминает «язык цветов», или селам скорби (ее индивидуальный «язык цветов»). Очевидно, что Марселина знает о восточной традиции языка цветов (или «цветочной почты»), а также о модной в первой половине XIX в. традиции «цветочных сонетов», известных под названием «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) (подробнее об этом пойдет речь в главе о «Цветочных сонетах»). Ее знакомство с восточной средневековой поэзией, в которой цветы играют важную символическую роль, проявляется в стихотворении «Розы Саади» (“Les Roses de Saadi”)¹⁵⁵, одном из самых знаменитых произведений Деборд-Вальмор.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ *Desbordes-Valmore M. Poésies inédites*. P. 15.

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, предаться глубоким 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 поэтессе. Оно вырывается наружу, переполняя ее. Красный след на воде передает идею крови, т. е. боли, страдания Марселины от любви и от бесконечных потерь. Этот след похож на кровавый след раненного живого существа (человека, рыбы или животного), плывущего по воде. Ее любовь (т. е. охапка роз) практически бестелесна, она не материализуется в кого-то конкретного, кто был бы всегда рядом, она распадается на атомы (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 — т. е. 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 свя-

зан с таким понятием, как «роза ветров» — векторной диаграммой, характеризующей в метеорологии и климатологии режим ветра. Таковую 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. Аромат роз, которые словно вырываются из тела Марселины и падают в море, могут символизировать душу. Метущуюся, кровоточащую душу. Душа вырвалась, а Марселина осталась лишь оболочкой. Она — «отсутствует». 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 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 по-своему развивает стихотворение «Водный цветок» (“*La fleur d’eau*”). Маленький («размером с колибри» (“*le colibri des fleurs*”))¹⁵⁶ водный цветок, который Марселина срывает с поверхности воды, его аромат, его нежно-голубой цвет («Маленький голубой цветок» (“*Fleur paine et*

¹⁵⁶ *Desbordes-Valmore M. Pauvres Fleurs*. P. 19.

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 пустота выдыхает слово: Люблю...» (“Fleur naine et bleue, et triste, où se cache un emblème, / Où l’absence a souvent respiré le mot: J’aime!”))¹⁵⁷. Марселина понимает, что встреча невозможна, и просит цветок стать посланником, напомнить ему о ней, донеся 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”)¹⁵⁸. Голубой цвет цветка с новалисовской идеей мировой души, бесконечного водного потока, символизирующего недостижимый прекрасный идеал, говорит о том, что Марселина заранее понимает, что этот цветок — лишь прекрасная иллюзия, самообман. Но ей самой необходимо это чувство, оно дает ей вдохновение, дарит образы, обогащает ее поэзию особой глубиной переживаний. Образ «голубого цветка», возникшего в ее поэзии в 1830-х гг., намекает на то, что она была знакома как минимум с публикацией отрывочного перевода из «Генриха фон Офтердингена» в «Немецком журнале» (1833 г.). Очевидно, что присутствие в стихотворении таких деталей, как лодка, вода, голубой цветок, недостижимый идеал любви, — говорит о знакомстве писательницы с этим основополагающим произведением раннего романтизма. Кроме того, тема водоема у Деборд-Вальмор (связанного с мыслями о несчастной любви) продолжает тот же сюжет у Гёте и Ламартина.

¹⁵⁷ *Desbordes-Valmore M. Pauvres Fleurs*. P. 19.

¹⁵⁸ *Ibid.*

Сложно сказать, заимствует ли она этот мотив. Она использует образ моря, тесно связанный с моментами ее реальной жизни. Возможно, эта тема у Марселины развивается по-своему, самостоятельно и просто вписывается в общую тенденцию романтизма — описывать размышления на берегу водоема, который ассоциируется с Мировой душой. То есть это символ диалога с Богом, либо растворения в Боге.

Осознание того, что ее возлюбленный (в данном случае Оливье) никогда не вернется, отражено и в стихотворении «Моя комната» («Ma chambre») ¹⁵⁹. 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 — многочисленные стихии и феномены природы, которые говорят о том, что Марселина чувствует себя соединенной со всем мирозданием. Время течет, но она не перестает ждать, хотя осознает, что он не вернется. Ее участь — ожидание того, кто никогда не придет. Это напоминает поиск ради самого поиска в поэтике Эйхендорфа, да и самого Новалиса. В образе вышивания цветов скрывается и намек на средневековые народные песни или плачи «нелюбимых» («les chansons des mal-aimées»), которые исполнялись простыми крестьянками за процессом вышивания, шитья, ткачества ¹⁶⁰. Это уже — символ соединения с прошлым, с бесконечностью веков, со старыми традициями. 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, т. е. прекрасное, — в поэзии, в прозе, в вышивке. Эти цветы «искусственной флоры» в какой-то степени подготавливают традицию

¹⁵⁹ *Desbordes-Valmore M. Bouquets et prières. Paris: Dumont, 1843. P. 23–24.*

¹⁶⁰ *Балашов Н.И. Аполлинер и французская поэзия // Аполлинер Г. Стихи. М.: Наука, 1967. С. 221.*

«неприродных»¹⁶¹ цветов и растений, которые будут созданы силой воображения Готье, Санд, Бодлера, Гюисманса, Золя, Рембо, Малларме, Мирбо. Цветочные образы Марселины становятся источником идей для многих авторов позднего романтизма, группы «Парнас», символизма.

Марселина Деборд-Вальмор — уникальный пример поэта эпохи «после революции». Она действительно — поэт из народа. И поэзия у нее тоже тесно связана с Францией, ее историей, ее религией, ее традициями. До Марселины лишь дамы, приближенные к высшим кругам, становились известными писателями (Кристина Пизанская, Мария Французская, Жанлис, Дельфина де Жирарден). Марселина смогла пробиться из самых низов, из после-революционной нищеты, из невежества. Она смогла преодолеть все преграды на пути познания поэзии. Для Марселины первичным в создании образов является феномен живой природы, тесно соединенный с воспоминаниями жизни, с отношениями, с любовью, с эмпатией — со всем разнообразием «аффекта»: дикий цветок — символ детства (всего, что с ним связано), фламандская роза на кусте — эмблема Альбертины, деревенская сирень — тоже символ памяти о прошлом, куст шиповника — символ «луча надежды», рассвета после долгого затмения, темная фиалка в тишине ночи — символ молчаливого наблюдения и размышления за жизнью со стороны, скромный букетик под крестом на перепутье дорог — символ преклонения перед Господом. Эта дышащая, источающая аромат, поражающая красками литературная флора Марселины Деборд-Вальмор неразрывно связана со всем мирозданием, со всеобъемлющим и всепрощающим образом Бога.

¹⁶¹ *Collini M.B.* Flore décadente, flore antinaturelle // Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII–XIX siècles). Paris: H. Champion, 2017. P. 265–267.

Почему «Цветочные сонеты» Люсьена Шардона в романе О. де Бальзака «Утраченные иллюзии» были «обречены на провал»?

Читатель ждет уж рифмы *розы*...

А. С. Пушкин

Роман «Утраченные иллюзии» (“*Illusions perdues*”, 1836–1843) — одно из самых известных произведений «Человеческой комедии» О. де Бальзака. Тем не менее даже в таком подробно изученном творении есть места, которые можно охарактеризовать как «темные», или, точнее, обойденные вниманием читателя или исследователя. Одним из таких мест является история цикла «цветочных сонетов». Их — с наивной надеждой обрести славу в Париже и денежное благополучие — пишет молодой провинциальный поэт Люсьен Шардон де Рюбампре. Появляются эти сонеты у Бальзака во второй части романа «Провинциальная знаменитость в Париже», изданной в 1839 г.

Интерес представляет как сам сборник «Маргаритки»¹⁶² (“*Les Marguerites*”)¹⁶³, так и история «цветочных сонетов» как жанра

¹⁶² Данный (и единственный) перевод на русский язык предложен В. В. Левиком: *Бальзак О. де Утраченные иллюзии // Человеческая комедия / Пер. Н. Г. Яковлевой. М.: Художественная лит-ра, 1953. С. 232.* Однако на русский язык правильнее перевести эти цветы как «ромашки» или «нивяники» (*Даль В. Толковый словарь. СПб., 1881. Т. 2. С. 544; Couplan F. Le régal végétal: plantes sauvages comestibles. Editions Ellebore, 2009. P. 424; Губанов И. А., Киселёва К. В., Новиков В. С., Тихомиров В. Н. Иллюстрированный определитель растений Средней России. М.: Т-во научных изданий КМК; Ин-т технологических исследований, 2004. Т. 3. С. 457.* Две французские номинации цветов — “*Les Marguerites*” и “*La Râquerette*” — переводятся на русский язык как «маргаритка», хотя это разные растения. Отсюда нередко происходит путаница при переводе этих фитонимов (*Редкин А. Французско-русский словарь. СПб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1909. С. 679, 790.*

¹⁶³ *Balzac H. de. Illusions perdues // Balzac H. de, Oeuvres complètes: 20 volumes. Paris: Houssiaux, 1874. Т. 8. P. 197–198.*

(с одной стороны, модного в XVIII–XIX вв., но, с другой, подвергнувшегося в XIX в. разносторонней критике). Бальзак, в отличие от Нервала, Гюго или Дюма-отца, не сочинял стихов. Поэтому, чтобы реализовать свой план по созданию сборника, сочиненного его героем, писатель обращается к трем поэтам, с которыми тесно общается в 1830-х гг. в литературных салонах: Теофилю Готье, Дельфине де Жирарден и Шарлю Ласайи.

Теофиль Готье (Théophile Gautier, 1811–1872) пишет сонет «Тюльпан» (“La Tulipe”) (опубликован под фамилией Готье впервые в посмертном сборнике 1870-х гг. (“Poésies de Théophile Gautier qui ne figureront pas dans ses œuvres”, 1873)). В 1830-х гг. Готье принадлежит к плеяде «младших романтиков», находится под влиянием В. Гюго и публикует сборник «Стихотворения», где собраны его стихи, написанные в ключе модного в те годы романтизма, хотя уже в этом сборнике, да и в сонете, написанном для Бальзака, проявляется его интерес к поэзии «искусства для искусства», к предпочтению пластичной красоты природы (красоты статуи, картины, изображения на вазе) живой природе. То есть в его поэзии ощущается отступление от выражения естественных, живых чувств и эмоций.

Не менее известна в XIX в. автор еще одного сонета из «цветочного сборника» — «Ромашка» (“La Marguerite”) (в переводе В. В. Левика «Маргаритка») — Д. де Жирарден (сонет опубликован впервые в «Полном собрании поэзии» Жирарден в 1840-х гг. (“Poésies complètes”, Paris: Charpentier, 1842)). Д. де Жирарден (Delphine de Girardin, 1804–1855) — жена журналиста и издателя Эмиля Жирардена, дочка писательницы Софи Ге, племянницы писательницы и переводчицы Мари-Франсуазы Ге. Ее лучшие произведения — «Поэтические эссе» (“Essais poétiques”, 1829) и «Новые поэтические эссе» (“Nouveaux essais poétiques”, 1825). Также она пишет романы и новеллы: «Лорнет» (“Le lorgnon”), «Сказки старой девы» (“Contes d’une vieille fille”), «Маркиз де Фонтань» (“Le marquis de Fontagnes”). Большой популярностью пользовались ее «Парижские письма» (“Lettres parisiennes”, 1836–1848), напечатанные под псевдонимом Виконт де Лоне (Le vicomte de Launay). Литератур-

ный салон Дельфины де Жирарден регулярно посещали Т. Готье, О. де Бальзак, А. де Мюссе, В. Гюго, М. Деборд-Вальмор, А. де Ламартин, Ж. Сандо, Ф. Лист, А. Дюма-отец, Ж. Санд.

Третий автор — Шарль Лассайи (Charles Lassailly, 1806–1843), наименее известный из трех, — один из так называемых «младших романтиков», а также «неистовых романтиков», является автором двух сонетов из «Маргариток» — «Камелия» (“*Le camelia*”) и «Маргаритка» (“*La Râquerette*”) (в переводе В. В. Левика «Анемон») (оба сонета были опубликованы в 1837 г. в газете Бальзака “*La Chronique de Paris*”).

Лассайи — частый гость литературных салонов (которые посещали Готье, Бальзак, Дюма-отец, Мюссе, Нерваль, А. Эскирос, А. де Виньи). Лассайи был известен как денди, выделялся яркой зеленой жилеткой и камелией, которую прикреплял к бутоньерке фрака. С Бальзаком он знакомится в 1834 г. в салоне Лоры Жюно, герцогини д’Абрантес.

Фигура Лассайи интересна еще и в связи с тем, что многие исследователи считают его прототипом нескольких персонажей романов Бальзака, Стендаля, Гюго, произведений Бодлера. Андре Лебуа, например, предполагает, что история любви Лассайи к герцогине де Маньякур (de Magnencourt), с которой литератор знакомится на балу в 1833 г., вдохновила В. Гюго на создание романа «Рюи Блаз»¹⁶⁴. Жан Эрве Доннар¹⁶⁵ пишет, что Лассайи стал прототипом Мишеля Кретьена, одного из персонажей «Утраченных иллюзий» Бальзака, а также Ферранте Палла в «Пармской обители» Стендаля (по версии Мориса Турно)¹⁶⁶. Андре Ферран¹⁶⁷ допускает, что Лассайи стал также прототипом Самюэля Крамера, знаменитого романтического героя, в произведениях Ш. Бодлера («Фанфарло», 1847).

¹⁶⁴ *Tourneux M.* Revue d'histoire littéraire de la France. Paris: Armand Colin, 1894. P. 235.

¹⁶⁵ *Donnard J.-H.* Balzac, les réalités économiques et sociales dans la Comédie humaine. Paris: Armand Colin, 1961. P. 107.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Kaye E.* Charles Lassailly (1806–1843). Genève: Librairie E. Droz, 1962. P. 135.

В связи с тем, что Лассайи неоднократно становился прототипом различных литературных персонажей, а также в связи с историей его страсти к герцогине де Маньянкур можно допустить предположение, что он мог стать отчасти прототипом и для самого Люсьена Шардона, поэта из провинции. Лассайи также приехал в Париж из знаменитого, но небольшого города — Орлеана (после того как познакомился там с Гюго и Нодье), у него была сестра, которой Лассайи старался помогать. Кроме того, заглавная буква имени Лассайи (“Charles”) повторяет фамилию Люсьена (“Chardon”), а заглавная буква фамилии (“Lassailly”) повторяет первую букву имени персонажа Бальзака — Lucien. Это совпадение дает основание предположить, что инициалы персонажа Бальзака являются переставленными местами инициалами поэта Лассайи.

В эпизоде о «Маргаритках» интерес представляет не только история авторства сонетов, но и судьба самих «цветочных сонетов» (как жанра). Главный вопрос — почему «Маргаритки» Шардона вызвали у поэтов Парижа такое демонстративное отторжение? Ведь Люсьен Шардон, предоставив на суд поэтов-романтиков свой сборник, был обречен не только на неуспех, но и на открытый протест в его адрес, негодование тех поэтов, к которым он обратился. Об отверженности Люсьена как поэта красноречиво говорит уже его фамилия — “le chardon” — т. е. «чертополох», сорняк, растущий на обочине, «ненужное» растение, также чертополох символизирует муки, страдания Христа¹⁶⁸, что рассказывает о сложной судьбе Люсьена, о тяготах и страданиях во многом из-за его маргинального положения в обществе. И сонеты, которые он пишет, были тоже отвергнуты, объявлены устаревшими.

Ошибка Люсьена состояла в том, что он обратился именно к сторонникам романтизма в самый разгар «войны» между романтиками и классиками, ведь эта война была отчасти и политической. Журналист Лусло, которому Люсьен прочитал свои сонеты, сразу предупреждает начинающего поэта о необходимости сделать

¹⁶⁸ *Gubernatis A. de. Mythologie des plantes. Paris: Reinwald et Cie libraires éditeurs, 1878. P. 164.*

выбор в пользу романтиков и отказаться от жанра цветочного сонета: «Вы классик или романтик? — спросил Лусло... — Вы вступаете в литературу в самый разгар ожесточенной борьбы, вам надобно пристать к той либо другой стороне. В сущности, литература представлена несколькими направлениями, но наши знаменитости раскололись на два враждующих стана. Роялисты — романтики; либералы — классики. Различие литературных мнений сопутствует различию во мнениях политических, и отсюда следует война, в ход пускаются все виды оружия — потоки чернил, отточенные остроты, колкая клевета, сокрушительные прозвища. По странной случайности роялисты-романтики проповедуют свободу изящной словесности и отмену канонов, замыкающих нашу литературу в условные формы, между тем как либералы отстаивают три единства, строй александрийского стиха и классическую тему. Таким образом, литературные мнения в обоих лагерях противоречат мнениям политическим. Если вы эклектик¹⁶⁹, вы обречены на одиночество... Ну а сонеты!.. Это литература эпохи, предшествующей Буало. Будьте романтиком. Романтики сплошь молодежь, а классики поголовно — парики; романтики возьмут верх»¹⁷⁰.

Хоть сонеты Люсьена и были прекрасными, совершенными, но продолжали традицию старой прециозной поэзии, а также модной на рубеже XVIII–XIX вв. традиции «языка цветов», селамы, «цветочной почты», которая развивалась в ключе позднего классицизма, а также сентиментализма (т. е. тоже вписывалась в старую парадигму образа растения). Его сонеты были написаны безукоризненно, но Бальзак хочет подчеркнуть, что Люсьен как поэт родился не в свое время, время позднего классицизма Делиля и Парни прошло. Лусло откровенно говорит Люсьену, со всем сочувствием, и со всем пониманием красоты и изящества его сонетов, что «Маргаритки» обречены на безвестность, так как романтики его не примут, а классики уже отжили свое и сходят с литературного

¹⁶⁹ Под «эклектикой» Лусло, по-видимому, имеет в виду соединение роялизма с выбором старых классических канонов. Роялистом, например, был в раннем творчестве романтик В. Гюго, которому и посвящен роман Бальзака.

¹⁷⁰ *Бальзак О. де. Утраченные иллюзии. С. 231.*

Олимпа. Именно в те годы В. Гюго отмечал: «Нельзя после гильотины Робеспьера писать мадригалы в духе Дора, и не в век Бонапарта можно продолжить Вольтера»¹⁷¹. Бальзак предвосхищает образ отживших «цветов» в сцене прогулки по Пале Руаяль. Оборванные бумажные цветы, которые разбросаны по земле, сопоставляются им со старыми риторическими фигурами. Итак, чтобы понять, какие сонеты времен, предшествующих Н. Буало, т. е. его «Поэтическому искусству» (1674), имел в виду Лусло, нужно оглянуться назад.

Традиция «цветочных сонетов» во Франции уходит корнями в начало XVII в. Подобно тому, как в средние века поэтические произведения оценивались при феодальных дворах, в XVII в. поэты читали свои произведения в салонах, напоминающих средневековые «дворы любви». Одним из самых известных салонов 1630–1640-х гг. был «Отель» маркизы де Рамбуйе. Ее дочери Юлии д'Анженн (Julie Luciana d'Angennes, 1607–1671) был преподнесен рукописный сборник «Гирлянда Юлии» (“La Guirlande de Julie”, 1638)¹⁷². Этот манускрипт, который несколько раз переписывался позднее и считался вершиной галантной поэзии, вершиной «цветов риторики», выполненной в модном тогда жанре метаморфоз (подражание античным «Метаморфозам» Овидия, Апулея, изоморфизму в античной мифологии, а также «Венку Дам» (1478) «великого риторика» Жана Молине), был придуман и заказан Шарлем де Сен-Мором, маркизом де Монтозье, влюбленным в Юлию д'Анженн и позднее ставшим ее супругом. Люсьен Шардон, по замыслу Бальзака, мог видеть в Луизе де Баржетон — подобие Юлии д'Анжен, а в провинциальном салоне — салон маркизы де Рамбуйе.

В сборник «Гирлянда Юлии» вошли 62 мадригала наиболее известных поэтов того времени, а именно — Жоржа де Скюдери, Демаре де Сен-Сорлена, Жана Шаплена, Оноре Ракана, Пьера Корнеля, Симона Арно де Помпона (Бриотта) и других авторов.

¹⁷¹ [Hugo V.] Oeuvres complètes de Victor Hugo: 4 vols. Bruxelles: Adolphe Wahlen et Co, 1837. Vol. 2. P. 626.

¹⁷² La guirlande de Julie, offerte à Mademoiselle de Rambouillet, Julie-Lucine d'Angenes. Paris: Imprimerie de Monsieur, 1784. 94 p.

Многие из мадригалов озаглавлены видом растения («Роза», «Лилия», «Тюльпан», «Цветок Граната», «Флердоранж», «Гвоздика», «Фиалка» и т. д.), чье название написано с заглавной буквы, тем самым сборник является своеобразным сводом «высоких» растений, допущенных в XVII в. к использованию в тексте. В мадригалах Юлия сравнивалась с цветком, к примеру с фиалкой — скромной, но величественно-прекрасной. Сами мадригалы тоже были написаны от лица цветов, которые преклоняются перед красотой молодой дамы, свойства цветов сопоставлялись со свойствами характера и ума Юлии. Все эти цветы — не символы, а именно фигуры (олицетворения) или поэты, надевшие на себя маски и костюмы цветов, растущих не на природе, а на одежде и коронах королей, на Олимпе и в царстве Флоры. Как образы они не имеют глубины (в новом, романтическом понимании этого слова), их значения объяснены тут же в сонетах, т. е. лежат на самой поверхности.

В XIX в. традиция сборников «цветочных сонетов» была продолжена. Она воплощалась в двух основных формах: 1) сборниках сонетов (чаще всего они носили название «Что говорят цветы» (“*Ce que disent les fleurs*”)), а также 2) в виде сказок. Например, «говорящие» цветы (розы и маргаритки из сада в Ноане и шиповник за пределами сада) возникают в сказке Ж. Санд «О чем говорят цветы»¹⁷³ в сборнике «Бабушкины сказки». В этих сказках цветы активно разговаривают, выражают эмоции, философствуют, являются самостоятельными живыми персонажами со своим мнением, своей грустной или счастливой историей. Подобные сонеты и сказки чем-то напоминают старинные фавлю и басни о животных, а также сказки Л. да Винчи, где помимо животных в качестве персонажей (подразумевающих человеческие типы или характеры) встречаются и растения.

Большой популярностью также пользовался в XIX в. сборник сонетов Антонио Спинелли (*Antonio Spinelli*) с пояснениями эмблем и мифологии цветов, где каждый сонет назван именем растения, «Что говорят цветы» (“*Ce que disent les fleurs*;

¹⁷³ *Sand G. Ce que disent les fleurs // Sand G. Contes d'une grand'mère. T. 2. P. 183–203.*

sonnets”)¹⁷⁴, написанный в Париже в 1863 г., опубликованный впервые в 1864 и переизданный в 1884 г. Не менее популярным уже в конце XIX в. был сборник сонетов «Что говорят цветы» (“Ce que disent les fleurs”)¹⁷⁵ Луи Лежандра (Louis Legendre) с акварелями Фермина Буиссе (Firmin Bouisset), опубликованный в 1891 г.

В «цветочных сонетах» Люсьена Шардона два сонета вписываются в традицию подобных сборников. Это «Тюльпан» (Готье) и «Ромашка» (Жиарден). Именно данные сонеты в «Утраченных иллюзиях», по всей видимости (по замыслу Бальзака), характеризуют самого Люсьена Шардона. Цветы в них «говорят» от первого лица. В «Тюльпане» Готье, вероятно, обращается именно к традиции цветочных метаморфоз «Гирлянды Юлии», а именно к мадригалам «Пламенеющий тюльпан» Ш. де Монтозье и «Тюльпан» П. Корнеля. Но если тюльпан из мадригалов де Монтозье и Корнеля, превознося свою собственную красоту, так же восхищается Юлией (является комплиментарным), то тюльпан Готье никем не восхищается, кроме себя самого. Тюльпан говорит о своей уникальности, о высокой цене, по которой его продают торговцы, т. е. хочет продать себя подороже. Он воспевает свою Красоту, чистую, свободную от всякого философствования, по сути является иллюстрацией поэтической концепции Готье («искусства для искусства»). Бальзак через это стихотворение Готье, а именно через концепцию отсутствия аромата у тюльпана, передает идею определенной «бездуховности» своего героя («Природа, увы! не добавила аромата в мою чашечку, выточенную, как китайская ваза» (“Mais la nature, hélas! n’a pas versé d’odeur / Dans mon calice fait comme un vase de Chine”)¹⁷⁶ (перевод мой. — С. Г.)), намекает на отсутствие в нем живой, осознанной жизненной позиции (о тюльпане как о «бездуховном» цветке писали также немец-

¹⁷⁴ *Spinelli A.* Ce que disent les fleurs: sonnets. Paris: E. Dentu, éditeur, 1864. 319 p.

¹⁷⁵ *Legendre L.* Ce que disent les fleurs / Préface de Ludovic Halévy; aquarelles de Firmin Bouisset. Paris: L. Baschet, 1891. 96 p.

¹⁷⁶ *Balzac H. de.* Illusions perdues. P. 198.

кие поэты — Гёте, Аффшпрунг, Клейст)¹⁷⁷. Шардон то сближается с либералами, то переходит на сторону монархистов, прибавляя к своей простонародной фамилии фамилию матери, последней представительницы древнейшего аристократического рода де Рюбампре (т. е. является именно эклектиком). Намек на «отсутствие души», отсутствие аромата мог относиться и к направлению, которое выбирает Шардон, — классицизму с его риторическими фигурами и клише, словно лишенными (по мнению романтика начала XIX в.) индивидуальности, авторской неповторимости, особого поэтического духа и глубины.

Тюльпан, цветок без запаха (неодушевленный цветок), Готье противопоставляет цветам романтизма, обладающим ароматом, т. е. душой, твердостью духа, желанием сражаться за свою позицию, переживать, как, например, розы и лилии в «Душах цветов» Ламартина, которые молятся в церкви за грехи людей, или бальзамовская «лилия долины», которая возносит свой аромат, как фимиам, в небеса (тоже как бы вечно молясь за людей).

Таким образом, для Бальзака внутренняя суть Люсьена — двойственна, она выражается через символику двух таких разных растений (тюльпана и чертополоха): он (как тюльпан) прекрасен, но бесполезен, аристократ-простолюдин без титула, без возможностей (отсутствие аромата). Но одновременно он (как чертополох) — трагическая личность (чертополох, еще раз вспомним, символизирует муки Христа), пытающаяся найти положение в обществе, стать известным поэтом, вернуть титул матери, но все, что он делает, приносит ему страдания, что прочитывается в образе чертополоха. Интересно, что между этими, такими разными растениями есть кое-что общее на уровне этимологии: чертополох (или татарник) — сопоставляют в некоторых традициях с татарским национальным головным убором¹⁷⁸, а тюльпан — с турецким тюрбаном, головной повязкой, чалмой (от перс.-тур. *tülband*, перс.

¹⁷⁷ *Золотницкий Н. Ф.* Тюльпан // Цветы в легендах и преданиях. М.: Дрофа-Плюс, 2005. С. 287.

¹⁷⁸ *Бугаев И. В.* Словарь научных и народных названий растений и грибов. Томск: ТМЛ-Пресс, 2010. С. 307.

dulben)¹⁷⁹. То есть оба цветка (чертополох и тюльпан) ассоциируются с головным убором или головой человека. Если Бальзак знал эти значения, то мог подразумевать два разных лица или две разные сущности Люсьена: простолюдин Шардон (чертополох) и аристократ де Рюампре (тюльпан). То есть тюльпан — олицетворение самого Шардона.

Ромашка же в сонете Д. де Жирарден (которая тоже говорит от первого лица) сетует на то, что человек сначала восхищается ею, затем срывает лепесток за лепестком, чтобы узнать ответ на волнующий его вопрос, срывает с нее «корону» и выбрасывает в грязь. Образ цветка без лепестков (без короны) Жирарден, возможно, заимствует из поэзии Деборд-Вальмор, где часто, как было проанализировано выше, повторяется образ «декорированной розы», розы (или цветка) без лепестков, т. е. (у Деборд-Вальмор) матери, потерявшей детей. Сравнение Люсьена Шардона с ромашкой, с которой сорвали лепестки, а затем выбросили в грязь, опять ведет к образу чертополоха, который растет на обочине, вдали от людей, как бы выброшенный из общества. Образ цветка, с которого сорвали лепестки, как бы сорвали венец, корону, говорит о происхождении Люсьена, об аристократическом происхождении его матери, которое долгие годы после революции считалось «дурной наследственностью». Теперь же, в годы Реставрации, Люсьен все равно чувствовал себя ущемленным, так как был по отцу Шардоном, простолюдином. Прибавив себе фамилию матери (де Рюампре), он стал как бы наполовину аристократом, человеком, который словно застыл между двумя социальными группами. Он был похож на ромашку, с которой сорвали лепестки. Притом не сам цветок лишился лепестков, а их сорвали. При этом виновником вероломства в сонете является любовь. Это вполне в духе средневекового аллегорического романа («Роман о Розе»), чей образный параллелизм нередко переносился в поэзию времен классицизма. Любовь тут можно сопоставить с чем-то, что причиняет страдания, сильную боль, унижения. Шардон

¹⁷⁹ Головкин Б. Н. О чем говорят названия растений. 2-е изд. М.: Колос, 1992. С. 10.

как будто хочет сказать, что так же насильственно лишали жизни, достатка, привилегий людей, занимавших особое положение до революции (таких как мать Люсьена). А затем, лишив титула, средств к существованию, их как бы выбрасывали за рамки общества (возможно, имеется в виду эмиграция или казнь во времена революции). То есть намеренья революции были вроде бы благородными, красивыми, страстными, а итог — страшным. Итак, Люсьен был цветком — без лепестков. Человеком — без определенных, прочных корней. У Бальзака подобный образ (сорванного цветка или цветка с оторванной чашечкой) встречается и в романе «Лилия в долине». Образ лилии с отрубленной чашечкой на гербе де Морсофов символизирует французскую аристократию, подвергшуюся репрессиям во времена Революции¹⁸⁰. Таким образом, у Бальзака этот образ повторяется неоднократно и в разных вариантах.

Тюльпан и ромашка являются олицетворениями и словно говорят от имени Люсьена, передают различные черты его характера, в этих цветах зашифрованы перипетии судьбы и происхождения провинциального поэта. Озаглавив сборник именно словом «Маргаритки» (более точный русский перевод этих цветов — «нивяники» — цветы полей, которые косят во время жатвы), Бальзак хотел подчеркнуть важность этого символа — цветка, лишённого лепестков, скошенного или сорванного и брошенного в грязь. Множественное число говорит о том, что Бальзак имел в виду не только Люсьена Шардона, но и всех тех людей, чьи судьбы были перемолоты во времена революции. Их культура, как и их эпоха, теперь считалась вышедшей из моды, устаревшей. Важно отметить, что эта символика исходит именно от Бальзака, а не от Люсьена Шардона и его взглядов на литературу. То есть эти два сонета, их цветочные образы, как бы раскрывают сущность персонажа-поэта, их создавшего.

Корни сборников цветочных сонетов и сказок восходят не только к «Гирлянде Юлии», но и к традиции «языка цветов»,

¹⁸⁰ Горбовская С.Г. Флорообраз во французской литературе XIX века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. С. 115.

или селам, о котором упоминалось в предыдущих главах¹⁸¹. Так называли сборники сонетов и словарей цветов, ставшие популярными после публикации в 1727 г. двухтомника «Путешествие... по Европе, Азии и Африке»¹⁸² Обри де ля Мотре, который описал свое пребывание при дворе шведского короля Карла XII в Турции, а также книги леди Мэри Уортли Монтегю, жены английского посла в Стамбуле, «Письма Леди Мери Уортли Монтегю, написанные во время путешествия по Европе, Азии и Африке» (“Letters of Lady Mary Wortley Montagu, written during her travels in Europe, Asia and Africa”, 1763)¹⁸³, где описан тайный язык любовной переписки — селам. Данная традиция была подхвачена, например, королевским двором Пруссии. Знаменитая королева Луиза, ее супруг король Фридрих Вильгельм III и дочь Шарлотта (русская великая княгиня Александра Федоровна) использовали в переписке не только вербальный язык цветов, но и вкладывали в письма веточки растений или цветы, которые передавали определенный смысл¹⁸⁴. Безусловно, у этого «языка цветов» были свои особые «ключи». Один из сборников «ключей» хранится во дворце «Коттедж» в Петродворце.

В XIX в. среди таких книг одной из самых знаменитых в Германии была «Язык цветов, или Значения» (“Die Blumensprache, oder Bedeutung”, Berlin, 1823), составленная по мотивам переводов с персидского австрийским историком и востоковедом

¹⁸¹ *Басманова Э.Б.* Старинный цветочный этикет. Цветочные традиции и цветочный этикет в частной и общественной жизни России XVIII — начала XX века / Ред. О. Еремина. М.: Белый город, 2011. 416 с.

¹⁸² *Motraye A. de la.* Voyages en Europe, Asie et Afrique: avec figures. 3 volumes. La Haye: Johnson, 1727.

¹⁸³ *Montagu M.W.* Lady Letters of the Right Honourable Lady M---y M---e: Written during her Travels in Europe, Asia and Africa, to Persons of Distinction, Men of Letters, etc., in different parts of Europe. London: Printed for M. Cooper, 1763. 296 p.

¹⁸⁴ *Сидорова А.* Два альбома императрицы // Плантомания. Российский вариант. XII Царскосельская научная конференция. СПб., 2006. С. 374–383; *Долгушин Д.В.* Миф о королеве Луизе в творчестве В.А. Жуковского // Сюжетология и сюжетография. 2014. № 2. С. 108–114; “Ars botanica” — отчет. Режим доступа: <https://mayak-parnasa.livejournal.com/906877.html> (дата обращения: 20.04.2018).

Й. фон Гаммер-Пургштале (Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall; 1774–1856), немецким поэтом, переводчиком, ученым-востоковедом Ф. Рюккертом (Friedrich Rückert, 1788–1866), австрийским востоковедом В. Розенцвейг-Шваннау (Vinzenz Rosenzweig von Schwannau, 1791–1865) поэзии Хафиза, Саади, Джами, а также селам¹⁸⁵. В России эта небольшая книга (32 страницы) была переведена и прокомментирована Д. П. Ознобишиным¹⁸⁶ и озаглавлена «Селам, или Язык цветов» (1830)¹⁸⁷. Во Франции самыми популярными подобными книгами были: «Эмблемы цветов, или Клумба Флоры» (“*Emblème des fleurs, ou Parterre de flore*”, 1816) Шарля-Жозефа Шамбе¹⁸⁸; анонимный «Новый язык цветов, или Клумба Флоры» (“*Nouveau langage des fleurs, ou Parterre de flore*”, 1832)¹⁸⁹; «Язык цветов» (“*Le langage des fleurs*”, 1858) Шарлотты де ла Тур¹⁹⁰; «Язык цветов» (“*Le langage des fleurs*”, 1860) Эммы Фокон¹⁹¹ и многие другие «азбуки» и «своды»¹⁹².

¹⁸⁵ *Алексеев П. В.* Д. П. Ознобишин и Хафиз: проблемы перевода суфийской поэтики // Вестник Томского государственного университета. Филология. Томск, 2013. С. 71–79; *Ненарокова М. Р.* Роль заглавия, эпиграфов и комментариев в структуре книги Д. П. Ознобишина «Селам, или Язык цветов» // Журнал института наследия. 2015. Режим доступа: <http://nasledie-journal.ru/ru/journals/1/3.html> (дата обращения: 03.04.2018).

¹⁸⁶ *Ненарокова М. Р.* «Селам» Д. П. Ознобишина: культурный диалог Европы и Востока // Культура. 2013. № 4 (14). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/selam-d-p-oznobishina-kulturnyy-dialog-evropy-i-vostoka> (дата обращения: 03.05.2019).

¹⁸⁷ *Ознобишин Д. П.* Селам, или Язык цветов. СПб.: Деп. нар. просвещения, 1830. 32 с.

¹⁸⁸ *Chambet C. J.* *Emblème des fleurs, ou Parterre de flore.* Paris: L. Masson, 1844. 188 p.

¹⁸⁹ *Nouveau langage des fleurs, ou Parterre de flore.* Bruxelles: T. Lejeune, 1832. II-298 p.

¹⁹⁰ *La Tour Ch. de.* *Le langage des fleurs.* Paris: Garnier Frères, 1858. VII-308 p.

¹⁹¹ *Faucon E.* *Le langage des fleurs.* Paris: E. Guérin, 1860. 136 p.

¹⁹² *Шарафадина К. И.* Благоуханные письма, или Любовь, изысканная цветами (французский прецедент) // Литература в синтезе искусств. Т. II. FLORO = ПОЭТО = LOGIA. СПб.: СПбГУТД, 2012. С. 34–59.

В России в XIX в. была распространена салонная игра для молодежи «Флирт цветов»¹⁹³. Традиция подобных сборников повлияла на творчество писательницы С. Ф. Жанлис (1746–1830): «Цветы, или Художники» (“*Les Fleurs, ou Les Artistes*”, 1810)¹⁹⁴, «Историческая и литературная ботаника» (“*La botanique historique et literaire...*”, Paris, 1810)¹⁹⁵, «Нравственный гербарий» (“*Herbier moral...*”, Paris, 1799)¹⁹⁶, а также на творчество Бернарден де Сен-Пьера, Шатобриана, Ламартина, Бальзака. Использование материала подобных сборников было необходимо в ту эпоху не только на Востоке, но и в Европе. Общество отличалось еще строгими канонами поведения, чувства приходилось скрывать, чтобы не стать предметом всеобщего осуждения. Цветы, их виды, оттенки, группирование в букете помогали в общении, как в тайной любви, так и в различных других ситуациях¹⁹⁷.

Яркие примеры подобной тайной коммуникации (уже с помощью именно цветов и букетов, а не стихов и писем) можно обнаружить в «Лилии долины» Бальзака (общение между Феликсом и госпожой де Морсоф). В «Госпоже Бовари» Флобера таким тайным языком является даже не цвет или вид растений, а их аромат, психологическое воздействие запахов цветов, фруктов на поведение, на подсознание героев. Но есть примеры у Флобера и тайного общения героев с помощью букетов цветов (большую роль играют свадебные букеты флердоранжа первой жены Шарля Бовари и Эммы, а также букеты на балу у маркиза д’Андервилье, с помощью которых общаются влюбленные из высшего общества, за которыми с интересом наблюдает Эмма).

¹⁹³ *Сонина Е. С.* А. С. Пушкин в настольной игре // Болдинские чтения — 2019: Сборник статей / Отв. ред. И. С. Юхнова. Нижний Новгород, 2019. С. 259–286.

¹⁹⁴ *Genlis S.F.* *La Botanique historique et littéraire... suivie d'une nouvelle intitulée: Les Fleurs, ou les Artistes* / Par Madame de Genlis. Paris: Maradan, 1810. 254 p.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Genlis S.F.* *Herbier moral; ou, Recueil de fables nouvelles et autres poésies fugitives* [Texte imprimé]. Paris: Moutardier 8, 1800. 175 p.

¹⁹⁷ *Гольский И. А.* Символика флоры: сущность и формы переживания: Дис. ... канд. филос. наук. Омск, 2010. 162 с.

Важно отметить, что примеры описания букетного селама как средства общения в восточных гаремах встречаются еще в анонимном средневековом франко-византийском романе «Флор и Бланшефлор» (“Floire et Blancheflor”, ок. 1170). Речь идет о той части романа, в которой Флор находит способ общения с Бланшефлор, попавшей в восточный гарем, с помощью корзин с цветами. Послание прочитывалось по расположению видов и окрасу цветов. В средних веках о селама во Франции узнавали от торговцев, ездивших на Восток, а также от участников крестовых походов. Но традиция селама в поэзии полноценно прижилась только в XVIII и XIX вв. В средних веках из восточной традиции в европейской поэзии (трубадуров, труверов, миннезингеров, вагантов, бардов) были восприняты лишь цветочные мотивы: соловей и роза, роза и вино, вино и виноград. «Язык цветов» был распространен в Европе и в эпоху Ренессанса. Примером его использования является описание Шекспиром «букета Офелии» в «Гамлете».

В «цветочных сонетах» Люсьена Шардона два других произведения следуют именно традиции «языка цветов». Это «Камелия» и «Маргаритка» Ш. Ласайи. В «Маргаритке» (“La Râquerette”) (речь идет о цветке «маргаритка многолетняя» или «маргаритка луговая», в русском переводе В.В. Левика предложен «анемон»¹⁹⁸, что полностью искажает символический смысл значения того цветка, который имели в виду Бальзак и Лассайи)¹⁹⁹ расшифровывается язык только одного цветка — маргаритки многолетней: это цветок влюбленных, цветок весны, цветок воскресения Христа. “La Râquerette” по-французски — это цветок Пасхи (происходит от слова “Râques” — Пасха), отсюда связь значения этого цветка с воскресением Христа («Не оттого ль расцвел ты в сумраке дубравы, когда Христос воскрес, венчанный нимбом славы...»)²⁰⁰. Цветок этот расцветает весной и цветет до осени. Он, как символ весны,

¹⁹⁸ Бальзак О. де. Утраченные иллюзии. С. 233.

¹⁹⁹ Горбовская С. Г. Пример неточного перевода на русский язык трех названий «цветочных сонетов» Люсьена Шардона в романе О. де Бальзака «Утраченные иллюзии» и о последствиях этой неточности // United-Journal (Таллин). 2020. № 33. С. 21–26.

²⁰⁰ Бальзак О. де. Утраченные иллюзии. С. 232.

молодости, напоминает человеку на склоне лет (осенью) о молодых годах, когда человек полон энергии, планов на будущее, влюблен («Не оттого ль цветешь ты осенью печальной, чтоб радостей былых блеснуть зарей прощальной...»)²⁰¹. Возможно, Лассайи (по замыслу Бальзака) подразумевает под цветком весны, пасхи, цветущим до поздней осени, символ классицизма, т. е. цветок, символизирующий вечные ценности. Но все же, говоря об осени как о периоде старости, близости смерти (он пишет о белых, бледных лепестках, которые еще можно увидеть осенью), Бальзак мог намекать на то, что время классицизма прошло или подходит к своему закату.

Кроме того, в образе «маргаритки многолетней» Лассайи мог подразумевать и Люсьена Шардона — приверженца классицизма и старого «цветочного сонета». Он молод (весна, Пасха), но он одновременно старомоден, выбирает старую, не вызывающую интереса современников, форму стиха (осень, последние полевые цветы). В образе растения весны, цветущего до осени, чувствуется присутствие идеи метаксиса в духе Платона (а в романтизме — Новалиса) — колебания между старым и новым, между тьмой и светом, теплом и холодом. Этот образ может намекать на внутренний (духовный) эклектизм Шардона.

Первая же строфа сонета Ласайи «Камелия» представляет собой своеобразный свод цветов и их значений, напоминает сборник «Селам, или Язык цветов» в миниатюре²⁰²:

Цветы — живая песнь из книги мироздания:
Нам в розах мил язык любви и красоты,
В фиалках — тайный жар сердечного страдания,
В холодных лилиях — сиянье чистоты.
Но ты, камелия, искусных рук создание.
Без блеска — лилия, без страсти — роза ты...²⁰³

²⁰¹ Бальзак О. де. Утраченные иллюзии. С. 232.

²⁰² Пример селам в переводе Д. П. Ознобишина: «Какое ж дать цветку значение? / Любовь — наставник лучший нам. / ...Вот розан-лавр она сорвала: / “Меня ты чаровал не раз...”» (*Ознобишин Д. П. Селам, или Язык цветов*. СПб.: Деп. нар. просвещения, 1830. С. 3).

²⁰³ Бальзак О. де. Утраченные иллюзии. С. 231.

Сонет «Камелия» — демонстрация модного в первой половине XIX в. «языка цветов» (примерно так выстроен селам у Гаммера). Лассайи называет традиционные значения цветов, которые можно обнаружить в перечисленных выше сборниках. Под образом самой Камелии Бальзак подразумевал Ж. Санд (которая появляется в «Человеческой комедии» и в романе «Беатриса» под именем Камиллы Мопен). Камилле или Фелисте (Санд) Бальзак противопоставлял соперницу в любовной битве за сердце Калиста (Ференца Листа), Беатрису, т. е. писательницу Мари д'Агу (Даниэль Стерн), которую Бальзак сопоставил с прекрасной душистой розой, а Санд — с камелией, цветком без аромата, словно без души. Она — сильная личность, интеллектуалка из высшего общества, но, по мнению Бальзака, она (как героиня романа) слишком холодна. Она привлекает молодых мужчин, но неспособна подарить им глубокое чувство, способна лишь восхищаться, завлекать на время, чтобы затем увлечься кем-то другим. Санд была обижена на Бальзака из-за неточного изложения предложенного ею же сюжета, вполне возможно, что негодование писательницы было связано именно с флористическим сравнением (т. е. с камелией)²⁰⁴. (Подробнее см. в главе о «камелии» Бальзака и Дюма-сына).

Кроме того, камелия была любимым цветком самого Лассайи. Современники запомнили его обычай носить в петлице фрака именно этот цветок. Лассайи вызывал ассоциации с камелией, тем более что цвет жилетки, который он надевал под фрак или сюртук, был зеленым. Возможно, он вызывал ассоциации с кустом или деревом, на котором цветут камелии (т. е. подразумевает метаморфозу — к примеру, превращение Дафны в дерево или Нарцисса в цветок). Согласно воспоминаниям Д. де Жирарден, камелия в XIX в. была одним из самых популярных растений²⁰⁵. Все обладатели оранжерей стремились заполучить подобный вид. Недаром, как было отмечено выше, Лассайи стал прототипом целого ряда литературных персонажей, чьей отличительной чертой была красота,

²⁰⁴ *Maurois A.* Prométhée ou la vie de Balzac. Paris: Hachette, 1965. P. 391, 546.

²⁰⁵ *Girardin D. de.* Lettres parisiennes du vicomte de Launay. Paris: Mercure de France, 1986. P. 302.

молодость, некоторая холодность, преобладание внешних данных над глубиной внутреннего содержания. Камелия, как и тюльпан, — холодный цветок, цветок без аромата. мода на ношение камелии, безусловно, оказала влияние на создание образа Маргариты Готье и многих других более поздних женских и мужских персонажей, связанных с этим флорообразом (более подробно см. в главе о «Даме с камелиями»).

Важно отметить, что, безусловно, флорообраз в этих сонетах сохраняет свою традиционную структуру с заранее оговоренной (или известной из определенных источников) семантикой, хотя есть пункты, говорящие о том, что эти сонеты написаны уже в эпоху романтизма. Это прежде всего образ маргаритки (символизирующей Пасху и Христа), автор не раскрывает подробно семантический ряд, читатель его достраивает самостоятельно, ориентируясь на ассоциации, связанные с этим цветком, а также с другими образами сонета. Но, по сути, образы-символы сонетов «Ромашка» и «Тюльпан» тоже переходят грань простых риторических фигур и, учитывая контекст всего произведения, учитывая личность героя (который пишет эти сонеты), данные фигуры «языка цветов» тоже являются по-своему глубокими символами, характеризующими эпоху, личность Шардона, да и многих людей, оказавшихся в той же ситуации, что и он. Они находятся между романтизмом и уходящим со сцены классицизмом.

Несмотря на всю виртуозность сонетов «Маргаритки», в романтизме данный жанр считался устаревшим, как свидетельствует роман Бальзака «Утраченные иллюзии», где открываются нюансы внутренних разногласий между классиками и романтиками, в частности по поводу нежелания принимать всерьез цветочные образы классицизма, воспринимаемые в XIX в. как образы-штампы. Собственно ради демонстрации этого отторжения Бальзак и создает внутри романа сюжет, связанный с сонетами и их неприятием самыми популярными (и серьезными) писателями эпохи. Он демонстрирует интереснейшее явление. С распространением книгопечатания, с появлением большого количества читателей, с повышением интереса к чтению в обществе сама литература на-

чинает делиться на два больших плана: серьезная литература и литература для развлечения. Сонеты принадлежат именно к литературе для развлечения — для красоты, забавы. Вряд ли серьезные мэтры литературы (по мнению, выраженному в романе хотя бы Лусло) смогут оценить то, что могло привлечь внимание поэта в галантную эпоху.

Так как подобные сборники выходили из печати на протяжении всего XIX в., они вызывали отторжение и у представителей более поздних литературных течений, например у ранних символистов. Более того, символисты критикуют уже самих романтиков и парнасцев за восприятие цветочных образов классицизма, несмотря на несомненно иной метод конструкции и концептуальной значимости флорообразов у Шатобриана, Ламартина, Гюго, Мюссе, Деборд-Вальмор, Нерваля, Готье.

Одним из самых ярких примеров подобной критики можно назвать поэму А. Рембо «Что говорят поэту о цветах» (“Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs”)²⁰⁶ (Рембо здесь обыгрывает или перефразирует название сонетов «Что говорят цветы»), написанную в виде письма от 15 августа 1871 г. под псевдонимом Альсид Бава, адресованное Т. де Банвилю (одному из самых ярких представителей группы «Парнас»)²⁰⁷. В более широком смысле оно подразумевало (как было отмечено в главе о «голубом цветке») критику поэзии группы «Парнас» и романтизма²⁰⁸. В каждой из пяти глав он показывает, какими были «цветы» литературы (т. е. литературные штампы — лилия, роза, фиалка, сирень, маргаритка, незабудка, анемон) в романтизме и группе «Парнас», какими они быть не должны и к чему нужно стремиться поэту, чтобы «цветы», т. е. «цветы новой риторики», стали иными — «цветами-стульями», «сталактитами», «огненными яйцами», цветами литературной или «антиприродной» флоры, не копирующими живую природу, а созданными воображением писателя. Лилию он превращает

²⁰⁶ *Rimbaud A. Poésies. Paris: Gallimard, 1999. 342 p.*

²⁰⁷ *Bienvenu J. Arthur Rimbaud — Alcide Bava // Parade sauvage. 1995. No. 12. P. 2–5.*

²⁰⁸ *Martino P. Parnasse et symbolisme. Paris: Librairie Armand Colin, 1954. 218 p.*

в Офелию, в кулинарное блюдо («лилия в сиропе»), розу в огромную кроваво-красную гирию, которой один поэт бьет другого, незабудку называет «гнусной». Эмблемой обновления в литературе, поэтического Абсолюта, становятся у Рембо (как уже было отмечено) «огромные голубые тирсы», символизирующие Древнюю Грецию как эпоху рождения лирической поэзии, введения в образный ряд различных мифонимов, глубоких, красочных метафорических сравнений. То есть это символ ожидания новой Древней Греции. Даже образы «Цветов зла» Бодлера, отличавшиеся своей абстрактностью, ассоциативностью, которые у Рембо именуются «цветами больного картофеля», поэт считает устаревшими.

Как уже пояснялось в главе о «голубом цветке», в конце XIX в. образы цветов стали подвергаться разносторонней критике. Главным орудием против этой системы образного параллелизма стала злая ирония, выраженная зачастую гиперболой («огромные голубые тирсы» (Рембо), «цветы зла» (Бодлер), «сад пыток» (Мирбо), «цветок-сифилис» (Гюисманс), «растения-монстры» (Золя, Гюисманс, Мирбо)). С. Цвейг в книге о Деборд-Вальмор упрекал ее за частые сравнения различных явлений и эмоций в ее произведениях с цветком. Сами определения цветка — «пошлый» (Цвейг), «гнусный» (Рембо), «чудовищный» (Мирбо), «злой» (Бодлер) подтверждают общий настрой писателей конца века против данного иносказания. У Бальзака цветочный символизм тоже нередко соединен с коннотацией страдания, гибели, смерти (Шардон — чертополох, лилия с оторванной чашечкой — символ гильотины времен революции и т. д.). Это может свидетельствовать об отклонении писателей в 1830-е гг. от идеалов раннего романтизма, о переходе к более реалистичному, трезвому восприятию действительности, хотя сама традиция обращения к образам растений для передачи чувств и эмоций еще очень прочна. Станным образом новый, по своей концепции — глубокий, синтезированный, бесконечный образ цветка, сложившийся в литературе романтизма, разделяет ту же судьбу, что и цветок из старого «цветочного сонета» — с четко обозначенным семантическим рядом, т. е. поверхностный, плоский. Создается впечатление, что все образы цветов

(как система, передающая идеи разнообразных чувств) соединились в сознании писателей конца XIX в. в одно ощущение разочарования в итогах всех тех преобразований, которые происходили во Франции в XIX в., разочарования в человеке, в религиозных устоях, в культурных традициях, в политике, проводимой странами Западной Европы (Мирбо). Как уже отмечалось выше, основным предметом критики в связи с образами растений становится их связь со скрытой передачей чувств и эмоций. Особенно острой критике подвергается эмпатия (передаваемая через образ цветов). При этом эмпатия отторгается, с одной стороны, из-за ее смысловой несовместимости с жестокой действительностью реального мира (она слишком идеальна), но, с другой стороны, эмпатия противоречит зачастую и строгим устоям в обществе: негласному запрету на проявление открытых эмоций, слез, любовных объяснений и т. д. Единственное оправданное появление цветов и цветочной коммуникации в тексте (которое не подвергается критике) — это описание всего, что связано с цветами как частью тех или иных традиций (светских, поэтических, религиозных, реляционных), для придания достоверности повествованию.

Итак, под действием критики поэтов «конца века» и коренных изменений, которые происходят во французской и мировой литературе на рубеже XIX–XX вв. (в символизме, декадансе, сюрреализме, модерне) жанр «цветочного сонета» постепенно исчезает (из печати выходят лишь некоторые переиздания книг XIX в.). Да и круг читателей подобного жанра сузился до детей и молодых девушек. Статус передовой литературы, вызывающей всеобщий интерес, как это было в XVII–XVIII вв., в этот период «цветочный сонет» утрачивает, хотя, без всяких сомнений, присутствует как легкий развлекательный жанр.

«Сад расходящихся тропинок» в жизни и творчестве Жорж Санд

Заир — тень Розы и царапина Воздушного покрывала.
Х.Л. Борхес

С юных лет Жорж Санд (Аврора Дюпен, 1804–1876) с большим интересом исследовала мир флоры. Санд училась в английском Августинском католическом монастыре в Париже, а растения, цветы воспринимались христианами в то время — особенно под воздействием таких произведений, как «Времена года» (1726–1730) Дж. Томсона, «Гений христианства» (1802) Р. Шатобриана, — как проявление самой благодати на земле, прекрасным воплощением Провидения. Одним из самых ярких впечатлений ее детства стал сад ее тети Люси в Шайо. В «Истории моей жизни» (“*Histoire de ma vie*”, 1855) она сопоставляет его с ощущением рая, именно так в те годы она представляла библейский Эдем²⁰⁹. И она увидела его отражение на земле в саду своей родственницы. Это впечатление, или даже озарение, повлияло на ее дальнейшую жизнь. Можно сказать, сад сделался центральным символом ее судьбы и ее творчества.

Перед домом ее бабушки в Ноане (ставшим впоследствии ее собственным поместьем) тоже был расположен сад, где она изучала и выращивала растения. Именно этот сад долгие годы служил для писательницы источником вдохновения и моделью ее литературных садов.

О влиянии на творчество Санд образа сада и леса в Ноане и его окрестностях рассказывают в своей книге Кристиана Санд (Christiane Sand) и художник Жиль Клеман (Gilles Clément)²¹⁰. О том, что сады и деревенская природа в произведениях Санд

²⁰⁹ Sand G. *Histoire de ma vie*, II-me partie, chapitre XI // Sand G. *Oeuvres autobiographiques*. T. I. Paris: Gallimard, NRF, 1970. P. 544.

²¹⁰ Sand Ch., Clément G. *Le Jardin romantique de George Sand*. Paris: Albin Michel, Beaux Livres, 1995. 183 p.

являются воспроизведением природы Берри и Ноана, указывают также С. Бернар-Грифитс (Simone Bernard-Griffiths) в статье «Цветы и сады как инструменты писателя в “Антонии” Ж. Санд»²¹¹ и А. Реа (Annabelle Rea) в «Нарциссе или переписывании мифа»²¹². Рядом с садом дома в Ноане расположен лес. Именно в этом лесу, запечатленном Э. Делакура на картине «Сад Жорж Санд в Ноане» (1840), находится знаменитое «болото дьявола» с воткнутым посреди неподвижной поверхности воды и тины деревянным крестом. Этот лес с его скалами, ручьями, гротами служил отчасти прототипом леса у подножья Шрекенштейна, Богемского леса в «Консуэло» и «Графине Рудольштадт».

Увлечение ботаникой тоже связано с этим местом, 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 гербарии²¹³. В познании садоводства и ботаники 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)²¹⁴. Но наибольший вклад внес ботаник Жюль Неро (Jules Néraud, 1795–1855)²¹⁵, побывавший с экспедицией на острове Бурбон (Реюньон) и на Мадагаскаре, известный своей коллекцией семенных

²¹¹ *Bernard-Griffiths S.* Fleurs et jardins de l'écritoire dans Antonia // 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. P. 213–231.

²¹² *Rea A.* Narcisse ou la réécriture d'un mythe // Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand: actes du colloque. P. 231–245.

²¹³ Гербарии Жорж Санд хранятся в музее в Ноане, в частной коллекции Кристианы Санд, а также в Исторической библиотеке Парижа (la Bibliothèque historique de la ville de Paris).

²¹⁴ *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).

²¹⁵ *Leduc-Adine J.-P.* George Sand et Jules Néraud // Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand: actes du colloque. P. 301–313.

растений и книгой «Детская ботаника» (“La botanique de l’enfance”, 1847), для которой Жорж Санд написала «Вступление»²¹⁶.

Тема обучения ботанике у Жорж Санд ярче всего раскрывается в одном из ее ранних романов — «Андре» (1835)²¹⁷. Главный герой произведения — аристократ Андре, изучает ботанику. Неподалеку от своего дома, посреди лугов, в зарослях полевых цветов он встречается юную Женевьеву, которая внимательно рассматривает цветы. 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 растениям пишет, например, Дельфина де Жиарден, критикуя моду украшать платья натуральными цветами, которые в конце вечера напоминают увядший салат²¹⁸.

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 погружен в мир не совсем живой природы, он увлекается гербаризацией, иными словами, собирает мертвые цветы. Если Женевьева создает неживые цветы, внимательно наблюдая за природой в ее первоначальном виде, подражая природе, не причиняя ей вреда (в этом мотиве чувствуется предвестие темы экологии), то Андре убивает природу, чтобы за ней наблюдать. Он вторгается в мир флоры так же, как он вторгся в жизнь Женевьевы. 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 Женевьева, вынужденная жить в замке деспотичного свекра и трусливого, подчиненного воле отца мужа, теряет ребенка и умирает.

²¹⁶ Néraud J. La botanique de l’enfance. Lausanne: G. Bridel, 1847. 220 p.

²¹⁷ Sand G. André. Paris: Calmann-Lévy, 1835. 276 p.

²¹⁸ Girardin D. de. Lettres parisiennes du vicomte de Launay. Paris: Mercure de France, 1986. T. 2. P. 247.

Возможно, таким финалом Жорж Санд хотела сопоставить Женевьеву с растением из гербария, который собирал Андре. Также эти сухие цветы похожи на бумажные, которые изготовляла Женевьева. В итоге она становится одним из таких мертвых цветов, которые ассоциируются не только с деталями одежды, но и кладбищем, траурными венками.

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”)²¹⁹, а сухие цветы — мертвецов: “il ne renferme que des cadavres...”²²⁰ Образ Женевьевы перекликается с образом госпожи де Морсоф у Бальзака, лилии, оторванной от стебля, т. е. увядшего цветка. Она расцвела и засохла от жестокости, от сословных предрассудков. Гербарии, по всей видимости, символизируют социальное разделение, типы растений, разложенные в определенном порядке, подразумевают людей из разных слоев общества. Живая природа — это стремление к социальному равенству. В конце смерть девушки оплакивает лишь друг Андре, Жозеф, который в начале действия недолюбливает Женевьеву. В образе Женевьевы соединены мотив женщины-цветка, а также новая тема, все сильнее захватывающая умы писателей XIX в. в период Великой индустриальной революции, — идея искусственной природы, искусственных цветов, замена живого — ненатуральным. Возможно, Санд видела в этом образе и саму себя, ибо после развода с мужем какое-то время (как раз за несколько лет до написания «Андре») ей приходилось работать художницей по фарфору, на поверхности ваз и посуды она выводила цветочные узоры, т. е. тоже создавала искусственные цветы. Но этот образ (защиты живого через искусственное) не приживается в творчестве Санд, она отдает предпочтение образу культивации растений, их сохранения, создания мира красоты на земле как символа ее главного тезиса — соединения идеального с реальным, создания лучшего мира через труд.

²¹⁹ Sand G. Lettres d’un Voyageur à propos de Botanique // Revue des Deux Mondes. 1868. Mai-join; t. 76. P. 581.

²²⁰ Ibid. P. 567–568.

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 и Аделаида страстно увлечены ботаникой; Антуан Тьерри в романе «Антония» — выдающийся 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»: «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”)²²¹. 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», Женевьева из «Андре», госпожа Тьерри 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 ботаника²²². Как отмечает Симона Вьерн (Simone Vierne, Université de Grenoble III) в статье «Поэзия и ботаника» (“Poésie et botanique”, 2006): «ботаника, естественные науки —

²²¹ Sand G. Histoire de ma vie: 4 volumes. Paris: Calmann Lévy, 1855. T. 1. P. 419.

²²² Rea A. Narcisse ou la réécriture d’un mythe. P. 234.

это один из креативных двигателей романтизма и особенно творчества Жорж Санд»²²³.

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, удалилась от света, чтобы жить в одиночестве на лоне природы и заниматься ботаникой. Она собирала растения вместе с помощником 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 Санд²²⁴. 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 только в красоте цветов, с которыми соприкасается женщина, а в том, что она занимается, как это было принято считать в XIX в., мужской работой, т. е. доказывает способность женщины делать любое дело наравне с мужчиной. В связи с этим образ женщины, выращивающей розы в романе «Нарцисс», может быть аллюзией и 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

²²³ *Vierne S.* Poésie et botanique // Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand: actes du colloque. P. 313–329.

²²⁴ *Кафанова О. Б.* Женские образы Жорж Санд: романтический канон и его вариации // Мир романтизма. 2011. № 16. С. 63–77.

pas aimer les femmes, mais les femmes qui n'aiment pas les fleurs sont des monstres...")²²⁵. Эти слова подразумевают не буквальную любовь к цветам, а любовь к работе, к делу, к труду.

Знания в области цветоводства оказали влияние и на творчество Жорж Санд: на точное, подробное описание растений, на попытку передать «характеры» тех или иных цветов и деревьев, а порой и на концепции отдельных произведений, на создание образов ботаника, теплиц, цветников, огородов и, безусловно, — сада.

Образ сада усложняется и видоизменяется, превращается в глубочайший, многозначный символ жизни и творчества Жорж Санд. Безусловно, не во всех ее романах внимание концентрируется на саде, но возникает он (хотя бы эпизодически) практически во всех произведениях. В данном разделе, анализируя образ сада, мы обратились к тем романам, на которые указывают специалисты по данной теме — участники конференции по теме садов и ботаники в творчестве Санд в Клермон-Ферране (2004)²²⁶, а также авторы двух статей в «Литературном словаре цветов и садов» (2017)²²⁷. В этих романах сад становится основополагающим, центральным образом-символом.

Сад рассматривается Санд с разных ракурсов: как классический концепт рая; как место, где женщина трудится, становясь равной мужчине, или где трудится мужчина, ценящий прекрасное; рассматривается и как закрытая территория, крепость или тюрьма, в которой «обитает» женщина-цветок и которую спасает мужчина-рыцарь (в данном случае слово “jardin” приближается к этимологии, связанный со словом “garder” — охранять). Для самой писательницы сад в Ноане стал тоже чем-то вроде психологической крепости, в которой она укрылась в детстве. Ведь во Францию она с родителями бежала из Испании, охваченной войной.

²²⁵ Sand G. Valvèdre. Paris: Michel Lévy frères, 1863. P. 35.

²²⁶ 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. 459 p.

²²⁷ Araith-Jonchière P., Bernard-Griffiths S. Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII–XIX siècles). Paris: H. Champion, 2017. 549 p.

Итак, сад — это символ-синтез в романах Санд. Он вбирает в себя цветы, всевозможные растения, кустарники, деревья, а также различные приспособления и украшения, составляющие и объединяющие всю его сложную конструкцию. Все эти фрагменты сада внутри него как большого образа-символа становятся интернированными символами. Он вбирает в себя также историю и философию садов, литературные сюжеты о садах, подробности развития сада и ортикультуры (или селекции) в XIX в. Сад — это образец гиперболизированного символа, огромной воронки, тящей в своих недрах бесконечную глубину ассоциаций.

У Санд сад проходит путь от «философского», мистического места в «Консуэло» (где цветы поют, говорят, думают), до сада, в котором герой (женщина, хозяин деревенского кафе, ботаник, садовник) выращивает цветы. То есть четко прослеживаются колебания от возвышенного, идеалистического, трансцендентного восприятия этого пространства до реалистичного, буквального, детального, земного. И это не диалектика, это синтез, союз, тесно связывающий одно с другим, или же метаксис²²⁸ — постоянное пребывание между этими двумя крайностями.

Исследовательница М. Симонен видит символ подобных колебаний в образе ограды вокруг сада²²⁹. Живая изгородь — открытый сад, каменная — закрытый. Она именуется это «диалектикой оград» и относит этот спор к противопоставлению регулярного сада и нерегулярного (английского) парка (ибо живая изгородь — условна, из нее можно легко перейти в парк или лес). Но в основном у Санд изображается именно живая изгородь. В ней самой присутствует оттенок колебания — изгородь не защищает или плотно отгораживает, а является живой частью сада. Она как бы соединяет в себе

²²⁸ В монографии «Метамодернизм» это явление рассматривают на примере из диалога Сократа и Диотимы об Эроте. Эрот (одновременно) бессмертен и смертен, ибо является нечто-то средним между богом и человеком (*Аккер Р. ван ден, Вермулен Т. Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма. М.: Рипол-Классик, 2019. С. 61).*

²²⁹ *Симонен М. Цветочная образность в творчестве Жорж Санд // Вестник СПГУТД. 2017. № 3. С. 63–70.*

идеальное, прекрасное (условное ограждение) с чем-то практическим, материальным. Эти колебания идут, как нам кажется, от самой личности Санд. Всю жизнь она находилась между религией, верой и попыткой опровергнуть жесткие установления религии, между влиянием бабушки-аристократки (атеистки) и матерью-простолюдинки, между осознанием себя женщиной и чем-то большим, чем те представления о женщине, которые царили в обществе в XIX в. Сад (как символ) явился одним из выражений этих колебаний, этих внутренних противостояний или противоречий.

Сад присутствует уже в самом первом самостоятельном романе Санд «Индиана» (1835). С него начинается интрига романа. Сосед полковника Дельмара и Индианы, господин де Рамьер, пробирается в сад, чтобы встретиться с креолкой Нун. Санд использует здесь прием из средневековых рыцарских романов — преодоление стены крепости, замка, чтобы спасти Прекрасную Даму или встретиться с ней тайком. Сад охраняют собаки и слуга с ружьем, из которого тот и ранит Рамьера. Охранники и собаки — тоже фигуры, составляющие мотив закрытого сада (церберы, драконы и т. д.). Ограда сада (в данном случае) символизирует нетронутость девы, проникновение в сад — лишение невинности. Это и происходит с Нун, а затем и с Индианой.

В «Индиане» сад, по всей видимости, связан с увлечением Европы того времени всем средневековым, готическим, что проследживается в литературе 1830-х гг. Важную роль в «Индиане» играет и экзотизм (природа Реюньона). Санд наследует эту традицию у Бернарден де Сен-Пьера и Шатобриана. Место на Реюньоне, где поселяются в конце повествования Индиана и Ральф, напоминает библейский Эдем.

Французская исследовательница Ж. де Рейнье (Justine de Reuniers) предполагает, что на образ садов и парков в творчестве Ж. Санд могли оказать влияние работы по парковому искусству и садоводству XVIII в., в частности, «Диссертация о садах Востока» («Dissertation on Oriental Gardening», 1772) В. Шамберса²³⁰.

²³⁰ *Reyniers 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*

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, также (намного позднее) у своего сына Мориса Санда (Maurice Sand) (ставшего энтомологом, писателем и художником), посетившего в 1861 г. Алжир, Оран и Танжер²³¹.

Но, показывая природу Востока, Санд прежде всего опирается на собственную фантазию²³². 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”)²³³. Можно сказать, что Восток для Жорж Санд — это то же, что Шлараффенланд (“Le Pays de Cocagne”) 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 — погружение в неизвестность, в глубину. Только для Санд — это страна-сон, страна желанная, а вовсе не ирония.

Особой философской глубины или демонстрации труда женщины в саду в «Индиане» еще нет. Первым уже подлинную глубину образа сада создает именно натурфилософский, трансцендентный подтекст. Можно предположить, что Санд вбирает и начинает

2013. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://trans.revues.org/808> (дата обращения: 27.08.2017).

²³¹ Sand G. Lettre du 7 février 1862, à Fortuné Lapaine // Sand G. Correspondance en 26 volumes / Édité, préfacé et annoté par A. Jacobs. Paris: Flammarion, 1981. Т. XVI. P. 771–772.

²³² Фараджулева Э.Н. Жорж Санд и Восток: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Баку, 1997. 56 с.

²³³ Sand G. Histoire de ma vie // Sand G. Œuvres autobiographiques. Paris: Gallimard, 1971. Т. II. P. 313.

использовать идею соединения всего в природном образе-символе именно у Новалиса (частичный перевод из «Генриха фон Офтердингена» появился, как уточнялось, в 1833 г.). Впервые присутствие идей если не Новалиса, то Руссо, Фихте, Шеллинга, Гегеля чувствуется уже в «Консуэло»²³⁴, особенно в части, связанной с замком Исполинов и появлением графа Альберта. Безусловно, большое влияние оказывает на восприятие природы, сада-Эдема ее католическое воспитание (она даже мечтала в годы обучения уйти в монастырь, вообще воспринимала веру именно мистически, буквально, как удивительное чудо, соединяющее землю с чем-то возвышенным, невидимым и, безусловно, основополагающим). Провидение — творит все живое на земле, все — есть его отражение. В каждом явлении природы скрыта частица Господа. Кто умеет слышать и читать природу, тот слышит и понимает Господа. Позднее она увлеклась идеями Сен-Симона, социалистическим утопизмом, с большим энтузиазмом воспринимала натурфилософские идеи Пьера Леру о материи, содержащей в себе частицу духа. Она видела в философии Леру оптимизм. Можно сказать, она в своих произведениях и статьях создала свою собственную философию, в центре которой стоял призыв к труду, к деятельности, к отказу от пустых рассуждений и пестования индивидуализма и эгоизма в человеке.

Личность Альберта (человека, понимающего природу, близкого к природе) отражает идею скольжения между двумя мирами: прошлым и настоящим (или будущим), между реальностью и чудом. Для Санд — это скольжение между самим собой и грузом ошибок, совершенных твоими предками. Человек — не отдельная личность, а звено в цепи долгой истории семьи. Важно обратить внимание на то, что Альберт — двойной герой. Он принимает себя за своего далекого предка Подебрада, совершившего в далеком прошлом много злодеяний.

Жорж Санд — с помощью целого ряда «мрачных» растительных образов — удаётся создать таинственную атмосферу замка,

²³⁴ *Sand G. Consuelo: 3 volumes. Paris: Michel Lévy, 1856. Т. 1. 363 p.; Т. 2. 378 p.; Т. 3. 428 p.*

расположенного в горах между Чехией и Баварией. Это дуб гуситов, мрачный лес, который можно сопоставить 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. Именно Альберт видит, слышит, чувствует эти старинные 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 и увидеть то, что они тайно транслируют. То есть он в это посвящен. Такой же чувствительной, тонкой, посвященной натурой, способной слышать неслышное и видеть невидимое, является и Консуэло.

Жорж Санд пишет в «Консуэло», что Альберт «любит цветы» (“il avait le goût des fleurs”)²³⁵, 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”)²³⁶, но, как он сам говорит Консуэло, цветы не растут вокруг него (это происходит от того, что сила греха его предков еще слишком сильна). Однако именно под влиянием Альберта 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”)²³⁷; она часто гуляет в саду недалеко от часовни; в поисках Альберта именно она обращает внимание на розовые лепестки, по которым в конце концов находит больного графа; в саду каноника она слышит голоса и песни цветов, что становится кульминацией ее проникновения в мир растений, в философскую симфонию флоры. По-видимому, Альберт — 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

²³⁵ Sand G. Consuelo: 3 volumes. Paris: Michel Lévy, 1856. Т. 1. P. 338.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Ibid. P. 295.

слухом, способная слышать больше и тоньше, чем обычный человек). В образе Альберта тоже ощущаются колебания или метаксис (пребывание между двумя мирами — между светом и тьмой, между прошлым и будущим).

Передача этого знания — сложная система. Недаром Консуэло проходит множество испытаний, чтобы общаться с Альбертом, который обитает в своем, видимом только ему мире, подвержен заболеванию, которое вырывает его из обычного хода жизни, старается скрыться от мира, не только в замке в горах, но еще и в недоступных переходах 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 Альберта Санд подразумевала ботаников, которые обучали ее премудростям сложного мира растений, прежде всего Жюля Неро. Кроме того, он — явный намек на рыцаря-отшельника Гогенцоллерна в «Генрихе фон Офтердингене», который живет в пещере. А сама пещера и колодец, ведущий в ее подземелья (похожие на лабиринт со всеми вытекающими из этого образа ассоциациями), говорят о бесконечной глубине философии природы.

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, 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 (как частицей Бога), а проводниками, посредниками такого общения являются цветы, их аромат, их красота.

«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»²³⁸. Они перекликаются с флорообразами из сказок Леонардо да Винчи («Орех и колокольня», «Каштан

²³⁸ *Sand G. Ce que disent les fleurs // Sand G. Contes d'une grand'mère. T. 2. P. 183–203.*

и смоковница», «Лилия», «Тополь», «Кедр», «Вьюн и ящерица» и т. д.), из «Золотого горшка» (1814–1819) и «Щелкунчика» (1819–1821) Э. Т. А. Гофмана, из «Цветов маленькой Иды» (1835), «Дюймовочки» (1835), «Эльфа розового куста» (1839) и 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 селам (язык цветов)²³⁹, о котором упоминалось в предыдущих главах.

Концепция «говорящих» цветов, растений, обладающих ароматом, т. е. 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. 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 оторвавшегося 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, по которым героиня ищет графа в «Консуэло», говорит о болезни Альберта, о его угасании. Образ цветка, который уносит ветер, близок образу лилии из одноименной сказки Леонардо да Винчи, только его цветок уносят волны разбушевавшейся реки²⁴⁰. Похожий образ встречается в поэзии Ламартина «Умирающая роза» и Т. Готье «Фантом розы».

Санд можно назвать одной из самых плодовитых предвосхитительниц интертекстуальности. Она буквально населяет свой литературный мир различными реминисценциями, мотивами

²³⁹ *Басманова Э. Б.* Старинный цветочный этикет. Цветочные традиции и цветочный этикет в частной и общественной жизни России XVIII — начала XX века / Ред. О. Еремина. М.: Белый город, 2011. 416 с.

²⁴⁰ *Винчи Л. да.* Лилия // Сказки, легенды, притчи. Л.: Детская литература, 1983. С. 29–30.

и символами, заимствованными из литературы прошлого и настоящего. Не являются исключением и варианты сада, равно как и его деталей. Образ дуба гуситов словно списан с орешника из стихотворения «Господину Луи Б.» В. Гюго, где выводится образ упавшей от старости лещины. Дуб гуситов (ассоциирующийся с Подебрадом) надломлен старостью и окончательно поражен попавшей в него молнией, он так же 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 с нечистой силой. И в том, и в другом случае деревья передают идею великого прошлого, мистической, легендарной мощи природы, которую современные люди побаиваются, обходят стороной. Безусловно, и у Санд, и Гюго образ антропоморфного дуба-гиганта ведет в «Метаморфозы» Овидия — в сцены превращений простых смертных или богов, провинившихся перед другими богами, в дерево, нередко именно в дуб. Санд очень точно показывает страх простых людей перед всем нечистым, необъяснимым, мистическим, идущим из глубины веков.

Дух замковой жизни, древнего средневекового уклада отражен у Санд и в образе целых дубовых стволов-гигантов, которые плают в камине замка. Дуб у Жорж Санд — тоже проводник в прошлое, он связывает человека с его историей, с далеким временем, когда это дерево буквально выстраивало тот мир (дома, мебель, предметы быта), в котором живет теперь современный человек²⁴¹.

«Живой» дуб появляется у Санд также в сказке «Говорящий дуб»²⁴², сначала он отталкивает деревенских жителей, пугает, но затем привыкает к Эмми, маленькому сироте, помогает ему выжить, отговаривает от неверных шагов. Лесоруб отказывается срубить этот дуб и другие старые дубы, так как они составляют память

²⁴¹ Пастуро М. Символическая история европейского средневековья / Пер. с франц. Е. Решетниковой. СПб.: Александрия, 2012. С. 85.

²⁴² Sand G. Le chêne parlant // Contes d'une grand'mère: 2 volumes. Paris: Michel Lévy frères, 1874. Т. 2. Р. 1–63.

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. В какой-то мере дуб Жорж Санд повторяет образ «Дуба из Версальского парка» В. Гюго. В произведении Гюго дуб — это олицетворение философа, размышляющего над судьбой Франции, это аллюзия на мощную античную колонну, соединяющую прошлое с будущим. «Говорящий дуб» тоже символизирует истоки, мощные корни французской нации, для Жорж Санд эти корни ассоциируются прежде всего с французской деревней, с провинцией, с крестьянским бытом, к которому писательница относилась с большим интересом и сочувствием.

Еще одно дерево, которое ассоциируется со средневековым прошлым Франции в романе «Консуэло», — это кипарис. Это единственное вечнозеленое растение, которое способно расти рядом с Альбертом. Очевидно, здесь Жорж Санд учитывает символику кипариса и других вечнозеленых растений, которые ассоциируются в народных легендах с дьяволом, ибо эти деревья словно заключили договор с нечистой силой, чтобы вечно оставаться зелеными²⁴³. Мистическая, темная символика кипариса согласуется с образом Альберта — теряющего связь с реальностью. Местная молва приписывает ему связь с темными силами. На самом же деле его мучает груз старых ошибок. Он словно родился для того, чтобы очистить свой род от груза грехов, совершенных предками. Это дается непросто. Это проходит сквозь него, живет внутри него. Но он делает все, чтобы преодолеть это. Таким образом, Альберт создает впечатление человека, связанного с чем-то темным, нечистым. Условным знаком Альберта становится венок из кипариса, который он дарит Консуэло. По этому венку Консуэло узнает Альберта в романе «Графиня Рудольштадт»²⁴⁴. И в этом романе он уже предстает в образе волшебника, чародея, члена тайного общества

²⁴³ *Pastoureau M.* Une histoire symbolique du Moyen Age occidental. Paris: Seuil, 2004. P. 360.

²⁴⁴ *Sand G.* La Comtesse de Rudolstadt: 2 volumes. Paris: Michel Lévy frères, 1864. T. 1. P. 170–183.

Невидимых (Санд создавала несколько идеалистический образ тайных обществ XVIII в. как организаций, деятельность которых направлена на благо человека во всем мире). Затем же Альберт открывается, как бы обретает свой истинный облик, окончательно излечивается, искупает грехи прошлого. В итоге он и Консуэло живут во благо своего народа, трудятся, стараются делать добро. Их соединяет творчество, которое стоит над всеми сословными делениями.

Тема сада у Санд снова поднимается в романе «Адриани» (“*Adriani*”, 1854)²⁴⁵. Природа создала естественное кольцо (из деревьев, скал, расщелин, обрывов), стену вокруг дома душевнобольной Лоры де Лорнак. Эта ограда-стена напоминает Аржеру (Адриани) тюремные стены (“*Restez ici, c’est un paradis, mais n’oubliez pas que c’est une prison*”)²⁴⁶, через которые так трудно проникнуть в дом, где живет любимшаяся ему женщина. Сам сад — это мир цветов, в котором живут Лора и ее сиделка-компаньонка Антуанетта Мюирон. 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 «Консуэло»), который спасает любимого человека из некоего потустороннего мира, возвращает в реальность. Только человек с тонким внутренним слухом, человек тонкой душевной организации способен услышать голос этого зачарованного цветка, т. е. способен разобрать мысли, чувства человека, который находится в забытьи, 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

²⁴⁵ *Sand G. Adriani*. Paris: Michel Lévy frères, 1869. 286 p.

²⁴⁶ *Ibid.* P. 24.

поет, что передает идею аромата цветов, их души. 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 Гильома 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, т. е. свой «аромат». Так и средневековые героини выпутываются из сложных лабиринтов лжи (иными словами, потери связи с полноценной жизнью, с реальностью) и соединяются с возлюбленными.

В случае «Адриани» препятствием (стеной) является не только живая изгородь, окружающая сад, но и 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. Таким образом, условной стеной (которой, по сути, нет, она — лишь груда камней и густые кустарники) являются здесь вовсе не стены сада, а заболевание Лоры (она закрыта внутри самой себя). Аржеру удастся «оживить» Лору, вернуть ей душевное равновесие, интерес к жизни. То есть ему удастся преодолеть эту условную «тюремную стену» вокруг Лоры²⁴⁷. 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 их обретении 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 Рудольштадт», подобные

²⁴⁷ До революции во Франции душевнобольных содержали в больницах как заключенных, с цепями на ногах и руках, за высокими стенами. Первыми были освобождены от оков пациенты Сальпетриер.

параллели прослеживаются в образе сада в «Нарциссе» и «Антонии». Основная идея подобного райского уголка — избавление человека от болезни или дурных качеств через любовь, труд и лицезрение прекрасного. В этой идее заключается идеализм Санд, соединяющий возвышенное с реальным.

Более поздние произведения, в которых образ сада становится центральным символом, «Нарцисс» и «Антония», отличаются реализмом: подробным описанием теплиц, грядок, фруктовых садов, киосков, оранжерей, беседок, разнообразных видов растений. Санд описывает детали ортикультурного и селекционного искусства, в ее произведениях можно почерпнуть интереснейшие нюансы 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 из собственных знаний, личного опыта.

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. Эта тема тесно связана с мотивом селекции, с цветением и отцветанием растений, с выращиванием цветов. В романе «Нарцисс» (1859)²⁴⁸ 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.²⁴⁹ отмечает, что фамилия Нарцисса, хозяина кафе с садом, выходца из деревни, ведет к Святому Парду (Saint Pardoux) — аббату, жившему в VII–VIII вв., именем которого во Франции названы многочисленные городки и церкви²⁵⁰. 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 ду-

²⁴⁸ Sand G. Narcisse. Paris: Calmann-Lévy, 1884. 280 p.

²⁴⁹ Sand G. Narcisse / Texte établi par R. Rhéault. Sainte-Foy — Paris: Presses de l'Université Laval, 1994. P. 3.

²⁵⁰ Dubois J. Dom, Lemaitre J.-L. Sources et méthodes de l'hagiographie médiévale. Paris: Éditions du Cerf, 1993. 374 p.

ховное перерождение, решив стать аббатом, а позднее с ним произошла еще одна чудесная метаморфоза — он снова обрел способность видеть²⁵¹. Суть намек 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 «Проступке аббата Муре» называет сад Парадю, намекая на Нарцисса Парду и его сад (символической точкой соединения может быть смерть героинь Золя и Санд в конце произведений, а также духовное перерождение как Нарцисса, так и аббата Муре) или на самого святого аббата Парду, пережившего ряд чудесных метаморфоз. Подобную метаморфозу переживает граф Альберт в «Консуэло», а также Лора в «Адриани», обретающая душевное здоровье.

В «Нарциссе» прослеживаются и намеки на роман «Черный тюльпан» А. Дюма. Такой аллюзией является сад Нарцисса, который он считает своей личной территорией, напоминанием о родине (т. е. деревне), оберегает его от незваных гостей (т. е. проявляет индивидуализм и эгоизм). 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» Бальзака²⁵². Обе героини умирают в момент кульминации своих чувств, обе остаются чисты и непорочны перед 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

²⁵¹ *Baudoin J.* Saint Pardoux // Grand livre des saints: culte et iconographie en Occident. Paris: Éd. Créer, 2006. Notice no 432, p. 384.

²⁵² Подробный анализ флоросимволики «Лилии долины» О. де Бальзака см. в монографии «Флорообраз во французской литературе XIX века» (СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017).

на всем протяжении романа. Все три цветка связаны с древней мифологией, с востоком (символизирующим христианство), 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. Джульетта, одна из «женщин-цветов», выращивающая на своем подоконнике разнообразные цветы, постепенно разочаровывается в религии (при этом ни на минуту не отрекаясь от веры в Бога), отказывается от идеи стать монахиней и выходит замуж за Нарцисса Парду (чтобы он переродился, стал лучше), 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)²⁵³.

Выбор Джульетты в пользу брака с крестьянином Нарциссом является символом. Подобная тема поднималась в романе «Мельник из Анжибо». Марсель де Бланшмон устраивает в деревне общину, где все трудятся, обучаются во благо остальных. Здесь показана эволюция восприятия христианства самой Санд: от мистического преклонения перед Богом до идей утопического социализма в духе Фурье, стремления воплощать «идеальный мир в мире реальном»²⁵⁴. Она тесно общалась с крестьянами в Ноане, а в Париже помогала писателям из простого народа пробиваться в литературный мир.

Нарцисс, трудоголик, заботящийся о сестрах, посвящает всю свою жизнь, как он сам говорит, — «собачей работе» (“chien de métier”) в кафе и в саду. Познакомившись с Джульеттой, он преображается, 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. То есть с ним происходит метаморфоза бла-

²⁵³ Кун Н. А. Легенды и мифы Древней Греции. М.: Гелиос, 2007. С. 51–54.

²⁵⁴ В 1857 г. за высказывание в романе «Даниелла» подобных идей Санд обвиняют в нападках на католическую религию, а газету *La Presse*, где опубликован этот роман, закрывают.

годаря общению с Джульеттой. Санд стремится противопоставить здесь трансцендентность, идеализм выстраиванию новой системы коммерческих отношений, новому разделению общества на социальные классы. Кафе с садом Нарцисса (коммерческое предприятие) противопоставляется цветам Джульетты и саду монастыря. Возвышенность создания красоты ради акта постижения прекрасного — суетности создания красоты ради коммерции. В итоге возвышенное вовсе не оттесняет материальное, а наполняет его идеальным содержанием.

Кульминационным с точки зрения создания образа сада в творчестве Жорж Санд является роман «Антония» (1863)²⁵⁵. В этом произведении тоже возникает тема цветочной метаморфозы — соединение образа красавицы Юлии 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 1785–1789 гг., т. е. 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 имени ботаника живут также мать Жюльена, вдова рисовавшего цветы художника Андре Тьери, страстная любительница цветоводства, а 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. В случае Санд — он еще и центр сада, находится в оранжерее, напоминающей своей формой кристалл. 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

²⁵⁵ *Sand G. Antonia*. Paris: Calmann-Lévy, 1881. 346 p.

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, разворачивается 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». М. Симонен видит в этом противостоянии эстетическую диалектику XVIII в. С одной стороны, еще сильно влияние классицизма, что выражено символически в образе регулярного сада, создаваемого Антуаном, с другой же стороны, образ Жюльена — человека нового времени — напоминает о веяниях сентиментализма. Он приверженец всего открытого, живописного, он бы предпочел английский сад, но должен жить по правилам дяди, так как зависит от него материально. Здесь у Санд (через противопоставление классицизма и сентиментализма или предромантизма) чувствуется диалектика между романтизмом и реализмом, идеалистический союз реального и трансцендентного здесь разбивается, раскалывается на части. Сам сад Антуана это отражает — в нем все поделено на зоны (флигели, решетки, оранжерея, пристройки и т. д.), как в сформировавшемся к 1860-м гг. французском обществе с его строгими социальными разграничениями.

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 была стать вер-

шиной 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 Тьери разорился, Жюльен и Марсель привыкают к новым обстоятельствам жизни во Франции, страшная участь постигла Юлию д'Эстрель — ее казнили на гильотине. В таком финале просматривается пессимизм, характерный для литературы начиная с 1860-х гг. Санд по-своему передает мотив разочарования в итогах революции (не только 1848 г., в которой она принимала активное участие, но и всего политического процесса после 1789 г.). Она показывает красоту, которая гибнет в слепой гекатомбе народного восстания. Страстная любовь Жюльена, из-за которой погибла лилия, становится символом слепого и стихийного желания обладать свободой, обновлением, преобразованием. Подобная страсть (как и чрезмерное стремление к свободе, к эгоцентризму, индивидуализму) неизбежно ведет к гибели. Оторванная чашечка цветка лилии (*lis décapité*) стала предсказанием смерти молодой аристократки, одной из лилий старого французского режима. В этом сопоставлении Санд обращается к образу красной розы и вандейке Бланш (ей тоже отрубают голову, и она ассоциируется с красной розой) из повести «Красная роза» Дюма-отца, а также к отрубленной или оторванной чашечке лилии с герба де Морсофов в «Лилии долины» Бальзака.

Страстный интерес Жорж Санд к ботанике и садоводству повлиял не только на собственные произведения писательницы, но и на ее образ в творчестве ее современников. Как уже отмечалось ранее, 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 Бальзака — это природный монстр (*“le camélia est un monstre*

dans la nature”)²⁵⁶. Это восприятие идет через сонет «Камелия» (“Le Camélia”) Шарля Лассайи: камелия — это роза, лишенная божественной сладости (или бессмертия) и лилия без величия: “le camélia, monstre de la culture, Rose sans ambroisie et lis sans majesté”²⁵⁷. 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, женщиной 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 Жорж Санд могла внушить 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 измененных 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 гг. цветка камелии) также мог повлиять на создание Бальзаком 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

²⁵⁶ *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).

²⁵⁷ *Balzac H.* De Illusions perdues // Balzac H. Œuvres complètes: En 8 volumes. Paris: Houssiaux, 1874. Т. 8. P. 197.

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 субъективным 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 отличаются яркими индивидуальными особенностями: образ агонии аристократии перед событиями революции; образ двух портретов — Юлии и лилии Антонии, плоти и души единого существа; сцены «казни» лилии от руки Жюльена 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, которого уносит ветер («О чем говорят цветы», «Собака и священный цветок»). Также субъективным, самобытным можно назвать образ Женевьевы — женщины-цветка, создающей бумажные цветы. Для 30-х гг. XIX в. подобный образ был новым, так как острый интерес к имитации, к искусственной природе просыпается во французской литературе в полную силу лишь к 1850–1860-м гг. Наиважнейшую роль играет в ее творчестве феномен метаморфозы, который связан с темой двойников, с идеей смерти и воскрешения (тесно соединенной с образами растений), с идеей отмирания старого мира и появления (как бы из его же праха) нового мира.

Особое внимание в творчестве Жорж Санд привлекает ее 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. Глубина образа сада включает в себя всю сложность философских размышлений, не оставявших Санд

на протяжении жизни (от религиозно-мистических до социалистических); в ней чувствуются постоянные (от 1830-х до 1870-х гг.) колебания (от романтического, идеалистического подхода к описанию сада до реалистического); образ сада таит в себе идеи равенства людей, трудящихся в нем; она ведет в далекие глубины прошлого, к мифологическому Эдему.

Когда-то в детстве Санд была ослеплена образом сада, увиденным в поместье тетушки Люси. Эта очарованность садом не покидала писательницу на протяжении жизни. Образ этого замкнутого (или, порой, условно открытого живой изгородью) мира растений в ее книгах постоянно развивался: из романтического, «средневекового» восприятия перерастал в натурфилософский, затем все больше наделялся деталями, нюансами реальных садов XIX в. Но все же тот изначальный мистический, идеалистический центр, основанный на любви и сопереживании ближнему, та трансцендентная душа — никогда не покидали ее литературные сады.

Образ камелии во французской литературе XIX в.: от Камиллы Мопен к Маргарите Готье

И небо видело, что этот гордый остов
Раскрыло пышно, как цветок».

Ш. Бодлер

Глубина камелии (как художественного образа) связана в основном с фактами реальной жизни. Литературным символом этот цветок становится именно в XIX в. В отличие от тюльпана и многих других знаменитых цветов, о камелии в Европе узнают относительно поздно. В конце XVII в. его привозит иезуитский монах Иосиф Камель (Josef Camel, 1661–1706), живший долгое время в качестве миссионера на Филиппинских островах. В его честь К. Линней называет этот цветок камелией. Но камелия долго остается в тени, даже в секрете у садоводов, и распространение этого цветка начинается лишь с конца XVIII в.²⁵⁸

Прежде всего у массового читателя с этим цветком ассоциируется Маргарита Готье из романа А. Дюма-сына (Alexandre Dumas fils, 1824–1895) «Дама с камелиями» (“*La Dame aux Camélias*”, 1848), но появляется этот флорообраз в литературе раньше, в творчестве О. де Бальзака: в романах «Утраченные иллюзии» (“*Illusions perdues*”, 1836–1843) и «Беатриса» (“*Béatrix*”, 1839). Выше уже коротко упоминалось об образе камелии, связанном с героиней романа Бальзака — Фелисите де Туш / Камиллой Мопен, прототипом которой является Жорж Санд. В данном случае важную роль в символике Камиллы-камелии, подразумевающей Жорж Санд, играет мужской род французского слова «камелия» — “*le camélia*”. То есть речь идет о цветке (женский род — *la fleur*), обладающем именем (названием) в мужском роде, намекающем на мужской псевдоним Авроры Дюпен.

В романе «Беатриса» между Фелисите и другой главной героиней Беатрисой де Рошвид, прототипом которой стала писательница

²⁵⁸ *Desmarais B.* Les fleurs et leur langage. Paris: De Vecchi, 2000. P. 23.

Мари д'Агу (Marie Catherine Sophie de Flavigny, comtesse d'Agoult, 1805–1876), издававшаяся под псевдонимом Даниэль Стерн (Daniel Stern), происходит любовное состязание за благосклонность Калиста дю Геника (Calyste du Guénic), прототипом которого являлся венгерский композитор Ференц Лист (венг. Liszt Ferencz). Однако Камилла сама сближает Калиста с Беатрисой, позднее, дабы вырвать его из рук маркизы, именно она устраивает его свадьбу с другой женщиной. Для усиления двух женских образов Бальзак наделяет знаменитых дам цветочными эмблемами. Беатрису он сопоставляет с розой, несколько жестоким, но прекрасным ароматным цветком, а Фелисите (Камиллу) — с камелией, не менее прекрасным цветком, но лишенным аромата, можно сказать — розой без аромата. Это может быть намеком на высокое положение Камиллы в обществе, ведь камелия сопоставлялась у Бальзака с мраморной статуей, т. е. с чем-то божественным, неземным или нечеловеческим. Возможно, подобное сравнение с монументом, со статуей было намеком и на героического прадеда Жорж Санд — Морица Саксонского (1696–1750).

Хорошо известно, что после публикации романа Жорж Санд поссорилась с Бальзаком²⁵⁹. Возможно, неприязнь и неприятие романа исходили не только из того, что Бальзак раскрыл подробности конфликта между писательницами-соперницами (но он состоял вовсе не в любовном треугольнике, ибо Санд просто дружила с Листом, это было скорее литературное соперничество), но, очень может быть, что Жорж Санд, славившаяся своим особым отношением к ботанике, знающая о цветах так много, могла обидеться именно на это противопоставление, на этот говорящий образ цветка. Она, придававшая в своих романах и сказках такое серьезное значение ароматам цветов, была показана цветком без аромата, т. е. без души, а также без шипов, т. е. (по всей видимости) без женской привлекательности. Однако Бальзак всеми средствами подчеркивал в романе и ее красоту, и ее талант, и ее свободолюбие, тем не менее что-то глубоко задело Санд. И, возможно, этим

²⁵⁹ *Maurois A. Prométhée ou la vie de Balzac.* Paris: Hachette, 1965. P. 391, 546.

уколом стала именно камелия, которую он сопоставлял с неживой красотой статуи. Но, возможно, дело тут совсем в другом (новый тип образа (без «ключа») открывает перед интерпретатором возможность множества гипотез). Важно отметить, что этот образ (Санд — камелия — чудовище) будет позднее подхвачен и другими писателями, например Бодлером.

Камелия в творчестве Бальзака появляется еще до романа «Беатриса», в романе «Утраченные иллюзии». Уже в этом произведении камелия наделена той же символикой, что и в «Беатрисе», — бесстрастный цветок, цветок без аромата, без души. Как уже упоминалось выше, сонет «Камелия» (“*Le camélia*”) для «Утраченных иллюзий» был написан поэтом Шарлем Лассайи. По просьбе Бальзака камелия была изображена в сонете «чудовищем» (“*monstre de la culture*”) и «лилией без благодати» (“*lis sans grâce*”), имелись в виду многочисленные опыты над этим цветком, ее неестественный «восковой» внешний вид, отсутствие запаха и шипов. Она похожа на неживую, искусственную розу. В ней не хватает жизни. Она словно символизирует новую эпоху технологической революции. Из нее выветрилась «благодать», божественное. Она напоминает нечто, сотворенное не Богом, а человеком, Его заменившим. Все может быть заменено отныне в этом мире на нечто неприродное. В том числе и цветы. Бальзак мог иметь в виду, что Санд, одеваясь в мужской костюм, подписываясь мужским именем, тоже производила впечатление чего-то искусственного. Она уже как будто и не женщина, но и не мужчина.

Но сама идея камелии как цветка без души, бесстрастного цветка, принадлежала не Бальзаку и не Лассайи, не шла из глубин истории литературы, а соответствовала представлениям об этом цветке в реальной жизни. Камелия была очень популярна среди ботаников, садоводов и любителей цветов в 30-х гг. XIX в.²⁶⁰ Распространение камелии в Европе XVIII–XIX вв. вполне допустимо сравнить с голландской тюльпаноманией XVII в. Камелию, завезенную из Японии и Китая, долго скрывают в частных коллекциях, цены на саженцы также были сравнимы с ценами

²⁶⁰ *Baraton A. Dictionnaire amoureux des Jardins. Paris: Plon, 2012. P. 201.*

на тюльпаны и орхидеи, селекционеры трудились над созданием новых видов, пытались даже вывести желтую и голубую камелию, но безрезультатно²⁶¹.

О популярности этого цветка можно прочесть, например, в «Парижских письмах виконта де Лоне» (“*Lettres parisiennes du vicomte de Launay*”, 1836–1848) Дельфины де Жирарден (*Delphine de Girardin*, 1804–1855), которая с явным скептицизмом относится к увлечению как камелиями, так и цветами вообще: «У господина аббата Берлеза на днях должна расцвести самая большая из всех существующих камелий, именуемая нью-йоркской: диаметр ее цветка равняется 6 дюймам. Вот еще одно чудовищное злоупотребление!.. Диаметр 6 дюймов! Что за размер для камелии!.. И что за несправедливость: цветы у нас так огромны, а великие люди так малы!»²⁶² Теофиль Готье во «Введении» к изданию «Парижских писем» Жирарден 1857 г. отмечает: «Дама готова отказаться от ужина, но от целой рожи камелий — никогда. Следует отдать нам должное: за последние годы многие француженки приобрели вкус к садоводству; говорят, это признак цивилизации. Возможно, но нам, однако, кажется, что мы еще не заслужили права так сильно любить цветы»²⁶³. Мадам Жирарден жалуется также на живые цветы, в том числе камелии, которыми украшены бальные платья: под конец вечера они вянут, превращаются в «салат», поэтому она считает искусственные цветы (из ткани или бумаги) намного практичнее и привлекательнее²⁶⁴. Также писатель Альфонс Карр (*Jean Baptiste Alphonse Karr*, 1808–1890)²⁶⁵ упоминает о камелии в од-

²⁶¹ *Berlèse (l'abbé)*. Iconographie du genre *Camellia* ou description et figures des *Camellia* les plus beaux et les plus rares peints d'après nature. Paris: H. Cousin, 1839–1843. 400 p.

²⁶² *Жирарден Д. де*. Парижские письма виконта де Лоне / Пер. с франц., вступит. ст., прим. В. А. Мильчиной. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 235.

²⁶³ *Gautier Th.* Introduction // *Girardin D. de. Lettres parisiennes*. Paris, 1857. P. V.

²⁶⁴ *Girardin D. de. Lettres parisiennes du vicomte de Launay*. Paris: Mercure de France, 1986. Т. 2. P. 247.

²⁶⁵ Большой любитель цветоводства, автор таких произведений, как «Путешествие вокруг моего сада» (“*Un voyage autour de mon jardin*”,

ной из статей сатирического журнала “Les Guêpes”, описывая сделку одного парижского садовода с американским продавцом камелий. Последний уверял, что продает особый сорт желтых камелий (не существовавших в природе), француз пообещал за камелии, которые он в глаза не видел, 11 000 франков. Когда же камелии прибыли и зацвели, то оказались традиционными белыми цветами. Садовод отказался платить, но адвокаты американца вынудили его сделать это. Француз заплатил, но затем смог возместить себе потраченную сумму благодаря выставке, на которую собралось множество посетителей, пожелавших не только посмотреть на чудесный цветок, но и приобрести его²⁶⁶. Художник Эжен Делакруа пишет о камелии в своем «Дневнике» (“Journal”). В записи от 8 мая 1850 г. он рассказывает, как, устав от работы, он отправился в парк небольшого городка Фромон, где увидел недалеко от оранжереи множество прекрасных цветов: жонкилы, магнолии, рододендрон, но больше всего его поразило дерево камелии, которое было невероятных размеров (*un camélia d’une taille extraordinaire*)²⁶⁷. Важно подчеркнуть, что во всех упомянутых примерах камелия воспринимается если не с холодностью, то как-то отстраненно, как нечто, к чему еще привыкают, что еще является диковинным, что стоит больших денег. В ней как бы нет жизни, она — что-то иное. Вроде бы растение, цветок, но, с другой стороны, — товар, объект развлечения, украшение.

В «Утраченных иллюзиях» Бальзак создает образ камелии — прекрасного «селекционного чудовища» (*le camélia, monstre de la culture*)²⁶⁸ с «алебастровыми лепестками» (*pétales d’albâtre*)²⁶⁹, который расцветает зимой, он прекрасен, но бесстрастен и холоден.

1845), «Прогулки за оградой моего сада» (“Promenades hors de mon jardin”, 1856), «Письма, написанные из моего сада» (“Lettres écrites de mon jardin”, 1853), «Кредо садовника» (“Le credo d’un Jardinier”, 1875), «Черная роза и голубая роза» (“Roses noires et roses bleues”, 1859).

²⁶⁶ *Karr A. Les Fleurs // Oeuvres complètes d’Alphonse Karr: 25 volumes. Paris: Michel Levy, 1866. P. 11–13.*

²⁶⁷ *Delacroix E. Journal: 3 volumes / Texte établi par P. Flat. Paris: René Piot, 1893. T. 1. P. 440.*

²⁶⁸ *Balzac H. de. Illusions perdues. Paris: Houssiaux, 1874. P. 197.*

²⁶⁹ *Ibid.*

Ласайи (по просьбе Бальзака) уже в данном романе сопоставляет этот цветок с другими цветами (точнее, противопоставляет эти цветы камелии): с ароматной розой, простой и величественной лилией, фиалкой — «любящей и чистой душой». Он намекает на прекрасных дам, сидящих в ложах театров, украшенных камелиями. Они прекрасны, но от них веет безжизненностью, зимним холодом²⁷⁰. Это намек на то, что в Японии этим цветком украшают могилы, а в Европе он расцветает чаще всего в зимнее время: “Semble s'épanouir, aux saisons de froidure”²⁷¹. И уже в этом сонете возникает портрет Камиллы Мопен — «белая камелия в черных волосах». Камилла Мопен выходит на сцену в конце второй части «Утраченных иллюзий» как знаменитая дама, в чей салон приходят самые выдающиеся люди Парижа. Образ камелии у Бальзака соединен как раз с таким типом женщины — богатая, умная аристократка, писательница, окруженная выдающимися молодыми людьми. Она притягательна, но недоступна и холодна, как «мраморная статуя»: “des belles jeunes femmes... savent inspirer un amour pur aux âmes, / Comme les marbres grecs du sculpteur Phidias”²⁷². В «Бeatрисе» этот образ повторяется и развивается в отдельный сюжет. Но сам портрет Камиллы-камелии остается неизменным — холодная белая камелия в черной как смоль копне прекрасных волос: “Couronne de pudeur, de blancs camélias / Parmi les cheveux noirs des belles jeunes femmes”²⁷³ — в «Утраченных иллюзиях» и в «Бeatрисе»: “un camélia blanc dans une chevelure noire”²⁷⁴.

Скорее всего, учитывая два ярких противопоставления — горячую розу и холодную камелию (лилию без благодати, т. е. отвергнутую Богом) — Бальзак намекал на происхождение Санд. Она была рождена в неравном браке. Отец, аристократ, происходивший из очень древнего польского и саксонского рода, а мать — простая

²⁷⁰ *Milner M.* La poesie du mal chez Balzac. L'Année Balzacienne, 1963. P. 321–335.

²⁷¹ *Balzac H. de.* Illusions perdues. P. 197.

²⁷² Ibid.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ *Balzac H. de.* Béatrix // Œuvres complètes de H. de Balzac: 20 volumes. Paris: A. Houssiaux, 1855. P. 382.

танцовщица, содержанка, дочь птицелова. Нередко к таким людям в обществе относились с презрением, их держали на расстоянии (что было и в семье Санд — бабушка забрала Аврору к себе на воспитание). То есть Санд — гибрид, «монстр» по своему происхождению. Заподозрив подобный оскорбительный намек, Санд действительно могла обидеться всерьез.

Образ камелии Маргариты Готье, который создает в 1848 г. Александр Дюма-сын, отличается от идеи камелии, созданной Бальзаком. Дюма вкладывает в этот образ больше трагизма, нежности, связывает эти цветы с идеей безопасности для здоровья. Маргарита не могла держать при себе никакие другие цветы, кроме камелий, так как они были без запаха. Из-за болезни аромат других цветов провоцировал у Маргариты приступы кашля, а камелии служили ей безопасным украшением. Камелия становится также символом жесткого разделения общества на группы, символом социальной несправедливости. Образ камелии в этом романе тоже нельзя назвать априори субъективным, авторским. Он становится субъективным, так же как у Бальзака, уже в процессе создания романа, в некоторых сценах и размышлениях над этим символом.

Дело в том, что камелия была любимым растением Мари Дюплесси (Marie Duplessis, 1824–1847), прототипа Маргариты Готье. «Дамой с камелиями» молодую куртизанку тоже прозвал не Дюма, а поставщица цветов, названная в романе госпожой Баржон (madame Barjon), у которой Мари покупала камелии: 25 белых и 5 красных каждый месяц (Pendant vingt-cinq jours du mois, les camélias étaient blancs, et pendant cinq ils étaient rouges)²⁷⁵. То есть образ камелии в романе Дюма отражает моду на этот цветок в парижском обществе 1830–1840-х гг. Роман Дюма-сына можно было бы назвать дневником или мемуарами, так как в реальной судьбе Мари Дюплесси писатель практически ничего не меняет²⁷⁶,

²⁷⁵ *Dumas A. fils. La Dame aux camélias / Texte établi par J. Janin. Paris: Lévy, 1852. P. 16.*

²⁷⁶ *Dumas A. fils. A propos de La Dame aux camélias // Théâtre complet: La Dame aux camélias (théâtre); Diane de Lys (théâtre). Paris: Calmann Lévy, 1898. P. 9–53.*

за исключением некоторых деталей и определенной идеализации образа куртизанки.

Дюма сопоставил сюжет романа с произведением аббата Прево (Antoine-François Prévost, 1697–1763) «История кавалера де Грие и Манон Леско» (“Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut”, 1731), упомянув некогда запрещенную книгу аббата среди вещей, которые распродавались на аукционе после смерти Маргариты. Возможно, упоминание этого романа говорит о том, что Дюма-сын использует жанр мемуара, эпистолярного романа или романа-путешествия, так как хочет передать события, происходящие в реальной жизни. Значит — в камелии можно распознать и психологизм «барвинка» Руссо, цветка, связанного с реальными событиями, реальными воспоминаниями, чувствами к реальной женщине. По загадочному стечению обстоятельств сама судьба Мари Дюплесси отдаленно напоминает канву романа Прево. Но сам характер Мари и Маргариты, ее душевные качества, о которых писали практически все ее поклонники, не имели ничего общего с образом Манон Леско и ее прототипом — авантюристкой Элен Экхарт, или Ленки, с которой Прево познакомился в Голландии²⁷⁷.

Маргарита Готье ближе образу японской гейши. И этот образ очень гармонично совпадает с камелией, завезенной с Филиппин, а также из Японии и Китая. В XIX в. во Франции был в моде японский (“japonaiserie”) и китайский (“chinoiserie”) стиль. С XVII в. из Японии в Европу стали привозить фарфор, затем в XVIII в. в европейскую моду вошел японский стиль одежды (например, кимоно, которое в носили дома вместо халата), в XIX в. в Европе становятся популярными гравюры укиё-э, а именно манга Хокусая, которые впервые попали во Францию в качестве оберточной бумаги для фарфора. Этим стилем и его высоким художественным уровнем заинтересовался в 1856 г. художник-график Феликс Бракмонд (Félix Bracquemond, 1833–1914). Стиль укиё-э, одним

²⁷⁷ Разумовская М. В. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1981. 140 с.; Singerman A. L'Abbé Prévost: l'amour et la morale. Genève: Droz, 1987. 306 p.

из фонов которого были ветки цветущей сакуры и камелии (Утагава Хиросигэ «Снегирь на ветке цветущей камелии», «Камелия и магнолия» — серия «Птицы и цветы»; Байрэй Коно — «Катёга» — изображение ворона на ветке камелии, цапля рядом с кустом камелии; Утагава Хиросигэ II (Сигенобу) «Камелия в Хориноучи в Восточной столице»), повлиял на творчество К. Монэ, Э. Манэ, О. Ренуара, П. Гогена (Мане «Портрет Эмиля Золя» (1868) — японская ширма за спиной Золя; Моне «Камилла японка», 1869; Ренуар «Девушка с веером», 1881; Гоген «Там храм», 1892) и других художников, позднее он повлияет на стиль «ар-нуво». В Париже в 1850 г. открывается магазин американской компании Луиса Комфорта Тиффани, где продают товары с использованием японских мотивов. В дизайне на поверхности кофейников, чайников, молочников и сахарниц использовались японские цветочные узоры, тыквы люффа, стрекозы²⁷⁸.

Камелии, цветы, завезенные из Японии, были удачной параллелью с идеей гейши, тонкой, воспитанной, тихой, умной особы, способной развлечь самых блестящих господ из высшего общества, но и не лишенной корыстных намерений (хотя в романе Дюма-сын создает несколько идеалистический образ влюбленной куртизанки)²⁷⁹. Приблизительно такой была Мари Дюплесси, среди поклонников которой были Теофиль Готье, Ференц Лист, А. Дюма-сын (которые также были частыми гостями Жорж Санд), граф Эдуар Перрего, за которого Мари вышла замуж в Лондоне (в Париже брак отказались признавать действительным)²⁸⁰. В ее образе скользит нечто двойственное — с одной стороны доброе, милое, трогательное, вызывающее сочувствие (идеалистичное),

²⁷⁸ Хиротака В. Очарование японизма в Европе, 2015. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nippon.com/ru/column/g00284/?pnum=2> (дата обращения: 24.08.2017).

²⁷⁹ Montesquiou J.-L. de. La Dame aux camélias était une impitoyable cocotte // BibliObs, 17 novembre 2013. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bibliobs.nouvelobs.com/en-partenariat-avec-books/20131115.OBS5697/la-dame-aux-camelias-etait-une-impitoyable-cocotte.html> (дата обращения: 20.08.2017).

²⁸⁰ *Dyssord J.* La vie amoureuse de la Dame aux Camélias. Paris: Ernest Flammarion, 1930. P. 184.

но с другой — она является представителем той социальной группы, которая в то время подвергалась безоговорочному осуждению (реализм).

Ведь камелия была очень дорогостоящим растением. В нее порой вкладывали целые состояния. И она была искусственным цветком. Гейша или куртизанка — дарят не саму любовь, а подобие любви, искусственный заменитель настоящей любви. Она развлекает мужчину за деньги. Она делает вид, что любит. Однако в романе Дюма-сын показывает, как искусственная любовь неожиданно обретает живой облик, становится настоящей. Нечто романтическое соединяется с грубой правдой реальности. И она не выдерживает такого перевоплощения. Она вскоре гибнет. Как гибнут некоторые растения, над которыми селекционеры проделывают опыты. В символизме романа чувствуется намек на миф о Пигмалионе и Галатее, но также угадывается и сюжет «Франкенштейна» Мэри Шелли. Искусственному сложно оживать. Порой это завершается благополучно, но иногда ведет и к непоправимым последствиям. Дюма-сын соединяет в образе Маргариты Готье сразу два концепта — идеальное представление о любви (камелия в руках живой Маргариты) и развенчание этого идеала (камелии на могиле Маргариты — чудовищный контраст ее разложившегося тела). Дюма (и некоторые писатели после него) опровергают этим контрастом мысль Новалиса о том, что цветку — любимому существу суждено увядать, его неизбежно ждет смерть, но его физическая форма — лишь видимость. Главное — внутри, в той энергии, которая живет внутри тела. Эта энергия никогда не стареет. Она способна перевоплощаться, она бесконечна. Дюма и писатели его времени видят в этом утверждении лишь идеальное представление о том, что неизбежно обречено на необратимое исчезновение.

С японской традицией украшать могилы цветами камелии в определенной степени связана и сцена на кладбище, на могиле Маргариты Готье. В реальности могила Мари Дюплесси тоже украшена камелиями, и традиция менять камелии на ее надгробии сохраняется в наши дни. В Японии этот обычай связан с тем, чтобы после смерти усопший пребывал в мире прекрасного, в Европе —

скорее с мотивом памяти, если за могилой ухаживают, значит — помнят об усопшем. В «Даме с камелиями» эпизод с эксгумацией в какой-то мере повторяет финальную сцену из повести Дюма-отца «Красная роза» (“*La rose rouge*”, 1831) (переведенной на русский язык Н. М. Кишиловым под названием «Невеста республиканца», 1913). В этом произведении Дюма-отец описывает Бланш после смерти с бумажным цветком красной розы на губах, эту розу подарил юной вандейке Марсо, и она стала символическим атрибутом, условным знаком Бланш. Цветок в изуродованных чертах отрубленной головы юной девы стерся, смялся, утратил свою красоту, люди приняли его за «кровавую рвоту» (“*elle [la foule] croyait lui voir vomir des flots de sang*”)²⁸¹. Этим Дюма-отец показал (если отстраниться от революционной и республиканской символики данного образа, намекающего на участь старой Франции, «гильотинированной» Франции) идею женщины-цветка, увядшего и теряющего свои прекрасные краски после смерти, ужас смерти в ореоле молодости и красоты. Увядший цветок, теряющий лепестки, сморщенный, с начальными признаками гниения напоминает обом авторам тело некогда прекрасной умершей женщины. У Дюма-сына Маргарита Готье во вскрытом гробу повергает в ужас как самого автора, так и Армана Дюваля. Подобные параллели увядающего цветка-женщины прослеживаются у Бальзака в «Лилии долины», у Санд в «Андре», «Нарциссе» и «Антонии», у Бодлера в стихотворении «Падаль», у Флобера в «Мадам Бовари», у Золя в «Проступке аббата Муре», у Рембо в стихотворении «Венера Анадиомена» и в некоторых других произведениях. Как было отмечено в предыдущих главах, создание цветка(растения)-монстра, искусственного цветка, является в какой-то мере реакцией на те самые «голубые цветы» романтизма, на цветы, символизирующие чувственность, любовь, сильные эмоции. Цветок-монстр — это злая ирония над цветком-идеалом.

Однако в литературе в тот период были примеры иного восприятия камелии. Она становилась (наоборот) символом здорового

²⁸¹ *Dumas A. La Rose rouge // Revue des Deux Mondes, Période initiale. 1831. Т. 3. Р. 146.*

смысла, чего-то реального, земного, призывающего человека спуститься с неба на землю. В новелле «Ожерелье» Г. де Мопассан намекает на то, что, выбери главная героиня для украшения своего платья камелию или другой живой цветок, она не обрекла бы себя и своего мужа на все те тяготы, которые случились после потери (как они думали) дорогостоящего украшения (символизирующего опасный идеализм).

Цветок камелии сопровождает Маргариту на протяжении романа: она изображена с камелиями дома, в ложе театра, на прогулке («On n'avait jamais vu à Marguerite d'autres fleurs que des camélias») ²⁸². Помимо опознавательного знака самой девушки, этот цветок, точнее его цвет (белый-красный), становится условным знаком общения Армана и Маргариты, что вслед за многими другими примерами (Жанлис, Шатобриан, Ламартин, Бальзак, Санд) иллюстрирует моду XIX в. на «язык цветов», а также послужит реминисценцией общения с помощью катлей между Сваном и Одеттой в романах «В сторону Свана» и «Под сенью девушек в цвету» у М. Пруста. Хотя, как уже было отмечено ранее, эта традиция намного более старая, уводит в дебри истории вплоть до античности. Камелия же становится как бы новым словом в европейском «языке цветов». Она — символ искусственности, селекционный цветок, XIX в. — зарождение эпохи искусственности (промышленного переворота, создания технологий), и любовь Маргариты тоже как будто механическая, покупаемая за деньги.

Образы камелии из произведений Бальзака и Дюма-сына оказали влияние на восприятие этого флорообраза в литературе второй половины XIX в. ²⁸³. И влияние это двойственное. С одной стороны, возникает образ холодного, цветущего зимой цветка без аромата, который сопоставляется с аристократической красотой, с дамой из высшего общества, окруженной восхищенными поклонниками. С другой стороны, камелия будет связана с образом куртизанки, женщины свободного образа жизни, презирующей

²⁸² *Dumas A. fils. La Dame aux camélias. P. 16.*

²⁸³ *Sabourin L. Camélia // Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII–XIX siècles). Paris: H. Champion, 2017. P. 71–72.*

установленные каноны поведения²⁸⁴. Помимо этих двух иноска-
зательных, метафорических ролей камелии в текстах, этот цветок
упоминается также в связи с цветоводством, ортикультурой, бота-
ническими садами, экзотической природой далеких стран.

Первая идея (холодной красоты) воплощена в таких произ-
ведениях, как стихотворение Т. Готье «Камелия и маргаритка»
("Camélia et Pâquerette") из сборника «Эмали и камеи» ("Émaux et
Caméées", 1852–1872) — поэт сопоставляет розы, фиалки, камелии,
пышные цветы богатых оранжерей с дамами из высшего общест-
ва; в стихотворениях Армана Рено (Armand Renaud) «Камелии»
("Camélias", 1881), автор восхищается камелией и сопоставля-
ет с ней величественную и прекрасную возлюбленную, все кам-
елии ему кажутся ароматными: "Tous les camélias me semblent
parfumés"²⁸⁵, т. е. он видит в подобной холодной красоте и душу,
и теплоту. В сказках Паоло Мантегацци (Paolo Mantegazza, 1831–
1910), итальянского врача, этнолога, писателя, появляются сра-
зу две притчи о камелиях. Первая легенда Мантегацци — о кам-
елии, которую лишила аромата Венера в наказание за обман. Амура
должны были наказать розгами из стеблей розы, а он сделал так,
чтобы их подменили на стебли японской розы (камелии) — т. е.
розы без шипов. Венера рассердилась, и с тех пор ароматная кам-
елия лишена запаха. Вторая — о камелиях, ледяных девах, живущих
на планете Сатурн, где все покрыто льдом и снегом. Девы благо-
дарят Господа за то, что он создал их ледяными и лишил эмоций,
чувств, желаний.

Второй мотив камелии (куртизанки) развивается в творчест-
ве Эмиля Нелигана (Émile Nelligan) в стихотворении «Камелии»
("Camélias", 1903) из сборника «Пастели и фарфор» ("Pastels et
Porcelaines"), в котором поэт пишет о грусти юной девы, вернув-
шейся после первого бала, предчувствующей, что жизнь «*чудовищ-
но* пуста» и что она увянет так же быстро и пугающе уродливо, как

²⁸⁴ *Séry M.* La prostitution à travers les arts: la littérature (chapitre 5).
Le Monde, 2013. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.
lemonde.fr/livres/article/2013/12/03/la-prostitution-a-travers-les-arts-la-
litterature-chapitre-5_3524765_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/12/03/la-prostitution-a-travers-les-arts-la-litterature-chapitre-5_3524765_3260.html) (дата обращения: 24.08.2017).

²⁸⁵ *Renaud A.* Recueil intime. Paris: Lemerre, 1881. P. 8.

розовая камелия, которая чахнет и порывается морщинами в прозрачном бокале: “Et sa jeunesse songe au vide affreux des choses, / Devant la sèche mort des Camélias roses”²⁸⁶. Бельгийский поэт Иван Жилькен (Iwan Gilkin) в стихотворении «Камелии» (“Camélias”, 1897), описывая сцену любви, придает важное значение двум камелиям (белой и красной, цвета снега и крови), которые он видит в волосах возлюбленной, сопоставляя ее кожу с лепестками этих цветов, а волосы — с озером, посреди которого плывут две камелии, что наделяет описание ночного свидания особым эротизмом²⁸⁷. Бельгийский писатель Жорж Роденбах в стихотворении «Кокотки» (“Les Cocottes”, 1881) воспроизводит сюжет «Камелии и маргаритки» Теофиля Готье, но с камелиями он сопоставляет именно яркую навязчивость продажных женщин, чьи корсажи украшены этими цветами: “À voir sur leur corsage un blanc camélia”²⁸⁸, им он противопоставляет скромную девственную красоту, похожую на новую Библию, у которой еще не разрезаны страницы.

Мотив камелии-куртизанки очень востребован и в русской литературе второй половины XIX в. Подобные образы (камелии-куртизанки) встречаются у Л. Н. Толстого («Два гусара», 1856), И. С. Тургенева («Дворянское гнездо», 1859; «Дым», 1867), Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание», 1866; «Идиот», 1868), И. И. Панаева («Очерки из петербургской жизни», 1860), В. В. Крестовского («Петербургские труппы», 1864–1866), у журналиста В. О. Михневика («Романы кухарки и камелии», 1880), И. И. Ясинского («Сиреневая поэма», 1886), у А. И. Куприна («Столетник», 1912).

Помимо литературы, образ камелии стал очень популярным в театре. Сюжет «Дамы с камелиями» был воссоздан в опере «Травиата» (“La traviata”, 1853) Джузеппе Верди (Giuseppe Verdi, 1813–1901). Маргарита Готье сохраняет в «Травиате», что в переводе с итальянского обозначает «падшая», «заблудшая», «цветоч-

²⁸⁶ *Nelligan E.* Émile Nelligan et son œuvre. Montréal, 1903. P. 123.

²⁸⁷ *Gilkin I.* La nuit. Paris: Librairie Fischbacher (Collection des poètes français de l'étranger), 1897. P. 36.

²⁸⁸ *Rodenbach G.* La Mer élégante. Paris: Alphonse Lemerre, 1881. P. 57.

ное» имя — Виолетта Валери. Опера была основана на театральной переработке сюжета романа А. Дюма-сына, либретто написано Франческо Мария Пьяве. Опера, ставшая невероятно популярной, несмотря на четырехлетний запрет сценария²⁸⁹ по роману «Дама с камелиями» (“*La Dame aux camélias (théâtre)*”, 1852)²⁹⁰, послужила началом для целой плеяды знаменитых постановок на тему трагической судьбы куртизанки или гейши: «Манон» (“*Manon*”, 1884), лирическая опера Жюль Массне (Jules Massenet), «Манон Леско» (“*Manon Lescaut*”, 1893), опера Джакомо Пуччини (Giacomo Puccini), «Мадам Хризантема» (“*Madame Chrysanthème*”, 1893), опера Андре Мессаже (André Messager), «Ирис» (“*Iris*”, 1898) — опера Пьетро Масканьи (Pietro Mascagni), в 1904 г., не без внимания к истории Маргариты Готье, был создан образ японской гейши Чио-Чио-Сан («Мадам Баттерфляй»), который также отличался чертами идеализированной любви и верности²⁹¹, в 1963 г. будет поставлен балет «Маргерита и Арман» (постановка Фредерика Аштона (Frederick Ashton), музыка Ференца Листа).

Итак, камелия бесспорно — один из самых «новых» и распространенных флорообразов в литературе XIX в., как в романтизме (Бальзак — «Беатриса»), так и в творчестве группы «Парнас» (Готье), реализме (Дюма-сын) и символизме (Роденбах). Этот флорообраз сложно назвать авторским и субъективным, его рождает само время: традиции, быт, интерес к селекции, ботанике, ортикультуре, он навеян историей жизни Мари Дюплесси, которая в реальности заказывала еженедельно эти дорогие цветы, и могила куртизанки до наших дней украшена камелиями. Важно также отметить, что общественное мнение в XIX в. могло подразумевать

²⁸⁹ *Dumas A. fils. A propos de La Dame aux camélias // Théâtre complet. P. 9–53.*

²⁹⁰ *Dumas A. fils. La Dame aux camélias // Théâtre complet. P. 53–193.*

²⁹¹ *Заславский Г. Приключения гейши // Новые известия. 2005. 21 февраля. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.smotr.ru/2004/2004_sovr_gotier.htm (дата обращения: 24.08.2017); Каминская Н. Чио-Маргарита-сан // Итоги. 2005. 1 марта. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.smotr.ru/2004/2004_sovr_gotier.htm (дата обращения: 24.08.2017).*

под камелией (как устойчивой фигурой) не только таких женщин, как Мари Дюплесси — Маргарита Готье, но и саму Жорж Санд²⁹², белую холодную камелию из «Утраченных иллюзий» и «Беатрисы». Жорж Санд бросила вызов обществу: оставила мужа, носила мужское платье, подписывалась мужским именем, отстаивала права женщин в своем творчестве (в том числе через образ женщины, ухаживающей за садом, занимающейся ботаникой, цветами). Ею не только восхищались в литературных кругах, но и осуждали. Ее имя стало нарицательным и подразумевало женщин свободолюбивых, рушащих каноны поведения и устоев, обладающих мужским складом ума. Поэтому общественное мнение видело в этом цветке, расцветающем в зимнюю пору, красоту бесстрастного и холодного ума, что, пожалуй, несколько расходилось с истинной натурой писательницы из Ноана, страстно любящей цветы и природу, заботящейся о своих детях и внуках, ценящей своих друзей. Таким образом, камелию нельзя воспринимать только в рамках того значения, которое связано с образом Маргариты Готье, ее роль шире — она передает сложную систему чувств дамы из высшего общества, красавицы, интеллектуалки.

Также камелия в литературе рассказывает о разведении этого растения в Европе XIX в., о моде на камелию в 1830-е гг., о том, что женщины украшали этим цветком корсажи и волосы, и даже некоторые мужчины-денди²⁹³ не расставались с камелией, например издатель, журналист, государственный деятель Сен-Шарль Лотур-Мезере (Saint-Charles Loutour-Mézéray, 1801–1861), прозванный королем парижской моды (*roi de la mode parisienne*), «денди-львом» (*un dandy-lion*)²⁹⁴ и «кавалером с камелиями» (*un cavalier aux camélia*)²⁹⁵, всегда носил этот цветок в петлице фрака и менял его два раза в день, хотя этот цветок стоил достаточно

²⁹² *Lascar A.* La courtisane romantique (1830–1850): solitude et ambiguïté d'un personnage Romanesque // *Revue d'histoire littéraire de la France*. Presses Universitaires de France, 2001. Vol. 101. P. 1193–1215.

²⁹³ *Prevost J. C.* Le dandysme en France (1817–1839). Geneve: Droz; Paris: Minard, 1957. 213 p.

²⁹⁴ *Maurois A.* Prométhée ou la vie de Balzac. P. 90.

²⁹⁵ *Girardin D. de.* Lettres parisiennes du vicomte de Launay. T. 1. P. 302.

дорого — 5 франков, что было по тем временам большой суммой²⁹⁶. Именно он считается законодателем моды на цветок в бутоньерке. Место камелии в ней позднее займут орхидея, лилия, розовый бутон, гвоздика и другие цветы. В связи с этой модой можно вспомнить, например, портрет Марселя Пруста 1892 г. с лилией в петлице Жака-Эмиля Бланша (Jacques-Émile Blanche). Однако сама традиция украшать одежду и головные уборы цветами (как и традиция общения через цветы) уходит корнями в глубины истории.

Рассказы о камелиях (Жиарден, Готье, Карр, Делакура) связаны также с описанием садов и парков Европы XIX в., что помогает воссоздать картину жизни, на фоне которой разворачивались события романов, дневников, поэм, в которых камелия играет одну из ярчайших иносказательных или описательных ролей.

Таким образом, камелия — ярчайший пример образа растения литературы реализма. Она возникает как в художественных текстах, так и в различных дневниках, журналах, письмах, предисловиях к книгам того времени. Этот образ настолько глубокий, полисемантический, и он так гармонично вписался в общую систему или структуру флорообразов в литературе XIX в., что заимствовался в более поздней литературе (прозе и поэзии) символизма, являясь иллюстрацией жизни того времени, обычаев, социальных предрасудков. Его можно охарактеризовать как новый вариант (или даже противоположность) женщины-цветка в романтизме. Камелия — это красивая, но горькая правда о некоторых моментах действительности того времени, о разделении общества на жесткие системы групп. Если мужчина (или женщина) связывали свою судьбу с человеком не своего круга, от него могли отказаться не только друзья и знакомые, но и члены семьи. Подобные устои рушатся только в наши дни.

²⁹⁶ Мильчина В. А. Париж в 1814–1848 годах: повседневная жизнь. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 216–217.

Образ «черного тюльпана» в творчестве А. Дюма-отца: генезис, символика, литературная судьба

Любовь внушит ему уменье
Сплетенный разгадать Селам.
Д. П. Ознобишин

Роман «Черный тюльпан» (“La Tulipe noire”), написанный Александром Дюма-отцом (Alexandre Dumas, 1802–1870) совместно с Огюстом Маке²⁹⁷ (Auguste Maquet, 1813–1888), вышел из печати в 1850 г. в издательстве «Бодри». Как и в случае с «голубым цветком» Новалиса, с садом у Ж. Санд, в романе Дюма-отца речь идет о гиперсимволе или сверхсимволе, включающем в себя множество значений, а также несколько (по крайней мере — два) внутренних, невидимых на первый взгляд символов, связанных как с самим тюльпаном, так и черным цветом.

Образ черного тюльпана относится сразу к нескольким концептуально важным темам и мотивам, которые затрагивались во французской литературе на протяжении всего XIX в.: 1) тема цветоводства и связанных с ним сфер деятельности (цветочные лавки, сады, огороды, теплицы, оранжереи и т. д.); 2) мотив «тюльпана из Харлема», или «черного тюльпана» как символа искусственной красоты, высшей грани ортикультурного искусства; 3) тема цветочных бирж и приравнивания вида растения к его стоимости, цветка как предмета торга, сопоставление цветка с денежной единицей; 4) затронута тема женщины-цветка; 5) также развивается мотив тайны, темного, запечатанного, скрытого смысла, который кроется в символике цвета тюльпана; 6) кроме того, «черный тюльпан» по-своему развивает мотив цветка, символизирующего мечту, надежду на обновление, поиск истины. Это,

²⁹⁷ *Simon G.* Histoire d'une collaboration. Alexandre Dumas et Auguste Maquet. Documents inedits. Paris: Georges Crès et Cie, 1919. 204 p.

безусловно, глубокий символ, значение которого связано как с реальными фактами действительности, так и с трансцендентными, идеальными категориями.

Первая тема (тема цветоводства) у Дюма вписывается в один из самых распространенных и многогранных сюжетов литературы XIX в. — мотив разведения сада, цветника, оранжереи. Восприятие образа сада, точнее, его интерпретация зависит как от авторской позиции, так и от традиции, устоявшейся в определенном литературном течении. Например, Жорж Санд подробно описывает процесс культивации растений в саду, развивая метод детального описания растений у Руссо, Бернарден де Сен-Пьера, Делиля, точно и подробно называет виды, описывает работу в саду, в цветочной лавке, рассказывает о премудростях ботаники, об искусстве составления букета. Как было отмечено выше, идеалом для Санд является женщина, обрабатывающая сад, выращивающая цветы и растения своими руками, знающая все о них.

Одновременно с реалистичной, детальной трактовкой ухода за растениями и садом существует иной подход к передаче образа огородов, садов и парков в литературе. Сам процесс культивации в этом ином подходе остается за кадром. Сад или оранжерея, цветник становятся фоном внутренних переживаний действующих лиц или иносказанием, передающим идею психологического переживания, воспоминания. Авторы, описывая сад, переходят на уровень фантазии, сна, феерии, фантазмагории, даже ужаса («сад детства» в стихотворении «Враг» Бодлера, сад Парадю в «Проступке аббата Муре» Э. Золя, сад в кантонской тюрьме в романе «Сад пыток» Октава Мирбо).

Дюма соединяет в своем романе оба подхода к описанию садов. С одной стороны, он тщательно, подробно описывает процесс разведения тюльпанов, детально рассказывает о премудростях организации цветников, но, с другой стороны, образы сада, цветника, самих тюльпанов, луковиц наполнены глубоким символическим, иносказательным смыслом.

Мотив садоводства в романе во многом связан с темой разведения тюльпанов в Голландии, а также с историей выведения так

называемого «черного тюльпана» по заказу харлемского (гаарлемского) общества садоводов. Образ «черного тюльпана» связан также с темой 1672 г., «года бедствий» в Нидерландах, когда Республика Соединенных Провинций была атакована Англией, Францией, Мюнстером и Кёльном. Кроме того, Дюма красочно передает нюансы так называемой голландской «тюльпаномании»²⁹⁸, экономического кризиса, связанного с искусственно раздутыми ценами на тюльпанные луковицы, охватившего Нидерланды в 1636–1637 гг.²⁹⁹, но продолжавшего влиять на садовников, разводящих тюльпаны, спустя десятилетия³⁰⁰. Яркими примерами «тюльпаномании» в романе Дюма являются цена, объявленная садовым обществом за выведение луковиц «черного тюльпана», а также — маниакальное поведение Исаака Бокстеля и его черная, как лепестки тюльпана, зависть.

Историческими подтверждениями «тюльпаномании» могут быть полотна того периода: Корнелис де Вос «Портрет девочки», примерно 1620-е гг (тюльпаны в вазе на столе); Самюэл ван Хогстратен «Портрет Йохана Корнелиуса Вигебома и его жены» 1647 г. (тюльпаны на грядках и клумбах перед домом); Рембрандт «Саския как Флора» 1634 г. (тюльпаны в венке на голове Саскии); Гендрик Пот «Колесница Флоры». Аллегорическая картина, около 1640 г. (изображение тюльпанов на флаге и в руках дамы, сидящей в повозке); «Торговец и тюльпаноман», картина-карикатура середины XVII в., неизвестный мастер (тюльпан в руках тюльпаномана); Ян Брейгель-младший «Аллегория тюльпаномании», картина на лубочный сюжет, около 1640 г. (тюльпаны на грядках и в лапах обезьян).

Возникает предположение, что Дюма описывает исторические события. И «черный тюльпан» словно бы и не вписывается в ха-

²⁹⁸ *Garber P.* Tulipmania // *Journal of Political Economy*. 1989. Vol. 97; № 3. P. 535–560.

²⁹⁹ *Holsteijn de Jonge P., Schagen P.* Verzameling van een meenigte tulipaanen, naar het leven geteekend met hunne naamen, en swaarte der bollen, zoo als die publicq verkogt zijn, te Haarlem in den jaare A. 1637, door P. Cos, bloemist te Haarlem. Haarlem: P. Cos, 1637. 78 p.

³⁰⁰ *Bilingsoy C.A.* History of Financial Crises: Dreams and Follies of Expectations. London: Routledge, 2014. 446 p.

рактеристику субъективного флорообраза, основанного на вымысле, фантазии автора. Тем не менее события, развивающиеся в романе, за исключением первых глав, рассказывающих о казни братьев де Виттов в Гааге, являются вымыслом Дюма. Кроме того, возможно, Дюма обращается к этим историческим событиям, оглядываясь на февральскую революцию 1848 г. во Франции, бегство Луи-Филиппа I, установление Второй Республики и приход к власти принца Луи Наполеона Бонапарта, племянника Наполеона I. По целому ряду признаков (заговор, революция, бегство правителя, приход к власти наследника представителя другой формы правления) эти бурные исторические события (в Гааге и во Франции) напоминают друг друга. Вполне вероятно, что для Дюма не столько важны конкретные события в Голландии, сколько эта параллель, намек на события во Франции. Образ же черного тюльпана, который вынесен в заглавие произведения, является символом тайны, зашифрованности повествования, желания скрыть истинный смысл того, что лежит на поверхности. Возможно, под черным тюльпаном он зашифровывает образ лилии (монархической «флер де лис»), «почерневшей», словно обуглившейся в пожарах революционных событий.

Практически во всех романах Дюма реальные события соединяются с вымыслом, этой теме посвящены исследования О. Л. Бейнарович³⁰¹, Ф. Бассана³⁰², Т. В. Вановской³⁰³, Ф. Г. Рябова³⁰⁴. Герои романа: Корнелиус ван Берле, Роза Грифус, ее отец — тюремщик Грифус, Исаак Бокстель и некоторые другие персонажи, —

³⁰¹ *Бейнарович О. Л.* История и вымысел в романах А. Дюма: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002. 200 с.; *Бейнарович О. Л.* Случайность и закономерность в произведениях Александра Дюма // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Сер. 2: История, языкознание, литературоведение. 2000. Вып. 2. С. 83–90.

³⁰² *Bassan F.* Dumas père et l'histoire. A propos du drame "La Reine Margot" // Revue d'histoire du théâtre. Paris: Plon, 1987. 491 p.

³⁰³ *Вановская Т. В.* Исторические романы Александра Дюма // Ученые записки Ленинградского университета. Сер. филологических наук. 1940. Вып. 8; № 64.

³⁰⁴ *Рябов Ф. Г.* История в произведениях А. Дюма // Новая и новейшая история. 2003. № 1. С. 181–190.

рождены силой воображения Дюма и Маке. «Черный тюльпан» в романе — тоже плод воображения. Факты, подтверждающие, что «черный тюльпан» Дюма — вымысел, можно найти в ботанических справочниках, где рассказана судьба реального черного тюльпана. Этот цветок действительно был выведен в упомянутом Дюма году, но оказался не черным, а темно-коричневым или темно-лиловым³⁰⁵. Считающийся же настоящим черным тюльпан был выведен учеными лишь в XX в.³⁰⁶, а именно в 1983 г. 29-летним датским селекционером Гертом Хагеманом; стоимость выведенного тюльпана составила 400 тысяч долларов³⁰⁷.

Кроме того, в образе «черного тюльпана», который Дюма вводит в сложнейшую цепочку событий романа, в лабиринт приключений, из его (тюльпана) реальной истории остается лишь название, сохранившееся со времен знаменитого конкурса цветоводов. Все остальное, что происходит с данным флорообразом в романе, имеет отношение лишь к творческому воображению, к фантазии Дюма, а также к богатой интертекстуальной истории этого флорообраза³⁰⁸, которая уходит корнями в поэзию XVII–XVIII вв.

Упоминания о тюльпанах в Европе встречаются достаточно рано. Этот цветок был завезен в Европу, а именно в Аугсбург, в XVI в., в 1559 г. он был показан в доме сенатора Герварта. В мировой литературе первые примеры произведений о тюльпане встречаются в персидской поэзии — в творчестве Хафиса Ширази (ок. 1325–1389/1390), позднее в турецкой — у Ахмета Недима (1680–1730)³⁰⁹.

³⁰⁵ *Кублицкий Г.И.* А как же с черным тюльпаном? // В стране странностей. Норвегия. М.: Детская литература, 1970. С. 73.

³⁰⁶ *Бочанцева З.П.* Тюльпаны. Морфология, цитология и биология. Ташкент: Изд-во АН УзССР, 1962. С. 21–32.

³⁰⁷ *Hupp S., Salvaggio D.* Tale of the Black Tulip // Orlando sentinel. 1986. March 29 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://articles.orlandosentinel.com/1986-03-29/business/0210140246_1_black-tulip-hageman-lily-and-tulip (дата обращения: 08.08.2017).

³⁰⁸ *Faguet E.* La Tulipe noire // La Revue latine, journal de littérature comparée. 1906. 5ème année, n°10, 25 octobre. P. 602–609.

³⁰⁹ *Ahmet Nedîm (1680–1730), le poète de l'ère des Tulipes* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.turquie-culture.fr/pages/>

Одним из самых ранних примеров упоминания тюльпана во французской литературе является сборник мадригалов о цветах — «Гирлянда Юлии» (“*La guirlande de Julie*”, 1638). Этот источник иллюстрирует особое отношение к тюльпану в Европе XVI–XVII вв. Наравне с розой, лилией, гиацинтом, ноготками (календулой), которым в «Гирлянде» посвящается пять-шесть страниц, тюльпан представлен четырьмя авторами (Антуан Годо (Antoine Godeau) «Тюльпан», Арно де Корбевиль (M. Arnaud de Corbeville) «Тюльпан», Пьер Корнель «Тюльпан — солнцу», маркиз де Монтозье «Пламенеющий тюльпан»)³¹⁰ и пятью страницами альбома в отличие, например, от гвоздики, амаранта, фиалки, шафрана, жонкилей, которым посвящено по одному мадригалу. Жан де Лабрюйер описывает в «Характерах» (“*Les Caractères*”, 1687–1693) в главе «Суждения» (“*Des Jugements*”)³¹¹ фанатичного цветовода, культивирующего тюльпаны (этот образ является своего рода литературным прототипом Исаака Бокстея).

В XVIII в. к образу тюльпана, а именно к его метаморфозе, к превращению нимфы, которую полюбил Зефир, супруг Флоры, в прекрасный тюльпан, обращался ученик аббата Жака Делиля Вией де Буажолен³¹² (Vieilh de Boisjoslin) в «Поэме о Весне» (“*Poème sur le Printemps*”, примерно 1784–1785). Буажолен пишет о том, что яркие краски тюльпана противопоставлены аромату душистых цветов: “*Oppose à leurs parfums l’éclat de ses couleurs*”³¹³, намекая на то, что яркий цвет тюльпана, компенсирующий отсутствие

litterature-turque/biographies/ahmet-nedim-1680-1730-le-poete-de-leredes-tulipes.html (дата обращения: 08.08.2017).

³¹⁰ *La guirlande de Julie, offerte à Mademoiselle de Rambouillet, Julie-Lucine d’Angenes*. Paris: Imprimerie de Monsieur, 1784. P. 36–40.

³¹¹ *La Bruyère J. de. Des Jugements // Les Caractères*. Paris: Flammarion, 1880. P. 291–292.

³¹² Вией де Буажолен — автор единственной «Поэмы о Весне» (“*Poème sur le Printemps*”), как сообщает журнал “*L’esprit des journaux, français et étrangers*” (Paris: Weissenbruch, 1784. Т. 4. P. 267), молодой поэт оставил литературу и посвятил себя административной деятельности.

³¹³ *Boisjoslin V. de. Poème sur le Printemps // Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu’en 1790*. 16 volumes. Paris: Chez Furne, 1830. Т. 12. P. 8.

аромата, — и есть его душа. Тюльпан как один из самых популярных в цветоводстве XVIII в. видов упоминают Ж.-А. Руше (Jean-Antoine Roucher) в дидактической поэме «Месяцы» (“Les mois”, 1779)³¹⁴; Мишель из Авиньона (M. Michel d’Avignon) в поэме «Живопись» (“La Peinture”, 1767)³¹⁵, удостоенной высшей премии на празднике Флоралий (Jeux Floraux) 3 мая 1767 г. О тюльпане пишет Вольтер в статье «Душа» (“Âme”) в «Философском словаре» (“Dictionnaire philosophique”, 1764)³¹⁶, также упоминает этот цветок в «Белом быке» (“Le Taureau blanc”, 1774)³¹⁷, в «Кандиде, или Оптимизме» (“Candide, ou l’Optimisme”, 1759)³¹⁸. Кроме того, Вольтер был одним из самых знаменитых коллекционеров тюльпанных луковиц. Полуфантастический образ «тюльпанного дерева» возникает также в восточной новелле С. Ф. Жанлис «Тюльпанное дерево» (“Le tulipier”, 1825)³¹⁹.

К образу тюльпана обращались также немецкие поэты: Э. фон Клейст (Ewald Christian von Kleist) («Весна» (“Der Frühling”, 1750)), И.-В. Гёте («Весна» (“Frühling (aus vier Jahreszeiten)”, 1796)), И. М. Афшпрунг (Johann Michael Affsprung, 1748–1808) — небольшое двустишие о тюльпане в сборнике «Селам, или Язык цветов» (“Selam, oder die Sprache der Blumen”, 1832)³²⁰. Но в Германии, как отмечает Н. Ф. Золотницкий, к тюльпану относятся холодно, с недоверием, этот мотив неразрывно связан с образом ветреной девушки, призраком, которого стоит опасаться, с яркой,

³¹⁴ Roucher J.-A. Les Mois, poëme en douze chants. Paris: Quillau, 1779. P. 115.

³¹⁵ d’Avignon M. La Peinture, poëme couronné aux Jeux Floraux, le 3 Mai 1767. Paris–Lyon: de l’Imprimerie d’Aimé de La Roche, 1767. P. 8.

³¹⁶ Voltaire. Âme // Dictionnaire philosophique // Œuvres complètes de Voltaire: 50 volumes. Paris: Éd. Garnier, 1878. Tome 17. P. 163.

³¹⁷ Voltaire. Le Taureau blanc // Œuvres complètes de Voltaire: 50 volumes. Paris: Garnier, 1877. Tome 21. P. 510.

³¹⁸ Voltaire. Candide, ou l’Optimisme // Œuvres complètes de Voltaire: 50 volumes. Tome 21. P. 212.

³¹⁹ Genlis S. F. comtesse de. Le tulipier // Genlis S. F. comtesse de. Œuvres: 54 volumes. Lecoing et Durey, 1825. T. 2. P. 45–86.

³²⁰ Selam, oder die Sprache der Blumen. Wien: Michael Lechner Lechner, 1832. S. 369.

но пустой красотой³²¹. По-видимому, именно немецкая традиция тюльпана повлияла на рассмотренный выше сонет Т. Готье «Тюльпан из Харлема», а также на образ тюльпана из стихотворения «Тюльпану» (“À une tulipe”)³²² Франсуа Коппе (François Coppée, 1842–1908) из сборника «Разные стихотворения» (“Poèmes divers”, 1869), в котором Коппе сравнивает тюльпан, заточенный в теплице торговца из Харлема, как во дворце султана, с обитательницей гарема, лишенной возможности видеть белый свет и радоваться жизни, как другие женщины, которых поэт сопоставляет с ароматными цветами, теми, что растут в больших парках. И символом этой несвободы, этого заточения для Коппе является отсутствие аромата, который дан лишь тем цветам, которые растут на воле.

Итак, образ тюльпана во французской литературе (с XVII в.) распадается на следующие коннотации: 1) прекрасный цветок без аромата, который восхищается своей красотой; 2) прекрасный и очень дорогой цветок, который сопоставляется с женской красотой; 3) в цветоводческих и садоводческих поэтических трактатах XVIII в. тюльпан — один из основных садовых цветов наравне с розой, лилией, фиалкой, желтофиолями и т. д.; 4) символ баснословного богатства; 5) символ прекрасной мечты.

Понимание образа тюльпана у Дюма расходится с восприятием этого цветка у его современников — Готье и Коппе (которые пишут об отсутствии аромата у тюльпана, т. е. об отсутствии души). Корнелиус как раз мечтает вывести тюльпан с ароматом, такой, какими были, согласно его рассуждениям, тюльпаны в Персии и Турции. Он уверен, что тюльпан обладает душой, ее просто нужно уловить, суметь услышать, почувствовать. В «Песне цветов», которую поет Корнелиус в одной из последних глав романа, речь идет об этой душе — соединении аромата, цвета и усилий цветка пробиваться из тьмы к солнцу³²³. В этом образе солнца, которое мерещится в ночном черном небе, слышится намек на черную

³²¹ *Золотницкий Н. Ф.* Тюльпан // *Золотницкий Н. Ф.* Цветы в легендах и преданиях. С. 287.

³²² *Coppée F.* Poèmes divers // *Œuvres complètes de François Coppée*: 17 volumes. Paris: L. Hébert, libraire, 1885. Т. I. P. 53.

³²³ *Dumas A.* La Tulipe noire. Paris: Calmann Lévy, 1892. P. 265–266.

ночь, где «светит возлюбленная», где ожидается солнце у Новалиса. Для Дюма не стоит вопрос, есть ли у тюльпана душа, сама суть романа в демонстрации этой тонкой, тайной, скрытой от всех бессмертной субстанции, благодаря усилиям которой герои обретают счастье. В этом ожидании чуда чувствуется романтизм, идеализм образа черного тюльпана.

Как упоминалось выше, Бодлер в «Маленьких поэмах в прозе» (*“Petits poèmes en prose”*, 1869) в стихотворении «Приглашение к путешествию» (*“L’invitation au voyage”*)³²⁴ (о фантастической стране Шлараффенланд — фр. *Pays de Cosagne*) пишет о тюльпане с восхищением, сопоставляя его с прекрасной мечтой, обретением волшебной страны, страны «алхимиков ортикультуры», которые нашли свой «черный тюльпан» и «голубой георгин»³²⁵, превратили Природу в мечту, в абсолютный идеал, в «искусственный рай», где все прекрасно, изысканно и без изъянов.

Бодлер не уточняет, какой именно «черный тюльпан» имеет в виду — придуманный Дюма или выведенный селекционерами в 1676 г. Однако П. Брюнель в своем исследовании творчества Бодлера, обращаясь к «черному тюльпану» и «голубому георгину», упомянутым Бодлером в «Приглашении к путешествию», подразумевает именно «цветы» Дюма и Дюпона и называет эти флорообразы «метафорическими явлениями». Тюльпан в романе А. Дюма передает идею «голубой мечты», надежды на счастье, на освобождение³²⁶. Цвет тюльпана говорит о мотиве тайны, герметичности образа. Это тот самый темно-синий (цвет глубины), о котором писали и Новалис, и Гете.

Символической параллелью «черного тюльпана» как тайны и надежды на перемены, на освобождение в романе является образ тюрьмы. Это темное, окутанное тайной, закрытое, как чашечка тюльпана, скрытое от людских глаз место. Тюрьма, подземелье для узника ассоциируется с черным цветом, тьмой, местом без света.

³²⁴ *Baudelaire Ch.* *Petits Poèmes en prose // Œuvres complètes de Charles Baudelaire: 5 volumes.* Paris: Michel Lévy frères, 1869. Т. IV. P. 49–52.

³²⁵ *Baudelaire Ch.* *Petits poèmes en prose.* Manchester: Manchester University Press, 1968. P. 26–28.

³²⁶ *Faguet E.* *La Tulipe noire.* P. 604.

Например, в главе «Символ пещеры»³²⁷ в диалоге «О государстве» (360 г. до н. э.) Платон описывает пещеру, где заключены узники, как место скорби, грусти, безвыходного положения, где люди, закованные в оковы, смотрят на тусклый свет, доходящий до них через отверстие пещеры. У Дюма эта коннотация тоже присутствует, особенно в начале романа и в главах, где он описывает первые месяцы заточения Корнелиуса. Но постепенно, когда Корнелиус влюбляется в Розу, тьма тюрьмы и вечернего времени, когда они встречаются тайком, словно озаряется светом. Роза сопоставляется с белым цветом (цвет Рождества в католичестве и протестантизме — пасторы на рождественскую службу надевают белые стóлы и зажигают белые свечи вместо фиолетовых (а фиолетовый до XIX в. тоже ассоциировался с темным или черным)) — одета в белые кружева, приходит к камере Корнелиуса со светильником и волосы фрисландки — белого цвета. Тюрьма, подобно бутону тюльпана, который вот-вот расцветет, начинает постепенно готовиться к освобождению Корнелиуса.

Черный цвет (в литературе, изобразительном искусстве, мифологии, истории) обладает следующими коннотациями: цвет тьмы (тьма изначальная, которая в Библии была до света, а также та, что противопоставлена свету)³²⁸; темной пещеры (где проводились в древности первые культовые обряды); цвет земли и плодородия (Древний Египет, Древняя Греция); цвет зла, нечистой силы (германская, скандинавская мифология, средневековые западноевропейские суеверия, связанные с дьяволом и его символами: черным вороном, черным котом и т. д.)³²⁹; цвет траура и смерти (с III в. до н. э. римские магистраты начинают надевать на похороны тогу-претексту темного цвета, так зарождается символика траура, связанная с черным)³³⁰; цвет тайны (связанный с древней мифологией, также с нюансами средневековых западных традиций

³²⁷ Платон. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: Альфа-книга, 2018. С. 888–889.

³²⁸ Zuppi S. Color in Art. London: Harry N. Abrams, 2012. P. 268–269.

³²⁹ Пастуро М. Черный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 44–47.

³³⁰ Там же. С. 27–29.

монашества, с XII в. богословы Гонорий Августодунский, Руперт из Дейтца, Гуго Сен-Викторский, Жан Авраншский, Жан Белет пишут о черном как о цвете воздержания, покаяния и скорби); цвет роскоши и благопристойного поведения в обществе (в западной культуре одежды начиная с XIV в.)³³¹.

Из приведенных коннотаций «черный тюльпан» у Дюма ближе всего к идее соединения с тайной, воздержанием. В этом плане черный цвет связан с образами черного рыцаря, рыцаря без опознавательных знаков или скрывающего свою личность (например, в романе Вальтера Скотта «Айвенго» король Ричард носит черные доспехи и упоминается как «Черный Лентяй» (фр. le Noir Fainéant)); также с тайной связан чернокнижник (колдун). Образ Корнелиуса сопоставим как с черным рыцарем (у него конфискуют дом, деньги, т. е. лишают привилегий, лишают имени, рода), так и с колдуном, алхимиком, который благодаря тайным знаниям выращивает чудесный «черный тюльпан». Также с таинственным черным связана «черная книга» — в XVIII в. так называли (из-за ее сложности) книгу по арифметике³³², т. е. науке, недоступной для непосвященного. В романе Дюма подробно рассказывает о премудростях селекции тюльпанов в XVII в., которые для непосвященного человека кажутся темными, закрытыми. Дюма намекает на эту закрытость, когда пишет о слугах и бедняках Дордрехта, для которых селекция тюльпанов была чем-то вроде тайного, недоступного знания. Также Корнелиус обучает Розу, т. е. дает ей знание (просвещение), делает посвященной как в чтение и письмо, так и в подробности селекции черного тюльпана. А. Перес-Реверте в романе «Клуб Дюма, или Тень Ришельё» (“El club Dumas o la sombra de Richelieu”, 1993)³³³, обращаясь к миру образов Дюма, подразумевает закрытый, темный мир не для всех. Символика черного цвета в этом романе раскрывается в образах черного пса, который, согласно легенде, сопровождал Агриппу, черного пуделя из «Фауста» Гете, черного сафьяна, корешка с пятью полосками

³³¹ Пастуро М. Черный. С. 72–76, 159.

³³² Депман И. Я. История арифметики. М.: Просвещение, 1965. С. 53–54.

³³³ Перес-Реверте А. Клуб Дюма, или Тень Ришелье. М.: Эксмо, 2011. 480 с.

и пентаграммой вместо названия, черного лебедя, черного кожного переплета книги и т. д., упоминается и «черный тюльпан». То есть черный цвет у Дюма повлиял на формирование восприятия как самого романа «Черный тюльпан», так и в целом творчества знаменитого романиста как закрытого дискурса, полного загадок, двойственности, разрывов между реальностью и вымыслом.

Однако в тюркской символической традиции черный цвет «кара» означает «великий», «большой», «непобедимый» (например, империя Караханидов — Великие (Черные) ханы). Это слово, как отмечает Н. Серов, подразумевало темное небо с яркой звездой, и этим же словом обозначали все великое, главное³³⁴. Так как тюльпан был завезен в Европу из Азии, в черном цвете тюльпана может подразумеваться именно тюркская коннотация — великий, недостижимый, высший из возможных цветов. Организаторы конкурса могли воспринимать этот гипотетический вид тюльпана как высокую мечту, как самый великий из тюльпанов.

Более того, в Западной Европе с XIV в. черный цвет после долго периода (с X по XIII в.) восприятия этого цвета как символа дьявола считался вновь обретенным для светской одежды и символизировал высшую степень вкуса, высокую нравственность, благородное происхождение человека в черной или темной одежде. М. Пастуро приводит примеры того, как человека в XIV в. могли казнить за полосатую или разноцветную одежду, а знаками дурного происхождения, запретной профессии, психического расстройства были определенные цвета одежды для низкого социального слоя — красный, зеленый и желтый (в основном это относится к мужской одежде)³³⁵. Таким образом, черный тюльпан мог ассоциироваться у цветоводов с высшей мерой вкуса, благородства, иных положительных качеств. Яркие примеры предпочтения темных и черных тонов в голландской одежде XVII в. можно найти на портретах той эпохи: Питер Пауль Рубенс, «Портрет Клары Серены Рубенс», 1616, Государственный музей Лихтенштейна, Вадуц; Питер Пауль Рубенс, «Портрет художника с Еленой

³³⁴ Серов Н. Символика цвета. М.: Страта, 2015. С. 37.

³³⁵ Пастуро М. Черный. История цвета. С. 159.

Фоурмен и сыном», 1639, Национальная галерея, Вашингтон; Питер Пауль Рубенс, «Альберт и Николас Рубенс», 1665, Вадуц; Бартоломеус ван дер Хелст, «Групповой портрет регентов и регентш женского работного дома», 1650, из собрания Амстердамского музея (Нидерланды); Говерт Флинк «Групповой портрет стрелков роты капитана Йохана Хейдекопера и лейтенанта Франса ван Ваверена», 1648, из собрания Амстердамского музея (Нидерланды) и многие другие портреты.

Стоит отметить, что, как и «черный тюльпан» лишь условно назывался черным, так и ткани той эпохи не были абсолютно черными, красильщики того периода изощрялись в создании черных тонов (темно-кофейных, темно-синих, темно-лиловых)³³⁶. Как отмечает М. Пастуро, в те годы не было еще привычного для нас понятия цвета, цветового спектра (его начинают различать и понимать лишь с XVIII в., а черный и белый начинают восприниматься как цвета лишь ближе к середине XX в.)³³⁷, краски и цвета понимались в те времена условно, скорее как символы, опознавательные знаки, и черный в XVII в. играет особую роль — условный знак достойного положения в обществе, благородства, умеренности.

Таким образом, в символике черного ощущаются семантические колебания, диалектика. Черный вбирает в себя как положительные, так и отрицательные значения. Это отражено и в образе черного тюльпана у Дюма. Он изображен как долгожданная мечта, как путь к спасению, как ожидание счастья, но путь этот невероятно опасный и сложный.

Символика черного, которую воссоздает Дюма в связи с обычаями и нравами Европы XVII в., не сходится с современным для него восприятием этого цвета. Во Франции и в других странах Европы XIX в., особенно в литературе, поэзии, изобразительном искусстве, черный ассоциировался с «черной меланхолией», с трауром, с «черным солнцем» (планетой Сатурн), т. е. обладал крайне мрачной коннотацией. А у Дюма образ «черного тюльпана» становится чуть ли не синонимом «голубого цветка» Новалиса — сим-

³³⁶ Пастуро М. Черный. История цвета. С. 66–68.

³³⁷ Там же. С. 81–107.

вола прекрасной мечты. То есть она ближе к семантике этого цвета и этого цветка в ту эпоху, когда впервые заходит речь о «черном тюльпане» как о недостижимой мечте селекционеров. Это характеризует «черный тюльпан» как символ универсальный, вневременной (уходящий в глубины истории), но также он является иллюстрацией жизни того периода, точной исторической деталью.

Бодлер в «Приглашении к путешествию» под «черным тюльпаном», «голубым георгином» и другими чудесными растениями подразумевает (помимо коннотации «голубой мечты») также изыски селекции, чудеса «искусственного рая» (побега от реальности в мечту). Важно отметить, что Дюма в 6-й главе «Черного тюльпана» пишет примерно о том же: он описывает процесс выведения новых видов как точную, подчиненную строгим правилам науку; он говорит о чуде метаморфоз растений, приводя в пример путь розы, которая из пятилепесткового (у Дюма четырехлепесткового) цветка шиповника развилась благодаря усилиям ученых в сложнейший и красивейший вид розы: «бесцветный шиповник с четырьмя лепестками предвосхищает огромную ароматную розу» (“l’*églantier aux quatre pétales incolores commence la rose gigantesque et parfumée*”)³³⁸. Тюльпан он называет «чудесным соединением природы и искусства» (“une merveilleuse combinaison de la nature et de l’art”)³³⁹. Примерно о том же в 1870-х гг. будет писать и К.-Ж. Гюисманс в романе «Наоборот», передавая особенности селекции орхидей, которые тоже станут своеобразным символом «искусственного рая», ухода от мира в Башню из слоновой кости.

Как уже упоминалась в главах о саде у Санд и о камелии, XIX в. — эпоха зарождения промышленности и первых технологий. Цветы, выведенные селекционным, искусственным путем, стали одними из распространенных средств образного параллелизма в данном аспекте. Искусственно выведенный цветок напоминает нечто неживое, неестественное, что имитирует природу, но все же не изготовлен из искусственного материала, а является живым. Нечто среднее, подобное персонажу Мэри Шелли. Возможно, именно

³³⁸ *Dumas A. La Tulipe noire*. P. 62.

³³⁹ *Ibid.* P. 179.

поэтому цветы-гибриды стали называть монстрами (соединение мертвого и живого). И образ этот к концу века противопоставляется цветку живой природы, прекрасному голубому цветку, символизирующему живые чувства. Черный тюльпан соединяет в себе тот далекий образ романтизма (хранит семантику глубины и тайны), но является гибридом, экспериментом, в итоге — как бы тоже иронизирует над романическим голубым цветком. В его конструкции заложена неизбежная диалектика, спор между романтизмом и реализмом, между живым и искусственным. Ирония Дюма заключается в том, что он разглядел пример трансцендентного в реальной истории черного тюльпана. Он показывает, что это возвышенное — здесь, на земле, а не где-то там, в космосе, и оно имеет глубокую реальную историю и заключается в человеческом труде, поиске и даже имеет вполне реальную земную цену.

Создавая «Черный тюльпан», Дюма и Маке, по-видимому, опирались в своих ботанических и ортикультурных описаниях на сведения из справочников, энциклопедий, книг, посвященных разведению тюльпанов, возможно, что-то почерпнули из голландских списков тюльпанов XVII в., посещали оранжереи, выставки тюльпанов. Некоторые авторы, изучающие вопрос «черного тюльпана» или темы, близкие к этому образу, пишут о достаточно наивном рассказе Дюма о селекционных опытах Корнелиуса³⁴⁰.

Хотелось бы отметить, что Дюма имеет в виду работу над выведением тюльпана в далеком XVII в., и сопоставлять методы селекции того давнего времени с работой современных ботаников не совсем корректно. Нет сомнений, что осведомленность Дюма о селекции находится в тех ограниченных рамках, которые необходимы непрофессионалу в ботанике для описания сложного, кропотливого процесса селекции.

Задача Дюма и Маке — показать увлекательность, магию процесса, погруженность Корнелиуса ван Берле в свое дело и оправданность маниакального поведения Бокстея, а не точное, доступное лишь ботанику-профессионалу описание процесса селекции.

³⁴⁰ *Кублицкий Г.И.* Послесловие Дюма // В стране странностей. Норвегия. С. 79.

Более того, если бы Дюма испещрил страницы формулами и расчетами, то читатель, настроенный на увлекательное, легкое чтение, завершил бы знакомство с такой книгой примерно на пятой главе³⁴¹. Для Дюма черный тюльпан символизирует процесс творчества, абсолютное, самозабвенное служение искусству. Процесс селекции сопоставим с процессом создания романа, поэмы, картины, симфонии. Корнелиус — это художник, который от красок для живописи перешел к краскам природы. Процесс создания тюльпана, селекция — это тоже символ.

Идея творческого процесса соединяется в образе «тюльпана» с мыслью о вынашивании дитя, уход Розы за цветком сопоставляется с заботой о ребенке или о плоде (так как с плодом Корнелиус и Роза сопоставляют луковицы тюльпана). Роза говорит в XX главе: «Ваш тюльпан — мое дитя (буквально моя дочь)» (“votre tulipe, et c’est ma fille”)³⁴². Сама Роза (не без символичности ее «цветочного» имени) сопоставляется с прекрасным цветком, который Корнелиус в конце концов предпочитает «черному тюльпану». Роза — классический пример женщины-цветка. Она прекрасна, она растет интеллектуально благодаря Корнелиусу, который обучает ее письму и чтению, она «расцветает» и становится сильной, решительной женщиной, которая ради тюльпана (символического «плода», который она вынашивала ради любви) и ради Корнелиуса не побоялась подвергнуть собственную жизнь смертельной опасности. Подобно героиням Санд, она сама выращивает тюльпаны и ухаживает за своим небольшим садиком. Ее визит в Харлем как апофеоз всех ее поступков, сопоставим с расцветом, с цветением тюльпана. И цвет тюльпана передает всю таинственность, всю закрытость отношений Корнелиуса и Розы, которые должны скрывать свои отношения и тайну роста тюльпана ради будущей жизни, детей, ради любви.

Как уже отмечалось выше, многие литераторы обращались к образу женщины-цветка: П. Ронсар в образе умирающей розы,

³⁴¹ Мишина М. М. Художественное своеобразие романов А. Дюма с исторической тематикой: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1993. 190 с.

³⁴² Dumas A. La Tulipe noire. P. 192.

Новалис видел лицо возлюбленной в голубом цветке, Ламартин сопоставлял глаза любимых женщин с голубыми барвинками, Бальзак сравнивает госпожу де Морсоф с «лилией долины», Нерваль видит в образе штокрозы целое соцветие женских ликов, как божественных, мифологических, так и реальных. Дюма сам сопоставлял цветок с любовью, с прекрасной женщиной. В «Песне цветов» он сравнивает тюльпаны с «девами огня»: «Мы дочери тайного огня, что пылает в недрах земли» (“*Nous sommes les filles du feu secret, / Du feu qui circule dans les veines de la terre*”)³⁴³. Образ женщины-розы Дюма создавал намного раньше в другом своем произведении — повести «Красная роза» (“*La Rose rouge*”, 1831). К образу тюльпана он тоже обращался ранее — в романе «Виконт де Бражелон» (“*Le Vicomte de Bragelonne*”, 1848), но в этом произведении тюльпану отведена лишь эпизодическая роль.

Образ Розы Грифус как обительницы закрытого мира (мира тюрьмы, но и мира тайной любви, тюремного сада, комнаты, которую Роза охраняла от Якоба/Исаака), перекликается с такими героинями, как Кримхильда из средневековой немецкой поэмы «Розенгартен» (Розовый сад) (“*Rosengarten zu Worms*”, 1295), с мифологическими нимфами Гесперидами, обитавшими на Блаженных (или счастливых) островах. Три луковицы тюльпана сопоставимы с розами (розовым венком) из Розенгартена и тремя яблоками, которые сторожит змей Ладон. Также Роза, поднимающаяся в сумерках к темнице Корнелиуса со светильником в руках, перекликается с образом Психеи³⁴⁴, которую нередко изображают со светильником или факелом. Роза как цветок, обладающий душой, оживляет темный мир камеры Корнелиуса.

Тюрьму охраняет отец Розы. Описывая его поведение, речь, поступки, собаку, которая сопровождает Грифуса и словно срослась со злым стариком, передала ему повадки сторожевого пса, Дюма передает идею мифологического образа охранника-зверя. Змей

³⁴³ *Dumas A.* La Tulipe noire. P. 265–266.

³⁴⁴ *Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М.: Учпедгиз, 1957. С. 41–45; Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. II. С. 344–345.

Ладон³⁴⁵ из сада Гесперид, Цербер, Золотая Собака храма Зевса³⁴⁶, Анубис³⁴⁷ — мифологические прототипы старика тюремщика Грифуса, который в конце романа охраняет сад Корнелиуса от животных, насекомых и воров с таким же остервенением, как сторожил в свое время тюрьму и заключенных. Сад, который становится закрытой зоной счастья Розы, Корнелиуса, детей и старика Грифуса, олицетворяет рай, страну блаженства, мир, который Бодлер назовет «черным тюльпаном» и «голубым георгином», и который герои романа получают в награду за долгие и опасные испытания.

Итак, «черный тюльпан» в романе Дюма — многогранный полисемантический символ, сверхсимвол. По широте и разнообразию коннотаций его можно сопоставить с «голубым цветком» Новалиса, «лилией долины» Бальзака, хотя точное название растения скорее сужает, чем расширяет возможные ассоциативные ряды. Большую роль в этом флорообразе играет черный цвет с его множеством значений. «Черный тюльпан» подразумевает тайну, которая так часто сопровождает развитие любовных отношений, связана с мотивом тюрьмы, темной камеры, в которую заточен Корнелиус, с черной завистью Бокстея, наконец черным, т. е. высшим, благородным цветом лепестков полуфантастического цветка. «Черный тюльпан» у Бальзака и Лассайи в «Утраченных иллюзиях» также транслирует идею красоты, но холодной и пустой. Отсутствие аромата говорит об отсутствии души. Кроме того, тюльпан, как и камелия, орхидея, некоторые другие экзотические цветы, которые часто упоминаются во французской литературе XIX в., подразумевают идею меркантильности, высокой цены, наживы. Тюльпан связан с далекой историей как разведения тюльпанов, так и упоминания этого флорообраза в поэзии XVII–XVIII вв. (Годо, Корбевиль, Корнель, маркиз де Монтозье, Лабрюйер, Вольтер, Клейст, Гете, Аффшпрунг). В отличие

³⁴⁵ Чистякова Н.А. Примечания // Аполлоний Родосский. Аргонавтика. М.: Ладомир Наука, 2001. С. 216.

³⁴⁶ Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей: В 3 т. М., 2001. Т. 3. С. 17.

³⁴⁷ Рубинштейн Р.И. Анубис // Мифы народов мира / Ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 1. С. 89.

от камелии, которая является символом в духе реализма (передает колорит эпохи), черный тюльпан соединяет в себе идеализм и реализм, но не для того, чтобы возвысить идеальное, а скорее чтобы продемонстрировать, что чудо тоже может быть реальным, оно может находиться здесь, рядом, — на грешной земле. Как черный тюльпан в селекции преодолевает долгий путь экспериментов, как образ черного тюльпана отталкивается от более ранних попыток создания его в литературе, так и флорообраз, созданный силой воображения, знаний и фантазии Дюма и Маке, повлияет на дальнейшую литературную традицию искусственного растения, растения-монстра, в творчестве Санд, Бодлера, Золя, Гюисманса, Флобера и других писателей XIX–XX вв.

Шарль Бодлер и Цветы Сатурна

Природа — темный храм...

Ш. Бодлер

1

«Цветы Зла» в сборнике сонетов Ш. Бодлера (“*Les Fleurs du Mal*”, 1857) — это не «еще один» пример гиперсимвола во французской литературе XIX в. Это особое явление, стоящее на той же высоте (как бы над всем), что и «голубой цветок» Новалиса. Можно сказать, что «цветы зла» — это нечто по ту сторону «голубого цветка», или обратная его сторона, его черный двойник или отражение на какой-нибудь темной поверхности. Это следующий отсчет, следующая стадия (после голубого цветка) действия образа-символа с бесконечными и беспредельными цепями возможных ассоциаций (и интерпретаций).

Само слово «цветок» здесь действительно нельзя воспринимать буквально. В какой-то степени оно подразумевает «красоту». Соответственно французской риторической традиции, под «цветами» подразумеваются «красоты» стиля (*les fleurs de rhétorique*), пышность, яркость речи. Это стилистическое и лингвистическое понятие Бодлер переводит в философско-поэтическую область. А Красоту он воспринимает, приближаясь к идеям о прекрасном, высказанным Платоном (устаи Сократа) в диалоге «Гиппий больший». Красота — не в чем-то или ком-то конкретном, она — во всем, она вездесуща. Она — в мире земном (реальном) и далеком, загробном, она всегда находится «между». Бодлер очень точно описывает подобную ускользающую, парящую Красоту в сонете «Прохожей» («Парижские картины»). По Бодлеру, Красота может скрываться и в безобразном, и в болезненном, и в злом, хотя для Бодлера категория безобразного (т. е. безобразного в его восприятии) связана скорее с понятием нового, необычного, не такого, как принято (обществом, государством и т. д.).

То есть безобразное — это то, что не имеет обычного образа, сменило образ.

Стоит отметить, что само название знаменитого сборника не принадлежит Бодлеру. В 1855 г. друг поэта, литературный критик и романист Ипполит Бабу (Hippolyte Babou, 1823–1878)³⁴⁸, предлагает название «Цветы Зла» (“Les fleurs du mal”)³⁴⁹, и в этом же году в “Revue de deux mondes” Бодлер публикует 18 стихотворений под этим заглавием. Таким образом, Бодлер не планировал заранее сопоставлять Красоту или Прекрасное (как философскую категорию) именно с цветами. Это получилось незапланированно, произвольно, в духе зарождающихся во второй половине XIX в. предпосылок к возникновению «современного искусства», в котором многое зависит не только от художника, но и от зрителя. И сам Бодлер в своих сонетах нередко обращался именно к читателю, словно говорил с тем, кто рефлексировал, продолжает построение его образов. Для него было крайне важным, чтобы его читали, воспринимали и продолжали. И это отнюдь не связано с его эгоизмом (как заключает Г. К. Косиков, упоминая в своей статье³⁵⁰, как Бодлер спросил на улице Парижа у незнакомой девушки, знает ли она стихи Бодлера). Это связано именно с новым взглядом на цели литературы и искусства (возможно, пока еще бессознательно даже для самого Бодлера).

Он хотел назвать сборник «Лимбы» (“Les Limbes”). Не Лимб, а именно Лимбы (во множественном числе). В католицизме лимбом именуют пограничное место между раем, адом и чистилищем. Туда попадают души, с чьей отправкой в ад или рай невозможно определиться. Они пребывают как бы в состоянии колебания, вибрации (между), но также они остаются где-то над — раем, адом

³⁴⁸ Ш. Асселино в книге «Шарль Бодлер. Его жизнь, его творчество» (1869) упоминает Бабу как «одного друга» (“un ami”) Бодлера, который придумал знаменитое название сборника.

³⁴⁹ *Пишуа К., Зиглер Ж.* Публикация «Цветов зла» и суд над Бодлером // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 140–163 (*Pichois C., Ziegler J.* Charles Baudelaire. Paris: Juillard, 1987).

³⁵⁰ *Косиков Г. К.* Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» // Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Высшая школа, 1993. С. 5–40.

и чистилищем³⁵¹. Также лимбом называют видимый край диска Луны, Солнца или другой планеты, небольшой ободок, который открывается взору, когда оставшаяся часть планеты затемнена. То есть этот лимб напоминает поверхность, а остальная часть планеты скрыта, как бы намекает на идею глубины, скрытой под поверхностью. Также в теодолите лимбом именуют оцифрованный по часовой стрелке градуированный стеклянный круг. Этот круг напоминает циферблат, а также лепестки цветка. Есть еще лимб роговицы — место сочленения роговицы со склерой. То есть Бодлер стремился выразить в названии идею о чем-то таком, что находится по ту сторону или под поверхностью, том, что остается для нас невидимым, по ту сторону жизни, но поверхность этого невидимого нам немного приоткрыта.

Французское слово “la fleur” (уже как составная часть риторической фигуры) обозначает (помимо самого главного значения) — «поверхность» (например, à fleur d'eau — на поверхности воды), «лицевую сторону», «мерею кожи», под которой скрыто еще нечто. Это нечто — необычное, удивительное, или шокирующее, или даже злое, пугающее — представляется поэту важным, если не главным. Цветы для Бодлера — это скрытый смысл (слова или факта). Это есть поверхность, под которой скрывается глубина. Вспомним, что немецкое слово “Die Blume” тоже имеет подобную коннотацию. Оно обозначает пену на пиве, пленку на жидкости, на поверхности воды. Новалис в тексте своего романа тоже намекал на подобную коннотацию, когда изображал цветок, сливающийся с образом лодки на поверхности реки, а также когда Клингсор сопоставлял молочно-голубой цветок с источником потока.

П. Брюнель называет «цветы зла» метафорическим или даже аллегорическим явлением, подобным «черному тюльпану» Дюма, «голубому георгину» П. Дюпона³⁵² или «голубому цветку» Новалиса³⁵³. В. Беньямин пишет о том, что Бодлер обладает

³⁵¹ *Berti G.* Le Limbe // *Les Mondes de l’Au-Delà*. Paris: Gründ, 2000. P. 34.

³⁵² *Brunel P.* Les fleurs du mal. Entre “fleurir” et “défleurir”. Paris: Edition du temps, 1998. P. 25.

³⁵³ Образ «голубого георгина» у шансонье Пьера Дюпона (1821–1870) — символ «голубой мечты», стремления к прекрасному,

«аллегорическим талантом» — он всюду видит аллегии, все, к чему прикасается, с чем сталкивается, превращает в аллегии³⁵⁴. Действительно, слова «Цветы» и «Зло» Бодлер пишет в названии с заглавной буквы, так обычно в средних веках (а также в Иконологиях XVII в., которые упоминает Беньямин) обозначали аллегии. Видимо, аллегией является Зло, а Цветы — атрибутами аллегии Зла. Для Бодлера слово со скрытым смыслом приближается к средневековой аллегии или символу, а также к «диалектической картине», ставшей «канон» для аллегии XVII в. Но, в отличие от аллегий с устойчивым значением времен «Романа о розе» (XIII в.) Гильома де Лорриса и Жана де Мена, «Книги эмблем» (“*Emblemata*”, 1584) А. Альчато (Giovanni Andrea Alciato, 1492–1550) или «Иконологии» (“*Iconologia*”, 1603) Ч. Рипы (Cesare Ripa, 1555–1622) (где за аллегией или символом числилось одно или два — нередко противоположных друг другу — четких условных значения), иносказания Бодлера — многозначны, бесконечны в своей семантике. Они подхватывают, продолжают идею голубого цветка Новалиса — как механизма, метода по созданию такого типа образности, который не имеет никаких пределов в построении версий, интерпретаций, гипотез о семантике образа. Он рождает бесконечное множество ассоциаций как некий «темный» предмет, над которым задумываешься, но проникнуть под поверхность которого возможно только силой воображения, интуиции (разум здесь вторичен). В нем может быть заключено значение, идущее из глубин истории (греческая мифология, фольклор, христианская символика), но также может скрываться какой-то намек на литературное, музыкальное произведение, на сюжет картины, на обстоятельство из жизни самого поэта. Читатель сможет разгадать образ в зависимости от силы воображения и своей интеллектуальной подготовленности к прочтению сонетов Бодлера. Самое важное здесь — именно продление образа, бесконечное состояние творчества, заражение творчеством.

несбыточному (*Dupont P. Chants et Chansons. 4 volumes. Paris: Alexandre Houssiaux, 1855. T. 1. P. 139.*)

³⁵⁴ Беньямин В. Бодлер, или Парижские улицы // Беньямин В. Девять работ. М.: Рипол-Классик, 2019. С. 122.

И главное отличие подобного образа у Бодлера от «голубого цветка» Новалиса, на наш взгляд, заключается в том, что два слова — Зло и Цветы — не так плотно сливаются воедино (как Голубой и Цветок), это диалектический союз, он подразумевает внутренние колебания, этот образ крайне подвижен. Подвижны его значения (они как бы постоянно спорят сами с собой), а также подвижна их принадлежность к образной категории. В сборнике Бодлера — это аллегория (или даже метафора), привязанная к сонетам, входящим в сборник, но «Цветы Зла» живут и за пределами сборника, они больше, чем только сборник сонетов Бодлера, единое, соединившееся понятие «Цветы Зла» становится символом, своего рода эмблемой литературы декаданта, «конца века».

Понятие “le Mal” (зло, боль, горе) у Бодлера тоже очень многозначное. Оно соотносится с однокоренным прилагательным из посвящения к «Цветам зла» — “les fleurs malades” («болезненные цветы»). «Болезненность» отсылает к распространенному еще в романтизме образу грустной, ищущей Истины Меланхолии с гравюры А. Дюрера. Для Гюго, Деборд-Вальмор, Бальзака родившаяся из «болезни века» Меланхолия, — это удивительная красота, которая предлагает особое счастье. Например, Гюго пишет о такой меланхолии в «Тружениках моря» (1866): «Меланхолия — это сумерки. Страдание в них сливается с мрачной радостью. Меланхолия — это счастье быть грустным» (перевод мой. — С. Г.) (“La mélancolie est un crépuscule. La souffrance s’y fond dans une sombre joie. La mélancolie, c’est le bonheur d’être triste”)³⁵⁵. Бальзак в «Лилии долины» указывает на особую красоту грустной женщины: «Миниатюрные женщины — преданные, утонченные, склонные к меланхолии: они лучшие из женщин» (перевод мой. — С. Г.) (“Les femmes à taille plate sont dévouées, pleines de finesse, enclines à la mélancolie: elles sont mieux femmes que les autres”)³⁵⁶. Меланхолия же у многих авторов XIX в. соединяется с понятием «черного солнца меланхолии», т. е. с Сатурном. Подобное сравнение

³⁵⁵ Hugo V. Les Travailleurs de la mer. Tome II. Paris: Émile Testard, 1892. P. 253.

³⁵⁶ Balzac H. de. Le Lys dans la vallée. P. 67.

идет от гностиков. Оно символизирует темную сторону Солнца, крайнее удаление от Солнца, его противоположность. Таким образом — зло (как нечто вызывающее грусть, боль, печаль) предположительно ассоциируется с темным оттенком или черным цветом, и этот цвет завораживает, как все таинственное.

Для Бодлера же Меланхолия — странная, необычная, прекрасная, не такая, как все, натура, жаждущая своего, особого познания. Его Меланхолия современна, она новая, иная, нездоровая, созвучная сложной, изломанной эпохе эклектичного мира, в котором существуют кухарки, моряки, аристократы, рабочие, поэты, художники, создающие всем своим разнообразием новую классовую систему (систему «новых аллегорий») ³⁵⁷. Это новый мир, который рождается из пепла старого мира, претерпевая множество операций, испытывая боль, но стремясь к новому, неведомому, потенциально прекрасному (но прекрасное у Бодлера всегда предполагает и нечто безобразное или выходящее за рамки дозволенного). В очерке «Денди» Бодлер называет меланхолию одной из составляющих бунтующей натуры, не похожей на других: «Дендизм подобен закату солнца: как и гаснущее светило, он великолепен, лишен тепла и исполнен меланхолии» ³⁵⁸. Для Бодлера денди — это не просто модный щеголь, а прежде всего бунтарь, человек не такой, как все. Он бросает вызов обществу, находится на грани, между своим внутренним миром и обществом.

“Le mal” и “maladive” Бодлера имеют отношение также к понятию “bizarre” («странность»). «Цветы зла» выражают идею «странной красоты»: “Le beau est toujours bizarre” ³⁵⁹ («Эстетические курьезы», 1868), “Il y a de beauté mystérieuse” ³⁶⁰ («Салон 1859»), а также

³⁵⁷ *Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма / Пер. С. Ромашко // Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб., 2004. С. 47–234.*

³⁵⁸ *Baudelaire Ch. Le Dandy // L`art romantique // Œuvres complètes de Charles Baudelaire: 5 volumes. Paris: Calmann Lévy, 1885. Т. 3. P. 91–96.*

³⁵⁹ *Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques. Vol. II. Paris: Michel Lévy frères, 1868. P. 216.*

³⁶⁰ *Baudelaire Ch. Sculpture // Ecrits sur l`art. Paris: Livre de poche, 1999. P. 441.*

связаны с эстетикой безобразного, которую Бодлер развивает из теории гротеска Гюго. Это понятие не имеет конкретного отношения к женским фигурам, к флоре или фауне, оно универсально. Бодлера привлекает «странная» сторона красоты как таковая, т. е. он видит красоту цветка, женщины, неба, моря и т. д. там, где ее, возможно, не видят другие. Он видит невидимую глубину красоты.

Понятие “le mal” у Бодлера включает и состояние, называемое английским словом “spleen”, — это тоска, болезненные реакции сознания, отчаяние, угрызения совести и т. п. Сплин у Бодлера — одна из странных, необычных сторон Красоты. Бодлер изначально пытался озаглавить сборник так, чтобы передать его протестный, бунтарский дух, передать идею «другого» восприятия бытия, идею нахождения на грани, между, в процессе вибрации или колебаний. Возможно, суть идеи — показать состояние между двумя лицами, сущностями — идеальной и реальной, доброй и злой. Именно «Цветы Зла» как нельзя лучше транслируют идею «чудесной, — как пишет Бодлер, — привилегии Искусства, по которой *уродливое*, переданное талантливо, становится *красотой* и по которой *боль*, уравновешенная и ритмичная, наполняет душу *умиротворением*»³⁶¹ («Романтическое искусство», 1869). Таким образом, «цветы зла» становятся символом подобных колебаний — трансцендентного и реального, прекрасного и отталкивающего, доброго и злого.

Цветы зла можно сопоставить с обратной стороной или противоположностью голубого цветка. Скорее всего, это продолжение Новалиса стало спонтанным, интуитивным, Бодлер нигде этого не подтверждает: ни в переписке, ни в статьях, ни в дневниках. Но есть один знак, один намек в духе «суггестивности» Бодлера. Это сонет «Неудача» (“Le Guignon”). Он ведет к сонету Нерваля “El Desdichado” («Безутешный») (Нерваль, как известно, подробно изучал творчество Новалиса). Это произведение было проанализировано нами в монографии 2017 г.³⁶² Там есть как минимум два

³⁶¹ Baudelaire Ch. L'Art romantique // Œuvres complètes de Charles Baudelaire. Paris: Calmann Lévy, 1885. P. 181.

³⁶² Горбовская С. Г. Флорообраз во французской литературе XIX века. С. 122–123.

намека на отсылку к Новалису — цветок аквилегии (водосбора), зашифрованный в слове *Mélancolie* и само «черное солнце Меланхолии», намекающее на солнце в темноте ночи, а также являющееся одним из символов в философии гностиков — черное солнце — это Сатурн, одна из максимально удаленных от Земли планет, эта планета имеет кольца, поэтому может своей формой напоминать цветок. Там множество других намеков, ассоциаций, ряд можно выстраивать бесконечно. Нерваль не называет аквилегию в тексте, но, как выяснили специалисты по его творчеству (Алан, Сашина), имеет в виду именно его, что зафиксировано в его собственных комментариях. О том же пишет и М. Пастуро в статье «Черное солнце», сопоставляя сонет Нерваля с некоторыми произведениями поэзии немецких миннезингеров из «Манесского кодекса»³⁶³. Этот цветок в своей семантике и даже в своем названии связан с водой, что отсылает к голубому цветку, связанному у Новалиса с рекой, водой, потоком. Кроме того, в сонете Нерваля используются аллегории, что ведет в сказку Клингсора и вообще восстанавливает общую средневековую атмосферу произведения Новалиса. У Бодлера в стихотворении «Неудача» (где тоже действуют аллегории (Искусство, Время) и тоже чувствуется отсылка к средневековой и к дуалистическим аллегориям XVII в.) появляется «многократный (или многочисленный) цветок» (“*mainte fleur*”), чей «аромат» является «тайной». Можно лишь предполагать, что речь идет о голубом цветке (это может быть также отсылкой к штокрозе Нерваля из сонета «Артемида»), но в слове «многократный» читается основной принцип работы «голубого цветка» как метода передачи образа, как гиперсимвола с бесконечностью ассоциаций. Это цветок, подразумевающий бесконечность. И у Бодлера (как и у Нерваля) этот цветок связан с чем-то темным, мрачным, забытым, даже траурным (его сопровождают следующие определения: *funèbre, ténèbre, l'oubli*). Сизиф у Бодлера может подразумевать великого поэта, не дописавшего свои стихи, свою Книгу. Но именно его смелость Бодлер ставит выше всех успехов и всех удач. Это именно та не-

³⁶³ *Pastoureaux M. Le soleil noire de la melancolie // Pastoureaux M. Une histoire symbolique du Moyen Age occidental. P. 317–327.*

достающая (мрачная) часть синтеза, которую не успел дописать Новалис, хотя у него были упоминания злого начала в рыцарях-крестоносцах, и он описал процесс творческого деланья, в котором соединяются картины насилия и мирного течения жизни (сказка Клингсора). Бодлер (через Нерваля, послужившего своеобразным «мостом» от Новалиса к Бодлеру) напоминает Жана де Мена, дописавшего «Роман о Розе». Его «Цветы Зла» словно довершают синтез Новалиса, доводят до логического конца «Голубой цветок», соединяют две части аллегии Добра и Зла (как, например, на знаменитой фреске Виктора Орсея, 1829–1832, церковь Нотр-Дам-де-Лорет, Париж). И эти Добро и Зло живут в одной субстанции — в одном гиперсимволе. У Новалиса добро — это рыцарь, но он же может ассоциироваться и со злом, его присутствие чувствуется в демиурге (эоне Софии), в сотворении мира, соединяющего добро и зло. Он вроде бы для кого-то творит добро, а для других несет смерть и ужас. У Бодлера зло тоже синкретическое. В его Сатане чувствуется бунтарство, но он же — фигура страдающая, мученик, он пытается сотворить новый мир, вызывая на себя гнев, осуждение, вечную обреченность быть гонимым. В «Цветах Зла» отражается основная идея этого синтеза — она высказана в сонете «Отречение святого Петра» — «Но жить чего же ради / В том мире, где мечта и действие в разладе!» (пер. В. Левика). Восприятие глубины как некоего зла отражает общую тенденцию разочарованности к концу века в идее идеального в романтизме как таковом, но все же Бодлер имеет в виду нечто иное. Он продолжает мысль и самого Новалиса о соединении доброго и злого, темного и светлого, о синтезе Всего. Ведь одно немислимо без другого. Более того, одно может подменять другое. То, что сегодня есть зло, может завтра стать добром. И наоборот. Бодлер не прямолинеен в осуждении идеализма. Он находится на грани — между идеальным и реальным, он вглядывается в тот мир, который находится где-то за гранью, где-то в глубине. Он ощущает его, но понимает, что этот иной мир где-то там, куда ушел Сократ, выпив яд цикуты. И этот невидимый прекрасный мир души — нераздельно связан с ничтожным, убогим прозябанием тела.

Как отмечает исследователь творчества О. Мирбо Ф. Сольда, le Mal соотносится у Бодлера и с восприятием природы (в том числе природы растений) как демонического начала. Подобное отношение к природе связано у Бодлера с его религиозными воззрениями³⁶⁴. О восприятии природы как всего демонического, чудовищного Бодлер пишет в дневнике «Мое обнаженное сердце» (“Mon cœur mis à nu”, 1864)³⁶⁵, где он также неоднократно высказывается о своем видении женщины как существа, тесно связанного с природой, а значит — демоническими силами, с силами зла (мысли Бодлера о Ж. Санд «Дьявол и Жорж Санд» (“Le Diable et George Sand”), также рассуждения о Венере, «дьявольски соблазнительной»).

Тема «чудовищности» природы развивается у Бодлера и в «Новых записках об Эдгаре По»³⁶⁶ («природа рождает лишь чудовищ» (“la nature ne fait que des monstres”) или «все мы от рождения отмечены печатью зла»), где размышления Бодлера близки мыслям Шатобриана о дикой природе Америки, которую необходимо «усмирять с помощью религии». Шатобриан, в свою очередь, полемизировал с Руссо и его мыслями о «добром дикаре», о чистой, безгрешной дикой природе. Бодлер тоже подразумевает в первую очередь воздействие природы на человека, человек подвержен злу от природы, а добро приходит к нему с усилием, которое можно сравнить с искусством, с работой воображения, т. е. изменением природного, изначального, дикого. Подобное отношение к природе как таковой распространяется и на мир флоры. В какой-то мере неприятие живой природы, пейзажа Бодлер подхватывает у Готье. Но если у Готье отрицание живой природы связано скорее с эстетической полемикой парнасцев с романтиками, с философией пантеизма³⁶⁷, а также с желанием выразить через растительные

³⁶⁴ *Soldà F.* Mirbeau et Baudelaire: Le Jardin des supplices ou Les Fleurs du mal revisitées // Cahiers Octave Mirbeau. 1997. No 4; mai. P. 211.

³⁶⁵ *Baudelaire Ch.* Mon cœur mis à nu // Baudelaire Ch. Œuvres posthumes. Paris: Mercure de France, 1908. P. 99–135.

³⁶⁶ *Baudelaire Ch.* Notes nouvelles sur Edgar Po // Baudelaire Ch. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1976. T. II. P. 325.

³⁶⁷ *Collini M.B.* Flore décadente, flore antinaturelle // Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII–XIX siècles). P. 265.

образы свое видение поэзии группы «Парнас» с его принципами «вербальной изобразительности», «искусства ради искусства», то у Бодлера некоторые из этих тезисов соединяются еще и с религиозными убеждениями. Позднее у Гюисманса, спорящего в романе «Наоборот» с натуралистами, та же идея будет связана с постулатами декаданса и доктриной «отвращения к живой природе», которая «отслужила свое», со стремлением подменить живую природу — искусственной (фарфором, тафтой, бумагой, драгоценными камнями). Это уже вписывается в общую структуру спора с романтическим идеализмом.

Бодлер же, за три десятилетия до Гюисманса, уже пытается найти альтернативу живым, «природным» растениям в литературе, «заменить» их на метафоры, на образные ассоциации, а также стремится видеть красоту во всем, что не связано с живой природой: в городских зданиях, мостовых, дыме каминных труб, различных предметах быта: мебели, часах, одежде и т. д., природному пейзажу он предпочитает урбанистический. Но в его случае это связано именно с вопросом веры. Он отрицает натурфилософию, пантеизм именно как католик. В восхищении природой, в ее надевании божественным он усматривает зло. Принятие мысли о соединении Бога с природными явлениями — это начало конца. Это почти что принятие язычества. Бодлер разочарован во всем, что окружает его, в том числе в обществе, в котором все искажается, подменяется, меняется местами. И это не желанный синтез, это отталкивающая эклектика. Он — человек, рожденный эпохой хаоса, в том числе хаоса религиозного. Революционным гонениям на церковь предшествовали либертинизм, гедонизм, деизм и атеизм философов Просвещения. В эпоху революции не присягнувшие священники подверглись гонениям, как и те, кто старался им помогать, скрывать от новых властей. В эпоху Наполеона католическую церковь восстановили, но это была уже какая-то другая церковь, та, дореволюционная, ушла в небытие, стала мифом. Этот новый постреволюционный мир выстраивал свою новую церковь, со своим догматизмом, своей системностью напоминающий скорее механизм, машину, а не духовный светоч. Возможно именно этот,

не совпадающий со старой, полумифологической средневековой церковью образ и казался Бодлеру эклектичным, неживым, ненастоящим, вызывал сомнения. Этот новый религиозный мир был слишком суетным и меркантильным, больше походил на торговый мир, чем на мистический и трансцендентный, на мир Бога. Сам же Бог максимально удалился от земли, на земле оставалась лишь его черная тень, двойник. Бодлер ощущал это удаление и стремился к сближению именно с тем далеким образом. Однако земной двойник как бы примагничивал его к земле. Он передает это искажение (появление этого иного, темного лика) в образе Авеля и Каина, как бы поменявшихся местами в этом новом постреволюционном обществе, где все поклоняются деньгам, какой-то иной религии (деизму Руссо и Вольтера, натурфилософии Фурнье, пантеизму Гюго), где душа растений становится равной человеческой душе и одновременно ужесточаются догмы традиционной религии, подменяя откровенный, неслышимый диалог с Богом наставительными речами церковных начальников.

Это новое общество Бодлер воспринимал как некую систему, совершающую насилие над личностью. В его случае это насилие начиналось прямо в его семье. Ему не позволяли (возможно, и не безосновательно) жить как он хотел, жениться на ком хотел, тратить собственное наследство на то, что считал нужным. Такое же отношение он встретил и от государства, от церкви, от общества, осудивших его и изъявших из его сборника стихи, которые эти новые люди не были способны, да и не хотели понимать. Бодлер заключает, что в таком перевернутом мире, где все ценности перемешались и поменялись местами друг с другом, сытый, жирный, богатый Абель, ставший таковым по желанию восторженных почитателей, просто подталкивает затоптанного ногами негодующей толпы Каина стать бунтарем, взобраться на небеса и сбросить оттуда Господа. Важно отметить, что у Готье тоже звучит тема «ненастоящей» религии, моды на религию в новом обществе. Тот, настоящий Иисус уже не обитает среди людей. Ему модно подражать, его модно рисовать на полотнах, но вера в него у современного человека практически иссякла («Вступление» к «Мадемуазель Мопен», 1880).

Таким образом, “Les Fleurs du Mal” — это сложное соединение всего нового и странного. «Цветы», подразумевающие красоту, и «Зло», имеющее в виду и страдания, и боль, и меланхолию, и странность, являются символическим ключом к сборнику. «Цветы» и «Зло» представляют собой соединение «идеала» и «сплина» — т. е. «ужасное соответствие» (“*Horreur sympathique*” («очаровательный ужас») — название одного из сонетов сборника). Это еще один гиперсимвол, соединяющий в своей бинарной (в чем-то диалектической) конструкции несколько символов и бесконечное множество значений. Это символ колебаний темного и светлого. Символ мира или всего мироздания — как синтеза Добра и Зла.

2

Флорообразы, в конструкцию которых входят гипонимы, называющие конкретные виды растений, в творчестве Бодлера не играют такой важной роли, как это было в поэзии романтиков и парнасцев. Немногочисленные примеры употребления точных определений в «Цветях Зла» все же встречаются: речь идет о метаморфозе «Маргариты-маргаритки» в стиле Готье («Осенний сонет») и введении в текст экзотических растений, иллюстрирующих тропический пейзаж в стиле Леконта де Лиля. В «Креолке» (“*À une dame créole*”) знаком экзотики становится пальма, в «Путешествии» (“*Voyage*”) — лотос и кипарис, в стихотворении «Экзотический аромат» (“*Parfum exotique*”) — гиацинт, в «Путешествии на Киферу» (“*Un voyage à Cythère*”) Бодлер передает дух Греции традиционными розой, миртом, кипарисом. В данном случае фитонимы конкретизируют картины далеких стран, передают «местный колорит». Это дань традиции реализма или даже группы «Парнас» (где ценится точность выражения образа). Они транслируют сведения об аромате, виде, цвете растения, из чего складывается общая картина путешествия в далекие страны. Эти фитонимы становятся символами приглашения в путешествие или недолгого ухода от реальности в мир далеких фантазий. Они близки теме

его «искусственного рая» как ухода в некий обманчиво идеальный мир, в этакий рай на полчаса.

Но гипонимы растений являются исключением среди более абстрактных флорообразов поэзии Бодлера, ибо они семантически устойчивы, привязаны к литературно-исторической традиции. П. Брюнель обращает внимание на то, что Бодлер, в отличие от поэтов Реюньона, к примеру Ирис Оаро (Iris Noareau, 1895–1982), подробно и красочно описывающий экзотическую флору островов Индийского океана в стихотворениях «Под большими мимозами» (“*Sous les grands mimosas*”, 1932), «Дерево» (“*L’arbre*”, 1939), «Акация» (“*L’acacia*”, 1958), ограничивается обобщениями или фитонимическими стереотипами. Флорообразы у Бодлера (так же как и у Новалиса) преодолевают грань гипонимии, они становятся чистой абстракцией, плодами фантазии и авторских ассоциаций. Поэту интересны особые «цветы», не связанные с живой природой, цветы искусства, литературы, рожденные воображением художника, названные каждый раз по-новому.

Итак, главную роль в сборнике «Цветы Зла» играют абстрактные флорообразы, которые как будто бы являются рефреном к названию — к «Цветам Зла». Ярким иносказанием «новой красоты» становится метафора “*ce terrible paysage*” («этот страшный пейзаж») из стихотворения «Парижский сон» (“*Rêve parisien*”). Вслед за ним возникают такие образы, связанные с растительной темой, как «редкие цветы» (“*les plus rares fleurs*”), «странные деревья» (“*ces arbres bizarres*”), «новые цветы» (“*les fleurs nouvelles*”), «вкусные плоды» (“*des fruits savoureux*”), «оазис ужаса в пустыне скуки» (“*Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui!*”). Эти образы передают «странную» (т. е. необъяснимую, бесконечную, глубинную) сторону красоты того пейзажа, о котором мечтает поэт, посредством которого он из реального переходит в сложный метафорический мир. Но избегает он не современного реального мира, полного неожиданных открытий, а обыденного, задышающегося в атмосфере старых наскучивших традиций. Ведь современность — один из критериев необычной красоты у Бодлера, немислимой без обновления. Именно в обновлении могут возникать такие флорообразы, как

«цветок памяти», «странные деревья», «кости скелета, похожие на распустившиеся лепестки цветка».

Отношение Бодлера к живой Природе (а гипонимия флоро-образов для него непосредственно связана с живой природой, с «природой-словарем»³⁶⁸) открывается во многих его сочинениях и в личной переписке. Точное название как бы закрывает глубину, делает образ плоским, с ним как бы все ясно с самого начала. В этом взгляде на отсутствие или наличие имени растения Бодлер наверняка целится во французский романтизм, особенно в Гюго, который открывал и находил бесконечность в образах, представленных растительными гипонимами. Более того, абстрактное, связанное с природой, Бодлер тоже стремится подменить на что-то иное, сделать его неузнаваемым или узнаваемым лишь через намеки, через какие-то соответствия, соотнесения с чем-то иным.

В «Парижском сне» (“*Rêve parisien*”) возникает образ вырванных с корнем деревьев, «безобразный вид» которых уступает место «неживым растениям». Бодлер рисует пейзаж, в котором он намеренно подменяет крайне абстрактное (синкретичное, символичное) природное — искусственным: облака — дымом заводских труб, леса — высокими зданиями, а небо, на которое люди смотрят с холма, открывается ему из окна мансарды.

Фердинанду Денуайе, который в 1855 г. пригласил его принять участие в сборнике, посвященном Фонтенбло и его лесу, Бодлер смог предложить лишь произведения, связанные с урбанистическим пейзажем. В ответ на приглашение Денуайе Бодлер ответил: «Мой дорогой Денуайе, Вы просите прислать вам стихи о природе? О лесах, больших дубах, растительности, насекомых, солнце, не так ли? Но Вы же прекрасно знаете, что я не способен расчувствоваться до уровня растений и что моя душа восстает против этой новой религии, которая никогда не перестанет меня возмущать. Я не поверю, что душа богов живет в растениях, и, даже если бы она там присутствовала, я бы никогда не опустился до того, чтобы

³⁶⁸ Так Бодлер называл реальную природу: «Природа всего лишь словарь» (*Baudelaire Ch. Oeuvres complètes. Paris: Seuil, 1968. P. 896, 1041, 1119*).

отождествлять мою душу с той, что якобы обитает в овощах...»³⁶⁹ Бодлер показывает здесь свое отношение как к натурфилософии и романтизму, так и к пантеизму в духе Гюго. В какой-то мере он повторяет здесь и мысли Готье о романтическом пантеизме, которые тот высказывал в «Комедии смерти», «Молодой Франции» и развивал в «Эмалях и камнях»³⁷⁰, и предвосхищает мысли Гюисманса о «природе, которая отжила свое», об искусственных заместителях природы. Художественная устремленность Готье внутри домашних стен, камерность флорообразов, отсоединенных от глобальной природы, в «Видении розы», «Цветочном горшке», «Цветке, рождающем весну», несомненно, повлияли на поэтику Бодлера, но культура жилища, райского уголка, отгороженного от внешнего мира, у него нет. Жилище Бодлера — убого: «Открыв горящие глаза, я увидел ужас моего жилища» (“En rouvrant mes yeux pleins de flamme / J’ai vu l’horreur de mon taudis”)³⁷¹ (перевод мой. — С. Г.) (“Rêve parisien”). Отгороженный прекрасный мир Бодлера еще глубже, еще более «внутри» — в его снах, грезах, мечтах, т. е. в состоянии сновидения внутри домашних стен. Именно в этих снах рождаются иные образы, далекие от литературных клише и архетипов. Именно из этих стен, просыпаясь, поэт уходит бродить по каменным улицам Парижа, которые заменяют ему леса, поля, цветущие сады³⁷². Для него очень важно провести природу (зараженную и заражающую человека злом) сквозь самого себя (как частицы вселенной, частицы Бога и мироздания), чтобы очис-

³⁶⁹ *Baudelaire Ch. Lettres 1841–1866.* Paris: Société du Mercure de France, 1907. P. 76.

³⁷⁰ Возможно, речь у Бодлера также идет о концепции пифагорейско-метемпсихоза Нерваля и Леконта де Лиля.

³⁷¹ *Baudelaire Ch. Rêve parisien // Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal.* Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1861. P. 238.

³⁷² Помимо сна внутри домашних стен, Бодлер культивирует в своем творчестве мотив медитативной, мечтательной прогулки по городу, которую он противопоставляет прогулке Руссо на лоне живой природы. Эту тему развивает Т. В. Соколова в статье «Шарль Бодлер — оппонент Жан-Жака Руссо?» (*Соколова Т. В. Многоликая проза романтического века во Франции.* СПб.: Издательский дом С.-Петербург. гос. ун-та, 2013. С. 286–304).

тить природу от зла. Искусственное для Бодлера вовсе не связано, как для других его современников, с технологиями и прогрессом. Для него (помимо образа искусственного рая и иллюзорного подражания раю) искусственное — есть очищенное от природного зла, пропущенное через фильтр внутренней рефлексии, которая в основном бессознательно, априорно устремлена к Богу, а значит, перетекает в стадию Добра. Таким образом, одно не может существовать без другого. Зло рождается, чтобы стремиться к Добру. Из этого синтеза, этого слияния двух рек (голубой и черной) рождается красота. В «Гимне Красоте» Бодлер сопоставляет Красоту с «монстром», т. е. с соединением, конструкцией вроде бы несоединимого, она напоминает плод деятельности Виктора Франкенштейна. «От Бога или Сатаны? Не все ль равно? Сирена или Ангел? Не все ль равно?» Он осознает, что она и то, и другое — одновременно, соединение той самой философии либертинов-гедонистов (Ламетри и Гольбаха) и «прекрасного идеала» Руссо. Она отражение его (постреволюционного) времени, когда в человеке (как союзе души и тела) соединилось до этого невозможное, несоединимое. («В каждом человеке живы два стремления: к Богу и к Сатане», — пишет Бодлер в дневнике³⁷³). И он не боится это высказать, не боится это признать. Именно эта красота-парадокс выражает невыразимое, ту глубину, которая скрывается в человеке как малом соответствии вселенной. А по Бодлеру — невыразимое должно быть выражено — «невыразимого не существует» (повторяет он слова Т. Готье в «Салоне 1859 года»³⁷⁴). В невыразимом воплощается у Бодлера также идея перфекционизма, а ее символом становится как раз Сизиф — совершающий вечную попытку вырезать невыразимое.

Пусть Бодлер, так же как и его «учитель», не разделяет натурфилософских и пантеистических взглядов своих современников, старается избегать природных описаний, из его поэтического

³⁷³ Бодлер Ш. Дневники // Бодлер Ш. Проза. Харьков, 2001. С. 482.

³⁷⁴ Baudelaire Ch. Salon de 1859 // Curiosités esthétiques // Œuvres complètes de Charles Baudelaire. Paris: Michel Lévy frères, 1868. Vol. II. P. 246.

творчества видно, что растения, животные, топонимы как художественные образы (интертекстуальные) все же важны для поэта. Флорообразы — частые и важные способы иносказания в поэзии Бодлера, в том числе в рамках концепции «соответствий», развиваемой им не без влияния идеи «тайного сродства» смыслов в творчестве Готье. Но, в отличие от «тайного сродства» составляющих компонентов декоративной, художественной красоты мира, которую Готье наблюдал в том числе во флорообразах, Бодлер в теории «соответствий» передает метафизический, абстрактный, надреальный уровень соединенности цвета, аромата, звука, чьей квинтэссенцией является иная, «новая» (или «сверхреальная») красота. В этом Бодлер приближается к немецкому романтизму (Новалис) и немецкой натурфилософии Фихте, Шеллинга, Гегеля. Но создает он очень странный мир сопоставляемых объектов, как бы не называя их, а лишь внушая читателю их присутствие. Можно сказать, он придумывает новый способ передачи флорообразов — демонстрирует их, не называя напрямую, а намекая на них. Это интерпретатор их видит в своем воображении. Это уже практически ворожба, превращение поэзии в алхимию и колдовство.

Бодлер различает два типа соответствий. Первый — между реальностью физической и сферой духовного, между миром чувственных форм и миром идей. Предметный мир — это комплекс знаков — носителей духовного смысла. Второй тип соответствий находится на уровне разных чувственных ощущений: слуховых, зрительных, обонятельных. Ассоциативные флорообразы играют важную роль в данной концепции. В отличие от своих предшественников, Бодлер старается иначе показывать природу, он проводит ее через фильтр своего внутреннего мира, через фантазию, даже психологию, он старается создавать свою флору, свою новую риторику уже хорошо знакомых природных иносказаний. Он избегает темы буквального, описания реального мира флоры и фауны. Его фитонимы и зоонимы — важные иносказания психологического плана.

В концепции «соответствий» Бодлера ощущается влияние различных философских доктрин, а также конкретных художественно-

изобразительных, литературных и музыкальных произведений. Речь идет о философии Сведенборга, о пантеизме Шеллинга, о творчестве Гофмана и Делакура³⁷⁵. Теоретически концепция аргументирована Бодлером в статьях о Делакура³⁷⁶, Вагнере³⁷⁷, Готье³⁷⁸ (идея «тайного сродства»), но ярче всего воплощена в сонете «Соответствия» (“Correspondances”), который является одним из программных в цикле «Сплин и идеал». Для Бодлера мироздание — соединение предметов и идей, вещей и символов, звуков, запахов и оттенков цвета. Мир предстает в классическом образе Природы-храма, наполненном не животными, птицами, растениями, но абстрактными знаками, посылаемыми человеку. Центральный образ сонета — «лес символов»³⁷⁹. Образ леса хорошо знаком человеку, но вместо привычных деревьев, кустов, трав, птиц, животных Бодлер предлагает читателю совокупность или даже вибрацию символов. Читатель идет по этому лесу, как по храму искусства, литературы, культуры, как по готическому собору или каменному Парижу:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisseront parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers*³⁸⁰.

“Correspondances”

³⁷⁵ Соколова Т. В. Гофман, Делакура, Бодлер // От романтизма к символизму. С. 189–200.

³⁷⁶ Baudelaire Ch. L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix. Paris: Calmann Lévy, 1885. P. 1–44.

³⁷⁷ Baudelaire Ch. Richard Wagner et Tannhäuser à Paris // Œuvres complètes de Charles Baudelaire. Paris: Calmann Lévy, 1885. P. 207–265.

³⁷⁸ Baudelaire Ch. Théophile Gautier. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1859. 69 p.

³⁷⁹ Здесь можно вспомнить сопоставление готического собора с лесом у Шатобриана; несущие колонны, арки напоминают стволы деревьев и ветви.

³⁸⁰ Baudelaire Ch. Correspondances // Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal. P. 15.

Природа — дивный храм, где ряд живых колонн
О чем-то шепчет нам невнятными словами,
Лес темный символов знакомыми очами
На проходящего глядит со всех сторон³⁸¹.

(Перевод К. Д. Бальмонта)

В четвертой строфе Бодлер пишет об аромате «амбрé, мускуса, ладана, фимиама» (“l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens”), смеси, рождающей целый вихрь ассоциаций. Что касается слова “l’ambre”, то речь может идти о «янтарé», но также о самых модных в XIX в. духах — амбрé (extrait d’ambre) в состав которых входили: серая амбра (вещество, извлекаемое из желудка некоторых животных и рыб), мускус, розовое масло, ваниль. Духи могли говорить у Бодлера об аромате, а янтарь — о прозрачном, желтом свете, свечении, лучах.

Аромат передает идею церкви, наполненной синтезом этих хорошо знакомых старинных благовоний, но одновременно намекает на то, что природный лес тоже насыщен различными запахами: хвои, трав, лиственных деревьев, ягод и т. д. Таким образом, духовное и материальное — «соответственны». Эти соответствия напрямую связаны с растительными образами: структурой стволов деревьев (vivants piliers — живые опоры) и ароматами духов амбрé (в состав которых входят роза и мускус, символически связанные с церковью); мускусом (вещество, находящееся в корнях некоторых растений и деревьев); ладаном (смола, получаемая из деревьев рода босвеллия или ладанного дерева); фимиамом (древесная смола). Подразумевающиеся под ароматами ладана, мускуса и фимиама флорообразы — это деревья, а собор нередко во французской литературе сопоставлялся с лесом и деревьями (галльскими лесами у Шатобриана, лесной церковью у Гюго), наконец у Бодлера — с «лесом символов» (поэтических, художественно-изобразительных, религиозных). Под символами может подразумеваться различная архитектурная орнаментика (в том числе дере-

³⁸¹ Французские стихи в переводе русских поэтов XIX–XX вв. / Под ред. Е. Г. Эткинда. М.: Прогресс, 1973. С. 389.

вья и розы), сюжеты Библии в скульптуре и на витражах. К образу дерева относится также музыкальный инструмент — гобой (деревянный инструмент), о звуке которого (точнее которых, во множественном числе) Бодлер рассуждает в третьей строфе. Буквально французское слово “les hautbois” переводится как «высокие срубленные деревья» или «высокие леса», что намекает не просто на дерево, а на множество деревьев, на образ леса и на «живые опоры» (живые как стволы деревьев или как способные издавать звуки, мелодии — музыкальный инструмент из дерева, звук топора, стук дятла и т. д. — источать аромат срубленного дерева).

Образ «аромата мягкого, как звуки гобоя, свежего, как плоть младенцев, и зеленого — как луга» (“des parfums frais comme des chairs d’enfants, doux comme les hautbois, verts comme les prairies”) передает в сонете идею рождения Иисуса, но одновременно может намекать на сюжет Страшного суда. Гобой — это звуки гимнов, которые играют ангелы, возвещающие добрую весть (на иконах, фресках, картинах (Г. Моро «Три ангела», Э. К. Бёрн-Джонс «Ангел», «Ангел, играющий на флейте», Э. де Морган «Рассвет (Торжество Авроры)», 1886) они нередко изображались с горнами, флейтами или трубами в руках). Или же, наоборот, это намек на архангела Михаила, которого изображали с трубой, возвещающего о Страшном суде или о предстоящих испытаниях³⁸² («Архистратиг Михаил — воевода», Поволжье, первая пол. XVII в.); или архангела Михаила, окруженного ангелами с трубами (например, на алтарном полиптихе Рогира ван дер Вейдена «Архангел Михаил с весами», 1445–1450 и на картине Питера Брейгеля Старшего «Падение мятежных ангелов», 1562). Идея синтеза доброго и злого присутствует во всем. Она основа основ поэтики Бодлера.

Плоть младенцев намекает на голого, новорожденного ребенка или на ангелов с картин эпох Ренессанса и барокко. «Зеленые луга» могут намекать на райский сад, на образ Девы Марии, ибо образ луга, долины, ландшафта вообще в христианстве

³⁸² Ангелы: Как изобразить непостижимое? // Мария Магдалина. 2015. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://mariamagdalina.ru/?p=12795> (дата обращения: 05.07.2017).

символизирует Богородицу, а в психологии — это материнский образ, образ новорожденного (размышления К. Юнга об «активном воображении») ³⁸³: коровы, пасущиеся на зеленом луку, молоко намекают на материнство, у Юнга в «активном воображении» зеленый луг намекает на образ Богоматери. Но также с лугом связан образ церковных прихожан и пастыря (о свode святых, христианских подвижников как о сакральном луге (т. е. собрании, перечислении святых) впервые писал блаженный Иоанн Мосх (550–619) в книге «Луг Духовный, или Лимонарь»). Но «зеленые дуга» могут намекать и на образ “champs fleuris”, дуга, где состоит-ся Страшный суд ³⁸⁴.

То, что Бодлер перечисляет эти символы во множественном числе, может говорить об эффекте эха (“de longs échos”), о котором он пишет во второй строфе, и в целом все, о чем он говорит в этом сонете, как бы повторяет одно другое (образы храма, леса, многозначных символов, ароматов как бы накладываются один на другой), это создает эффект множественных «интерпретаций» ³⁸⁵, в том числе интерпретаций флорообразов, не конкретных, а лишь подразумеваемых под перечисленными ароматами и предметами. Эффект эха свойственен как лесу, так и собору.

Этот звуковой, ольфакторный и цветовой мотивы, этот чувственный синтез косвенно связан с флорообразом из произведения другого автора. Основным импульсом к созданию стихотворения «Соответствия», а также к возникновению самой теории «соответствий» стала «Крейслериана» (1814–1815) ³⁸⁶ Э. Т. А. Гофмана. Бодлер пишет об этом произведении, о его связи с концепцией «соответствий», а также цитирует его — в статье «Салон

³⁸³ Юнг К. Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994. 416 с.; Jaffé A. C. G. Jung: Erinnerungen, Träume, Gedanken. Aufgezeichnet und herausgegeben. Düsseldorf: Sonderausgabe, 2007. S. 175, 181 f. und 387.

³⁸⁴ Веселовский А. Н. Из поэтики розы // Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л.: ГИХЛ, 1939. С. 143.

³⁸⁵ Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Академический Проект, 2008. С. 40.

³⁸⁶ Hoffmann E. T. A. Kreisleriana // Hoffmann E. T. A. Fantasiestücke in Callot's Manier. Bamberg: Kunz, 1819. S. 29–116.

1846 года» (“Salon de 1846”)³⁸⁷. В «Крейслериане» (в главе «Крайне бессвязные мысли» (“Höchst zerstreute Gedanken”)) немецкий романтик объединил в аромате «красной гвоздики» различные цветочные, звуковые и ароматические ассоциации: «Особенно странную, волшебную власть имеет надо мною запах темно-красной гвоздики; я непроизвольно впадаю в *мечтательное состояние* и слышу словно издали нарастающие и снова меркнувшие звуки бассет-горна»³⁸⁸. У Бодлера в «Соответствиях» в какой-то степени имитируется гофмановская манера размышления о музыке через различные ассоциации в потоке бессвязных мыслей, игры подсознания. Бодлер тоже погружается в вихрь, песнопение, свечение и аромат всевозможных условных знаков. Символы (гобой, младенец и луг), составляющие картину рождения Иисуса у Бодлера, созвучны «красной гвоздике» Гофмана, так как она как христианский символ говорит о муках Христа, о гвоздях³⁸⁹, с применением которых Иисус будет распят на кресте (нередко на старинных иконах Богородица с младенцем изображалась с гвоздикой в руке, намекающей на будущие страдания Иисуса, например «Мадонна с гвоздикой» 1478 г. Леонардо да Винчи, «Мадонна с гвоздиками» 1506–1507 гг., приписывается Рафаэлю, «Мадонна с гвоздикой» 1515 г. Бернардино Луини, «Мадонна с гвоздикой» 1640-х гг. Джованни Баттисты Сальви и др.). Также розовая гвоздика символизирует в христианстве слезы Девы Марии и материнство³⁹⁰.

Гофман «слышал» в запахе гвоздики звук бассет-горна (у Бодлера «звук гобоя» («высоких деревьев»), а также звук эха и песнопения, в лесу — это пение птиц и разнообразные шумы) и «видел» проникающие во всё световые лучи, выраженные в нарастающем

³⁸⁷ *Baudelaire Ch. Salon de 1846. P. 77–198.*

³⁸⁸ *Гофман Э.Т.А. Крейслериана // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: В 6 т. / Пер. П. Морозова. М.: Худож. лит-ра, 1991. Т. 1. С. 66.*

³⁸⁹ Гвоздика // Энциклопедия символики и геральдики. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%93%D0%B2%D0%BE%D0%B7%D0%B4%D0%B8%D0%BA%D0%B0#D0.A5.D1.80.D0.B8.D1.81.D1.82.D0.B8.D0.B0.D0.BD.D1.81.D1.82.D0.B2.D0.BE> (дата обращения: 05.07.2017).

³⁹⁰ Там же.

и утихающем «мерцании» звука (у Бодлера это прозрачность янтаря, свечение, игра тени и света (“une ténébreuse et profonde unité, vaste comme la nuit et comme la clarté”), намекающие на лучи солнца, которые проникают внутрь храма через витражные окна, а в лесу — это проблески света между деревьями). Бодлеру удалось очень тонко, по-своему и разнообразно развить эту мысль Гофмана о вызывающей ассоциации цветке, заменив аромат гвоздики на аромат луга, а также фимиама, ладана, мускуса (ароматов, связанных с церковью, но одновременно и с лесом) — ароматов «высоких деревьев». Возможно, Бодлер также имеет в виду розу на портале собора, на витражах которой изображены сцены из Библии — т. е. «лес символов» (“des forêts de symboles” и “les hautbois”), персонажей Ветхого и Нового Завета, которые бросают на человека (христианина или посвященного в христианскую символику) «знакомые взгляды» (“Qui l’observent avec des regards familiers”). В состав духов амбрé входит розовое масло, а роза теснейшим образом связана с символикой христианской церкви — образом большой витражной розы на фасадах. Это свечение витража на розах и на окнах собора напоминает проблески солнечных лучей в лесу, над кронами высоких деревьев.

Ароматические, звуковые, визуальные соответствия составляют у Бодлера картину мира, которая постигается не буквально (рационально), а через чувственные сигналы. И флора у него не буквальная, а суггестивная, связанная с воспоминаниями, снами, с системой соответствий. Бодлер в этом сонете не просто говорит (как Новалис): «дерево» или «цветок», он намекает, внушает. Образ дерева, цветка появляется через намеки или сигналы. Флорообраз возникает как ощущение, ассоциация, аромат, а не описательно. Он переходит рамки «природы-словаря», даже грани абстрактного, становится частью внутреннего мира человека, его подсознания, невидимой работы его мозга и нейронов. Гвоздика Гофмана переходит у Бодлера рамки своей буквальности, она есть звук, аромат, цвет, целый комплекс ассоциаций. Она не показывается, а внушается автором. Бодлеру тесно в рамках гвоздики, пальмы или лотоса, он преодолевает гипони-

мию, создавая не только целый ряд абстрактных символических флорообразов, способных «соответствовать» самым разным ассоциациям читателя, но и внушая их присутствие, заставляя их домысливать. То, что создает Бодлер, это механика внутренней активности глубины образа. Он погружает в образ-внутри, не показывая его снаружи. Интерпретатор же как бы переворачивает образ с изнанки на лицевую сторону, создает его лицевой облик, поверхность.

На примере сонета «Соответствия» можно наблюдать процесс зарождения «символистского символа», который отличается особой суггестивностью, сложностью дешифровки, неоднозначностью восприятия. Он имеет свойство растворяться во множестве полунамёков, ассоциативных предпосылок. Интерпретации подобных символов могут быть бесконечными и крайне разнообразными, в зависимости от силы знаний и воображения интерпретатора. То есть подобный символ вовлекает читателя (интерпретатора) в континуум автора. Читатель, пытаясь понять, расшифровать написанное, словно «продлевает» текст силой своего воображения. Бодлер, таким образом, предвосхищает диалог художника со зрителем (который воспринимается как тот, кто не просто смотрит, а продолжает творить, фантазировать над произведением). А то и предвосхищает век высоких технологий, передачи информации на расстоянии. О «владении» зрителем произведением искусства будут говорить и писать многие представители современного искусства XX в. (Дюшан, Магритт, Пикассо, Дали). Возможно, подобный взгляд на символ возник у Бодлера под действием его любви к зарождающемуся новому искусству (предимпрессионизму, импрессионизму). В своих статьях он защищал художников (Делакруа, Манэ), которые противопоставили свой взгляд на искусство принятым академическим традициям («война» предимпрессионистов с Академией в 1850–1870-х гг.)³⁹¹. Он же в определенной степени повлиял на английских прерафаэлитов, на их борьбу с академизмом, также повлиял на английский эстетизм (Уайльд).

³⁹¹ Гомперц У. Непонятное искусство. М.: Синдбад, 2019. С. 51.

В статье «Всемирная выставка 1855 года» (“Exposition universelle 1855”)³⁹² Бодлер определяет три важнейших момента своей поэтической эстетики: 1) идея соответствий между образами, основанными на слуховых и зрительных ощущениях; 2) символический характер образов; 3) понятие «сверхнатурализма» (“*supernaturalisme*”), наделяющего явления неким внутренним смыслом, недоступным для осязания и видения органами чувств. Т. В. Соколова высказывает предположение о том, что идея сверхнатурализма могла быть заимствована Бодлером из статьи Г. Гейне «Выставка в 1831 году в Париже»³⁹³. «Сверхнатурализм» является самым точным определением его «новых» образов, как бы парящих над реальным миром, теряющих связь с принятой конкретностью. Его образы, рожденные теми или иными цветовыми, звуковыми, ароматическими, а также эмоциональными, эстетическими сигналами, являются уникальными, возможными только в его индивидуальном творчестве.

Флорообразы в поэзии Бодлера в рамках концепции соответствий продолжают мысль заглавия сборника, являются вариациями на тему «странной красоты» или «лимбов», т. е. попытки взглянуть во что-то неведомое или достичь чего-то недостижимого. Название сборника «Цветы Зла» — символ нового видения мира и своего времени. Остальные фигуры, которые появляются на страницах сборника, развивают, уточняют, усложняют этот емкий, многоплановый образ. Один из самых ярких «цветов зла», раскрывающий эстетику «безобразного», представлен в стихотворении «Падаль» (“*Une charogne*”): «Небо созерцало прекрасные кости скелета, подобные лепесткам распустившегося цветка» (“*Et le ciel regardait la carcasse superbe / Comme une fleur s'épanouir*”)³⁹⁴ (перевод и курсив мой. — С. Г.). Этот образ шокирует читателя. Но цель Бодлера — вовсе не в демонстрации ужасающей сцены разложения трупа, а в по-

³⁹² *Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques. Exposition universelle 1855 // Œuvres complètes de Charles Baudelaire. Paris: Michel Lévy frères, 1868. P. 211–244.*

³⁹³ *Соколова Т. В. Гофман, Делакруа, Бодлер. С. 194.*

³⁹⁴ *Baudelaire Ch. Œuvres complètes // Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal. Paris: Michel Lévy frères, V. I, 1868. P. 127.*

пытке продемонстрировать в нем — по контрасту — наивысшую точку красоты духовной, которая выше посмертного тления. Для передачи этой идеи Бодлер вводит ассоциативный флорообраз — абстрактный «цветок», иллюзия, обман зрения, возникший благодаря определенной последовательности, в которой расположились кости разложившегося трупа. «Скелет» — вечный символ смерти, известный еще со времен средневековья. Нужно отметить, что Бодлер неоднократно обращался к образу «ожившего скелета» («Скелет-землероб», «Смерть любовников», «Веселый мертвец»), образ которого отсылает к старинным аллегориям, картам таро, сюжетам Апокалипсиса, к сюжету «пляски смерти» (один из вариантов европейской иконографии бренности человеческого бытия: персонафикация Смерти неизбежно ведет представителей всех сословий к могиле). «Цветы зла» здесь обрели форму «цветов прекрасного скелета», на который «смотрит небо» или сам Господь. Кости скелета ассоциируются в сознании поэта с цветком (т. е. самым прекрасным моментом в жизни растения). Согласно концепции «соответствий», гниение трупа и распустившийся цветок объединяют три фактора: прежде всего это сильный запах, яркий цвет, в разложении плоти поэту слышится и некий звук, подобный шелесту раскрывающихся лепестков бутона. В этом гротескном синтезе суть стихотворения: тонкий шокирующий контраст прекрасного и чудовищного. Бодлер видит прекрасное в том, что являла собой ушедшая жизнь. Эта жизнь была не только физической, но и духовной, и в этом синтезе ее красота. Кости гниющего тела распадаются таким образом, что становятся похожими на раскрывшиеся лепестки цветка, ужасное и прекрасное сосуществуют, как обреченное на старение и смерть живое тело и нечто иное, в отличие от физического тела — вечное (нетленное), присутствующее в нем, хотя и недоступное физическому зрению. Возможно, он имел в виду форму, в которую превращается то самое тело, чья душа «не приколотилась к плоти гвоздями», описанное Платоном в диалоге «Федон, или О душе»³⁹⁵, то самое тело философа, тело самой Красоты.

³⁹⁵ Платон. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2018. С. 44–87.

Оно нежно распадается, чтобы дать возможность беспрепятственно выйти наружу покидающей его душе. И эта душа перемещается в некий скрытый мир — с морями, реками, горами, лугами и лесами, царствами, утаенными от глаз живых.

П. Брюнель видит в образе цветка в стихотворении «Падаль» яркую иллюстрацию концепции Бодлера о «цветении и отцветании» (“*fleurir et défleurir*”), которая является одним из смысловых фундаментов сборника «Цветы Зла». Цветок является одновременно скелетом, разлагающимся трупом, что иллюстрирует важную идею сборника о жизни как долгой или быстрой подготовке к смерти. Подобную идею высказывал до Бодлера Ламартин, рисуя в «Поэтических медитациях» образ Жизни в виде длинного «савана, расшитого цветами», по которому человек медленно движется к Смерти. Мотив «отцветания» звучит также в творчестве Гюго («опавшие листья»), но скорее в политическом аспекте, подразумевая отмирание старого мира, старой Франции, а также у Готье в «Осенних листьях», где под «отцветанием» подразумевается «старая поэзия», романтизм³⁹⁶.

Образ «падали», объединенный с мотивом цветка, будет подхвачен многими писателями второй половины XIX в. Золя в «Проступке аббата Муре» будет писать о «кладбище цветов» в парке Параду, сопоставляя растения с язвами, ранами, различными формами болезней, создаст образ некогда прекрасной садовой статуи Амура (времен галантного века), которая истлела, покрылась плесенью, превратилась в «труп статуи». Гюисманс, описывая коллекцию каладиумов, тоже будет сопоставлять растения с различными болезнями, фурункулами, прыщами и т. д., а прямой аллюзией на цветок из костей скелета станет прекрасный каменный цветок на панцире черепахи, который убьет животное. Он не отсылает напрямую к Бодлеру, но очевидной эта отсылка становится через название стихотворения Малларме «Больше никогда». Бодлер переводил Эдгара По, из чьего стихотворения

³⁹⁶ См.: *Ненарокова М.Р.* Язык цветов: образ сухих листьев в европейской и русской поэзии 1-й половины XIX в. // Вестник Костромского государственного университета. 2015. Т. 21; № 2. С. 57.

«Ворон» взят этот рефрен в качестве названия. Цветы Гюисманс называет заменой чтению (его герой посадил себя на «литературную диету»). Вместо чтения книг он наблюдает за цветами (за коллекцией каладиумов). Гюисманс использует здесь метод Бодлера (метод суггестии или внушения), который будут широко применять символисты, и «намекает» на самого Бодлера и его «Цветы Зла». В самом конце XIX в. Октав Мирбо в романе «Сад пыток» (“*Le Jardin des supplices*”, 1899)³⁹⁷ будет выстраивать прямую, практически очевидную параллель с символикой поэзии Бодлера: в сцене, когда Клара, восхищаясь запахом гнили и видом тлеющего мяса, выбирает куски падали, чтобы отправиться кормить заключенных; также когда она кормит падалью обезумевшего, утратившего всякую связь с реальностью поэта, читая его прекрасные стихи о любви и красоте женщины, противопоставляя сцены жестокости, пыток, ран, как душевных, так и физических, красотам китайских садов: зарослям роз, пионов, подстриженной бирючины, фруктовых деревьев, оград из стволов бамбука. Ф. Сольда называет «Сад пыток» Мирбо «вновь посещенными» «Цветами Зла», находя целую цепь прямых параллелей, концентрируя особое внимание на теме любви, садизма, зла во всех его проявлениях в сборнике Бодлера и в романе Мирбо³⁹⁸. Но рассматривать эти параллели вряд ли возможно с точки зрения того, что Мирбо разделял концепцию Бодлера «красоты в безобразном», красоты во всем, он скорее через образы, заимствованные у Бодлера, еще более выпукло указывал на ужас процесса колонизации Европой стран Востока, на бесчеловечность отношения европейцев к представителям местного населения тех стран, куда они вторгались, чтобы распространять свое влияние (это уже ближе к сцене с восточной пленницей у Новалиса).

Образы, продолжающие развитие темы «цветов зла» у Бодлера, раскрываются в таких стихотворениях, как «Гармония вечера», «Идеал», «Грустный мадригал», «Фонтан». Иносказания

³⁹⁷ *Mirbeau O.* Le Jardin des supplices. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1911. XXVIII-327 p.

³⁹⁸ *Soldà F.* Mirbeau et Baudelaire. P. 197–216.

этих стихотворений не такие экспрессивные и шокирующие, как образы «Падали» и «Парижского сна», но они тоже передают идею «иной», «странной», «болезненной» красоты. Важнейшим фактором, связанным с мотивом аромата цветов или растений, является воссоздание прошлого, воспоминание, которое необходимо поэту. «Цветы-кадильницы» из «Гармонии вечера» (“*Harmonie du soir*”), возможно, не ассоциировались бы с темой «цветов зла», если бы не первая строка стихотворения, в которой цветы на длинных стеблях танцуют (вибрируют), источая аромат (“*vibrant sur sa tige / Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir*”)³⁹⁹. Эти цветы напоминают танцующих змей, чей образ пугает и настораживает. «Цветы-кадильницы» наполняют вечер сильным приторным ароматом, они сливаются с музыкой, которая пробуждает в поэте болезненные воспоминания о возлюбленной. Синтез пронзительной формы цветов, напоминающих змей, музыки, как будто флейты факира, и приторного аромата цветов, такого же ядовитого, как укус змеи, — это волшебное соответствие создает «гармонию» странного, мучительного состояния, в котором Бодлер находит свою особую, видимую только им красоту. Образ кадильниц может говорить не только о церковном ритуале, но и о магическом, шаманском, заставляющем погрузиться в глубокий гипнотический сон, в котором некоторые страницы прошлого вновь открываются человеку. Главное — эти кадильницы передают идею колебаний, идею маятника — от доброго к злему, от светлого к темному и т. д.

Та же тема цветов, источающих особый аромат, «тонкий, как тайна» (“*Mainte fleur épanche à regret / Son parfum doux comme un secret / Dans les solitudes profondes*”)⁴⁰⁰, погружающий в атмосферу глубокой грусти и важных для поэта воспоминаний, продолжается в стихотворении «Неудача». Запах растения как важнейший элемент чувственного синтеза индивидуального восприятия возникает в стихотворении «Фантом» (“*Un Fantôme*”), где Бодлер пишет об «изысканном цветке воспоминаний», сорванном с тела возлюб-

³⁹⁹ *Baudelaire Ch. Harmonie du soir // Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal. P. 107.*

⁴⁰⁰ *Baudelaire Ch. Un Fantôme // Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal. P. 284.*

ленной (“Ainsi l’amant sur un corps adoré / Du souvenir cueille la fleur exquise”)⁴⁰¹. Цветок, его аромат прежде всего являются ключами от давно закрытых дверей, помогают раскрыться давно зарубцевавшимся ранам прошлого.

В стихотворении «Экзотический аромат» (“Parfum exotique”) Бодлер, окунаясь в воспоминания о путешествии по Индийскому океану, с которым связаны самые сложные и противоречивые эмоции его молодости⁴⁰², в качестве возбудителя памяти приводит цвет и аромат «зеленого тамариндового дерева» (“le parfum des verts *tamariniers*”)⁴⁰³. Этот экзотический флорообраз, являясь гипонимом растения, тяготеет к тем абстрактам, или собирательным образам экзотической флоры как таковой, которые рождаются благодаря воображению Бодлера. «Зеленое тамариндовое дерево» незнакомо широкому кругу читателей, в отличие от розы или кипариса, но также, как метафора «цветы прекрасного скелета», способно вызвать ряд неожиданных мысленных ассоциаций соответственно индивидуальной фантазии интерпретатора. Нельзя не заметить, что среди гипонимов растений Бодлера преобладают именно экзотические, в которых он наблюдает необычность, нечто иное, принадлежащее к другим мирам.

В стихотворении «Идеал» (“L’idéal”) возникает образ «цветка, похожего на красный идеал» (“Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal”)⁴⁰⁴, который противопоставлен «бледным розам» (“ces pâles roses”). Абстракт противостоит конкретному названию цветка. Здесь на первый план выходит цветовое соответствие физического и духовного, но одновременно и противопоставление двух цветовых оттенков: красного и бледно-розового. Банальные бледные розы (девушки с журнальных картинок художника П. Гаварни) — метафора повседневности, наскучившей реальности, скуки от окружающей действительности. «Цветы, похожие на красный идеал», сопоставляются Бодлером с двумя яркими женскими персонажами: леди

⁴⁰¹ *Baudelaire Ch. Le guignon // Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal. P. 34.*

⁴⁰² Как известно, в путешествие Бодлер отправился не по собственной воле, а по распоряжению отца.

⁴⁰³ *Baudelaire Ch. Parfum exotique // Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal. P. 53.*

⁴⁰⁴ *Baudelaire Ch. L’idéal // Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal. P. 44.*

Макбет и аллегорией Ночи Микеланджело. Красный цветок, красный идеал ассоциируются с кровью, а также с жестокой красотой страдания. Фигура леди Макбет говорит о преступной, кровавой красоте, способной свести с ума, Ночь — о темных силах, о тех соблазнах, которые раскрываются лишь в ночном мраке. Бодлер, стремясь разглядеть красоту «во всем», обращается к образу убийцы (или подстрекательницы к убийству) и отмечает, что порой в подобной мрачной, темной красоте больше притягательности и жизни, чем в банальной, кукольной смазливости девушек с обложки модного журнала. Здесь есть обращение к ночи. Возможно, Бодлер использует здесь восприятие синего у Новалиса как красного (одного из цветов спектра Новалиса) и проводит шкалу его интенсивности от бледно-розового к густому красному (цвету крови). Это противопоставление легкой, глуповатой эротики картинок в журнале истинной (возможно, опасной) глубинной страсти.

Помимо воплощения идеи «странной красоты», флорообразы в поэзии Бодлера связаны с мотивом времени, с темой противопоставления прошлого и будущего, но также и с идеей обновления и желания забыть о прошлом. Во многом это связано с обстоятельствами личной жизни Бодлера, с драмой, которую он пережил в юности, и которая, по сути, продолжалась всю его жизнь. В шесть лет, как хорошо известно, будущий поэт потерял отца, после чего его воспитанием занялся отчим, полковник Жак Опик, ставший впоследствии генералом армии короля Луи-Филиппа, а затем Наполеона III, т. е. символом новой власти, символом этого общества людей-механизмов, символом все душасей, ломающей (в том числе и его любимый Париж) системы. В стихотворении «Враг» (“L'Ennemie”) Бодлер оглядывается на свое прошлое, на свою юность, показывая ее через образ сада и плодовых деревьев (под которыми вполне может подразумеваться Париж и его здания, рушащиеся согласно новому проекту по перестройке), которые росли до поры до времени, но налетели гроза, дождь, град — и плоды на деревьях были побиты, а те, что остались, выросли жухлыми, изъеденными «тайным врагом». Этот враг — не только г-н Опик, не только мать, второе замужество которой Бодлер считал «предательством», это та надзирающая сила, которая, как тень, крадет за человеком, покушаясь

на личную свободу, это беспощадное Время, которое обрекает все цветущее на неизбежную смерть, это даже та сторона Бога, против которой он восставал в своей поэзии — надзирающая, осуждающая, ломающая, неспособная слышать и понимать. Но одновременно в этом, казалось бы, крайне пессимистичном образе теплится и луч надежды. Он усматривает в этой ломке и положительную сторону. Он выражает свое отношение к античности, к старым идеалам парнасцев, как устаревшим, не актуальным для нового времени. Красота должна быть новой, обновленной.

В сонете противопоставляются два флорообраза — «сад юности», в котором почти не осталось «*румяных плодов*» (“il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils”), и «*новые цветы*», еще не распустившиеся, на которые надеется поэт. Вберут ли они тот мистический сок, который наполнит их силой?

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
 Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
 Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?⁴⁰⁵

“L’Ennemie”

Как знать, взращу ли я из тех семян, что сеял,
 Цветы, которые в мечте своей лелеял,
 И сок размытых почв во благо ль будет им?⁴⁰⁶

(Перевод А. Эфроса)

Тема обновления, расцвета важна для Бодлера. Она становится своеобразным продолжением темы «отцветания», следующим логическим этапом цветения после долгой зимы, после смерти. Расцвет (рождение нового — вечное воскресение души, рождение ее в новом теле или вечная жизнь в высказанных мыслях и образах) после смерти — и есть красота, проступающая, несмотря ни на что, сквозь страшный лик Безобразного. Флорообразы помогают красочно выразить эту мысль. Образ сада, цветов, деревьев, почвы,

⁴⁰⁵ Baudelaire Ch. L`idéal // Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal. P. 101.

⁴⁰⁶ Бодлер Ш. Дневники // Бодлер Ш. Проза. Харьков, 2001. С. 39.

хорошо пропитавшейся водой и перегноем (*le mystique aliment* — мистическим соком, буквально «питанием»), ожидающей ростков, передающих идею смены времен, ярко иллюстрируют тему нового, еще не свершившегося завтра.

Итак, наиболее значимыми субъективно-ассоциативными и суггестивными флорообразами «Цветов Зла» являются у Бодлера «кости скелета, развернувшиеся в форме цветка», символизирующие саму идею сборника — соединение «ужаса» и «красоты», добра и зла; «лес символов» — подразумевает мир как синтез разнообразных символов и знаков; «сад юности», в котором не осталось спелых плодов и цветущих деревьев, — символ беспощадного времени, представления о жизни как о перманентном пути к отцветанию, к смерти. Тем не менее Бодлер через многие вариации «цветов зла», выводящие на первый план «странную» красоту, «новые цветы», «странные цветы», «чудовищные пейзажи», говорит о надежде на обновление, на перемены как в жизни людей, так и в литературе.

Проблема или парадокс Бодлера состоит в том, что его зачастую неправильно понимали (как его современники, так и исследователи последующих поколений). Он писал слишком метафорично, завуалированно, герметично. Та же проблема была и у Новалиса. Он тоже не все успел выразить до конца, и тоже писал достаточно герметично. И для многих остался «темной» фигурой. Бодлер создавал свою Книгу для посвященных (по примеру герметичной или дидактической средневековой литературы и литературы эпохи барокко), но посвящен в этот свой язык был только он один. Остальные должны были не читать, а разгадывать его Книгу⁴⁰⁷. Одним из ярких тому подтверждений является трактовка его категории «искусственного» как некоего стремления воспевать новую эпоху технологического прогресса, культивации искусственного в человеке, о которой пишет Сартр⁴⁰⁸. На эту ошибку обращает вни-

⁴⁰⁷ Исследователи творчества Малларме пишут о том, что поэт не дописал свою Книгу. А что, если в том, что он ее не дописал, и было заключено ее Создание? Или он просто понял, что эта Книга уже была написана... Бодлером?

⁴⁰⁸ *Сартр Ж.-П.* Бодлер. М.: УРСС, 2004. 511 с.

мание Косиков⁴⁰⁹. И он абсолютно прав. То, о чем пишет Сартр, «осуждая» Бодлера, отражается скорее в творчестве Гюисманса, но и тут речь идет не о точке зрения самого Гюисманса, а Дезэссента, как раз того самого современника Бодлера, который ничего не понимает в том, о чем пишет Бодлер. Он все коверкает, переиначивает, доводит до абсурда. Часто и переводы сонетов Бодлера превращают его тексты во что-то иное. Самым ярким примером стала интерпретация на русский язык «падали» как «лошади» (Левик). Неправильно трактуется у Бодлера и его восприятие женщины (как монстра) (например, у Сольда). Монстр для него — вовсе не чудовище, а новая Красота, соединяющая в себе несоединимое. Таким образом, и Санд для него не чудовище, а парадокс его времени, соединение «прекрасного идеала» и «свинского гедонизма» в духе Ламетри. А само сравнение он наверняка берет из того самого «цветочного сонета» Лассайи, где камелия сопоставляется с цветком-монстром (селекционное растение). А именно Санд Бальзак отождествлял с этим цветком.

Бодлер всю жизнь пытался сказать, как сильно он любит Бога, того самого — средневекового, первоначального, истинного христианского Иисуса (который помог людям избавиться от языческого, от чересчур природного, дикого), а современный ему человек-машина, человек-система (из которого едва снова не прорвался дикарь) не понял его, ибо просто неспособен понять. Бодлер — словно пришелец из прошлого, тот самый средневековый рыцарь из сада Короля и Королевы, Софии, Басни у Новалиса. Его Цветы — это люди послереволюционного времени, а Зло — сама стихия, уничтожившая старый, «идеальный» для него мир, убившая все чистое, первозданное — и в нем самом тоже (как человеку уже нового времени, двойнике того далекого рыцаря), возможно, это сама Революция или Революции. Но это лишь одна из гипотез, которых может быть многие тысячи.

Хотелось бы отметить, что восприятие «голубого цветка» в более поздней литературе как цветочка романтизма, вышедшего

⁴⁰⁹ Косиков Г.К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» // Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Высшая школа, 1993. С. 5–40.

из моды, не совпадающего с реальностью, слишком чувственного, тоже связано с неточным, на наш взгляд, пониманием современниками восприятия голубого цветка романтизма Бодлером. Он вовсе не противопоставляет цветы зла голубому цветку, а соединяет их с ним, превращает их в единый синтез с тем символом бесконечности, который создал Новалис. Цветы зла вбирают в себя голубой цветок, сливаются с ним, становятся его перерождением. К голубому цветку добавляются обостренные, смешанные с болью и кровью, чувства человека, осознающего всю точность того, что показал Новалис в сказке Клингсора, — смерть всегда идет рука об руку с рождением, боль с радостью, красота с уродством, а Бог с Сатаной. Все это — неразрывный синтез. Все это — повседневная жизнь каждого человека.

«Семена», посаженные Бодлером в литературно-художественную почву его творческой фантазии, которые в его поэзии сохраняли некоторую абстрактность, туманность, взойдут в прозе Золя, в поэзии Верлена, Малларме в образах «кладбища цветов», «садов души», «садов внутри глаз», в эротических флорообразах А. Кантеля (Henri Cantel) («Амуры и приапы» (“Amours et priapées”, 1869)). Гюисманс и Пруст продолжают субъективно-ассоциативную концепцию флорообраза Бодлера, создав такие уникальные явления, как «каладии», «нидуларий» и «катлеи»⁴¹⁰, литературно-художественные «подвиды» цветов, новых цветов французской риторики. Флоропоэтические образы Бодлера повлияют также на творчество художников: Одилон Редон (1840–1916) посвятит «Цветам Зла» альбом рисунков 1890 г., а иллюстрации швейцарского художника Карлоса Швабе (1866–1926) украсят издание сборника «Цветы Зла» 1900 г. Бодлер — одна из самых значимых фигур французской литературы второй половины XIX в., а образ «Цветов Зла», этого нового, завершенного (или перерожденного) «голубого цветка», станет ключевым символом рассказов, романов, стихотворений «конца века».

⁴¹⁰ Они искажают принятые в ботанике названия растений: каладиум, нидуляриум и катлея.

Растительные образы в романе Гюстава Флобера «Госпожа Бовари»: между реализмом и психологическим символизмом

Мне почудилось, будто мокрый сад вокруг
дома полон бесчисленных призрачных людей.

Х.Л. Борхес

В своих произведениях Гюстав Флобер (Gustave Flaubert, 1821–1880) подробно описывает современные его эпохе детали быта, одежды, устройства городов, деревень, социальных учреждений, нюансов профессий (учителя, врача, аптекаря, юриста) и т. д. Борхес в «Заире» (не без иронии) назовет его образцом перфекционизма. Не является исключением в этих подробных описаниях и аспект, связанный с растениями: украшение цветами дома и стола в праздничные дни, во время приемов и балов, цветков как деталь одежды и прически, устройство садов, огородов, теплиц и парников и многое другое. основополагающим в демонстрации растительных образов в произведениях Флобера является точный, подробный реализм, пронизанный тонким психоанализом и символизмом. Ряд исследователей отдельной строкой выделяют у Флобера ольфакторную тему (соединенную с психологией героев, анализом их поступков и высказываний)⁴¹¹, напрямую связанную с образами цветов, плодов, огородов, деревенской природы в целом. В рамках данной главы будут рассмотрены в первую очередь флорообразы в символике и психологическом контексте романа «Госпожа Бовари» («*Madame Bovary*», 1857)⁴¹².

Темы, связанные с растительными образами в «Госпоже Бовари», можно разделить на следующие категории: 1) сад и его детали (растения, статуи, нередко имеющие большое

⁴¹¹ *Williams D.A. Psychological determinism in "Madame Bovary". Hull: Univ. of Hull publ., 1973. 287 p.*

⁴¹² *Flaubert G. Madame Bovary. Paris: Louis Conard, 1910. 481 p.*

символическое значение); сад отражает определенные моменты внутренней жизни персонажей: их психологические состояния, эмоции и чувства; сад символизирует две основные среды обитания того времени: городскую и деревенскую, т. е. сад — это либо деревня, либо город в миниатюре; также тема сада связана с целым рядом мифологических (античных) и библейских мотивов о саде Гесперид, об Эдеме, райском саде, саде заключенном, саде Веселья; 2) тема загородной природы — как зоны свободы, побега из стен сада, из домашнего заточения, так же как зоны адюльтера; 3) наиважнейшим также является образ экзотического растения — как эмблемы благополучия персонажа, важной детали устройства быта того времени, также этот образ имеет отношение к распространенному в 1850–1870-х гг. мотиву «приглашения к путешествию», одним из символов которого является как раз экзотическое растение; 4) большое значение имеют и отдельные, уникальные растительные символы: букеты флердоранжа Элоизы и Эммы Бовари; фиалки от Леона, абрикосы от Рудольфа; 5) тема ароматов растений или ольфакторная тема (упомянутая выше) — одна из самых важных в романе «Госпожа Бовари», во многом она связана с образами цветов (фиалки Леона) и плодов (абрикосы, груши, слива, виноград); 6) сельскохозяйственная и цветоводческая тема (попытка приглядеться к научной стороне жизни растений, к культивации, цветоводству, ортикультуре).

Итак, первая тема — сад. Исследователь Л. Кзыба (Luce Czyba) в статье из «Литературного словаря цветов и садов» (*“Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins”*, 2017) «Гюстав Флобер»⁴¹³ подразделяет тему сада в творчестве Флобера на три основные категории: сад как «социальное пространство»; сад как возможность человека укрыться от посторонних глаз (внутренний или закрытый мир человека или семьи); гигиеническая функция сада. Благодаря первой выделенной категории образ сада становится маркером уровня жизни тех или иных героев. Среди самых зажиточных

⁴¹³ *Czyba L. Gustave Flaubert // Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII–XIX siècles). P. 236–240.*

Кзиба выделяет госпожу Моро с ее английским садом («Воспитание чувств»⁴¹⁴), парк маркиза д'Андервилье в Вобьесаре («Госпожа Бовари»). Английский сад (имеется в виду не «пейзажный», а со всевозможными лабиринтами, подстриженными кустами и газонами, похожий на «регулярный») Флобер называет монстром, порождением человеческих экспериментов над природой. Среди самых бедных — садик кормилицы Берты. Для Флобера именно этот скромный сад — истинное выражение природы, сад, не тронутый воздействием человека (Флобер не любил оранжерей и ортикультуру, считал садоводство и ортикультуру насилем над природой).

По поводу «закрытого пространства» Кзиба пишет, что сад позволял героям укрыться от жадных глаз соседей. Например, в саду и в доме в Ионвилле находится потайная (задняя) дверь, благодаря которой Эмма может входить и выходить незаметно для соседей, что символизирует ее вторую, тайную жизнь. Особенно Кзиба выделяет роль живой изгороди, которая представляет собой огромный живой организм (кусты, деревья, ползучие растения, переплетенные, «въевшиеся» друг в друга), которые словно руками загораживают обитателей дома и сада от посторонних глаз. Подобный образ живой изгороди отличается от того же образа у Санд. Она под живой изгородью подразумевает как раз открытость сада.

Наконец, важной была в XIX в. гигиеническая функция сада, модная в эпоху Июльской монархии: врачи того времени рекомендовали насаждать в садах больше зелени для «лечения свежим воздухом» (“cure d'air”), вокруг больниц создавались пространства со всевозможными насаждениями, благоприятно воздействующими на здоровье человека. Ярким примером такой традиции стал сад перед больницей (“maison de santé”), где рождает Розанетта («Воспитание чувств»), о благоприятном воздействии на здоровье загородной природы (конкретно — деревьев, растений) рассуждают в первой главе незавершенного романа

⁴¹⁴ *Flaubert G. L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme. Paris: Louis Conard, 1910. 427 p.*

Бувар и Пекюше, когда хотят покинуть Париж, от которого устали и который своей суетой, шумом отрицательно воздействует на здоровье, в романе Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» (“À rebours”, 1884)⁴¹⁵. Деэссент также покидает Париж и селится в деревне, чтобы поправить здоровье.

Сад для Флобера — своего рода центральная точка, золотое сечение в сценах описания быта персонажей. Это сакральное место, где герои Флобера отгораживаются от внешнего мира и погружаются в свой замкнутый мир, мир семьи, мир отдыха и внутренних размышлений. Сад присутствует практически во всех произведениях Флобера: в «Госпоже Бовари» описывается четыре сада, как четыре стадии жизни Эммы и Шарля (сад в доме Шарля, фруктовый сад и огород в доме Эммы и ее отца, сад в Госте и сад в Ионвилле), а также большое значение имеет волшебный, фантастический (в восприятии Эммы) парк и зимний сад около замка маркиза д’Андервилле; в «Воспитании чувств» символическое значение имеет сад в доме Фредерика в Ножан-сюр-Сен; в «Буваре и Пекюше»⁴¹⁶ — сад на ферме вблизи Кальвадоса. Сад у Флобера — это зеркало, в котором отражаются чувства героев, движение их подсознания, в нем происходят важные объяснения, признания, а также предательства и измены, некоторые герои там встречают смерть. Можно сказать, что, как и в романах Санд, сад у Флобера — это гиперсимвол, который состоит из множества внутренних символов (цветов, деревьев, кустарников, садовых статуй), имеющих самостоятельные семантики, но неразрывно связанные с общей символикой сада.

Сад перед домом, где родился Шарль Бовари, — это символ «материнского лона», из которого он уезжает учиться в коллеж. В городе, где он проходит обучение, он скучает по природе родных мест, но не находит ничего, что смогло бы заменить ему флору родного края, атмосферу сада, в котором он вырос. Шарль указывает на то, что он не чувствует запаха, он пытается вдохнуть, почувствовать аромат местной природы, буковой рощи, расположенной не-

⁴¹⁵ *Huysmans J.-K. À rebours. Paris: Georges Crès, 1922. 296 p.*

⁴¹⁶ *Flaubert G. Bouvard et Pécuchet. Paris: éd. Conard, 1910. 456 p.*

далеко от школы, но запах не долетает до него: вдали от дома все кажется пустым, неодоушевленным, лишенным смысла. Его подсознание, его мозг не принимают местные запахи природы, т. е. отторгают все, что далеко от матери, от родного дома.

В Тосте перед домом Шарля, устроенного не без старания матери, сад уже становится тем закрытым миром, частью или продолжением домашних стен, которые связаны с психоэмоциональным восприятием Шарля образа матери, с продолжением материнского лона (к тому же первая жена Шарля — намного старше его, как будто заменяет ему мать). Подобный сад (воспринимаемый как материнское лono) Флобер описывает и в «Воспитании чувств» (сад в Ножан-сюр-Сен), в который Фредерик возвращается время от времени из Парижа, чтобы набраться сил, как бы глотнуть свежего воздуха, пообщаться с матерью. В Тосте Шарль непродолжительное время счастлив с первой женой, он ощущает ароматы цветов, отдыхает у статуи священника, читающего библию, но именно этот мир очень скоро становится тесным для Шарля (из райского сада превращается в тюрьму, огороженную стеной) и раз за разом он совершает «побеги» в мир другого сада, в котором живет Эмма Руо. Он словно опять ищет свой идеал, пытается найти именно ту женщину, рядом с которой он всеми фибрами души, всеми рецепторами уловит внутренний аромат «своей» природы, «своего» сада. Это поиск идеала, который Шарль (как ему кажется) наконец находит.

Сад в доме господина Руо характеризует деревенский быт. Он включает в себя различные культуры, фруктовые деревья, всевозможные цветы. Флобер и здесь подразумевает присутствие материнского лона. Перед домом Эмма разбила небольшую клумбу, с которой она срывает цветы и носит на могилу матери. Сад и дом для Эммы во многом связаны с образом покойной матери, по которой она тоскует. Также перед домом в Берто растут вишни, яблони, абрикосовые деревья, слива. Помимо уточнения нюансов деревенского быта, сцен цветения вишни (характеризующего приход весны), эти фруктовые деревья становятся у Флобера символами библейского запретного плода (об этом подробно пойдет речь

ниже) и семейного дерева. Для традиционной французской семьи XIX в. фамилия, род — наиважнейшая из категорий. Дом, сад, деревья в саду, шире — деревенская полевая, луговая и лесная природа — это матрица устройства жизни для француза из глубинки, христианина, соблюдающего все религиозные и общественные каноны, все установленные правила бытия.

Флобер знал устройство садов в деревнях и небольших провинциальных городах, так как вырос в провинции, но также многое он черпал из посещения ботанических садов, оранжерей, сельскохозяйственных и селекционных выставок, чтения специальной литературы, разговоров с профессионалами. Для него были важны детали, точность описания. Но, возможно, постоянное обращение к образам сада говорит о желании Флобера не только точно передать детали быта французской провинции, но и психологически вернуться обратно в детство, в дом матери и отца, хотя те далекие годы были для него сложными. Он еще и еще вспоминает детали той далекой жизни, как будто желает преодолеть ту боль, те невзгоды, от которых он «бежал» из провинции, из отцовского дома в Париж. У Флобера все реалистичное, детальное очень тесно связано с психологическим, даже психоаналитическим. Все превращается из скрупулезных уточнений в глубинные психосимволы, позволяющие как можно точнее понять персонажей, некоторые из которых являются (по словам самого Флобера) его альтер эго.

Помимо образов деревенской природы, устройства садов, огородов (которые были частью детских и юношеских впечатлений), Флобер воспроизводит и другие детали своей собственной биографии. Например, в «Буваре и Пекюше» он описывает, как Бувар неожиданно получил наследство, что подарило ему возможность уехать в деревню и заняться вместе со своим другом Пекюше сельским хозяйством. Флобер очень любил свой сад в поместье Круассе, которое он унаследовал после смерти отца. Эдмон Гонкур отмечал, что когда Флобер работал над произведениями, он смотрел из окна на деревья своего сада и на Сену, которая протекает неподалеку. По словам Гонкура, поместье, сад, природа во-

круг дома — все было удивительно красивым⁴¹⁷. В «Воспитании чувств» Фредерик также получает неожиданное наследство, что открывает перед молодым человеком большие перспективы. Мотив получения наследства, позволяющий Бувару заниматься растениями, может символизировать для самого Флобера — возможность оставить все занятия и посвятить себя писательскому труду, наблюдению за современниками, историческими событиями, тщательному изучению нюансов быта, традиций, социальных условностей и т. д. Важно вспомнить, что подобное же чувство — важности пребывания на природе, наблюдения за природой, окна кабинета, открытого в сад, — испытывал и В. Гюго. Он описывал это в стихотворении «Едва забрезжит день, я расстаюсь с постелью...» (“Au point du jour”)⁴¹⁸. Для него, так же как и для Флобера, важно быть в природе, любоваться ее красотой, бродить по лесам и полям, выглядывать в окно и протирать «перо листом виноградной лозы». Все это — творчество, рожденное силой природы: для Гюго — связь с романтическими идеями о природе-титане, для Флобера — погружение в среду, в которой обитает человек, особенно деревенский житель, в среду, которая является частью жизни, энергии, психологии людей, о которых он пишет.

Образ сада в Ионвилле приближается к образу сада из стихотворения «Враг» (“L’Ennemie”)⁴¹⁹ Бодлера, который подразумевает сад детства, где каждое фруктовое дерево изъедено «тайным врагом», сад, в котором почти не осталось плодов. А враг сада — беспощадное время и его посланники: все те, кто приносит грусть, предательство, горе, зло, разочарование. В саду дома в Ионвилле Эмма изменяет Шарлю с Рудольфом, что становится символом предательства, осквернения сада в восприятии его как рая. Эмма становится Евой, вкусившей запретный плод. Позднее она (и все ее близкие — Шарль и Берта) словно изгоняются из рая. До встречи с Рудольфом Эмма скучала, придумывала себе иную жизнь,

⁴¹⁷ *Goncourt E. de. Journal. Paris: Laffont, 1989. P. 860.*

⁴¹⁸ *Hugo V. Dernière gerbe (Oeuvre posthume, 1902). Paris: Editions Rencontre, 1968. P. 186.*

⁴¹⁹ *Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal. P. 220.*

мысленно изменяла Шарлю, но с момента физической связи с Рудольфом — она переступила черту, и вся целостная (пусть не очень устойчивая, но реальная картина семейной жизни) начала расплываться по швам, рушиться, лететь в пропасть вместе со всеми обитателями этого хрупкого мира. (Отношения Эммы с Рудольфом напоминает бодлеровский «искусственный рай», сад в Ионвилле наделен как раз подобной коннотацией.) И пусть никто из близких Эммы не догадывался и никогда не догадался бы об ее изменах, само подсознание, психика, эмоции Эммы превращаются в страшную машину, разрушающую все на своем пути. Она сама — ее угрызания совести — становятся той силой, которая изгоняет ее из рая.

«Побеги» Эммы к Рудольфу и Леону становятся своеобразным повторением, отражением побегов Шарля от первой жены в дом и сад Эммы и ее отца. Различие между ними в том, что Шарль испугался и перестал ездить к Эмме, а Эмма пошла до конца, до самой гибели. Пусть Шарль буквально не изменял жене, морально, психологически он отдалялся от нее, провоцируя в итоге ее скоростижную смерть. Таким образом, и сад господина Руо, и сад Шарля и Эммы в Ионвилле отражают идею рая Адама и Евы, сад познания запретного плода, сад греха.

В Тосте сад был более светлым, чистым, «безгрешным», это был сад надежд Эммы на новую прекрасную жизнь. Этот сад и дом в Тосте был образцом простого, но зажиточного мещанского быта: в саду были расставлены статуи, росли капуста, виноград, розы, рододендрон, калина, на окне в доме стояли два горшка с геранью (с одной стороны, символ тихого семейного уклада, домашнего уюта⁴²⁰, но с другой — специфический терпкий запах герани как будто бы предупреждает о том, что не все так гладко и просто, что не все так безмятежно, как может показаться на первый взгляд). Флорбер превращает растения в очень точные указатели (сигналы) тех или иных эмоций персонажей, того или иного воздействия на них со стороны социума. Когда Эмма начинает терять интерес к Шарлю, все становится для нее приевшимся, неинтересным,

⁴²⁰ Растения и миф / Герань [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://myfholology.info/planta/geran.html> (дата обращения: 15.10.2017).

она, выходя в сад, понимает, что все вроде бы на своих местах, сад все тот же, но именно он как часть мира Шарля, часть его самого, вызывает в ней нестерпимую скуку. Она хочет вырваться из этого сада, из Тоста, хочет перемен. Сад же, созданный Флобером, напоминает зеркало психики, душевных состояний Эммы. Он отражает (через те или иные метаморфозы в своем устройстве) все перемены, которые происходят как в ней, так и в жизни всей ее семьи.

При переезде в Ионвилль было решено забрать с собой статуи, скамьи, растения, парники из сада в Тосте (словно забрать с собой частицу души того мира, который был дорог Шарлю), но по дороге все эти предметы и растения теряют свой былый вид, статуя священника (символ закрытого провинциального быта, строгих католических устоев) разбивается (что служит своего рода сигналом, знаком беды, предупреждением, а также сама атмосфера становится более мрачной, гнетущей), цветы (кусты вероники, желтофиоль, шиповник) падают с повозки, рассыпаются, теряют свою привлекательность, после чего что-то главное, хрупкое разбивается и в самой Эмме, что-то, что держало ее в рамках этих самых устоев и традиций. То есть сад в Ионвилле — это отчасти искаженный, травмированный сад в Тосте, они как будто перевезли его с собой, но по дороге он стал совсем иным. Символ тихого семейного очага потревожен, что воспринимается с самого начала как знак дальнейших драматических событий. При этом Шарль до самого конца, до гибели Эммы словно не замечает этих перемен: ни в саду, ни в характере Эммы, ни в ее отношении к нему. Перемены видны только Эмме и перемены эти не только внешние (сад начинает казаться серым, убогим), но они происходят и внутри самой Эммы (она стыдится бедности, в которой, как ей кажется, живет ее семья, она мечтает о чем-то прекрасном, роскошном, мечтает о дворце и прекрасном парке, который она увидела в доме маркиза многие годы назад). Более того, даже имя дочери Эмма заимствует из того прекрасного волшебного мира в Вобьесарском замке. Одну из приглашенных звали Бертой, Эмма решает, что именно на этом имени нужно остановиться. Оно будет напоминать о днях, проведенных в замке маркиза.

Эмма постепенно отдаляется от Шарля, ищет новых впечатлений, хочет почувствовать хотя бы еще раз в жизни нечто подобное, что она испытала в доме и парке в Вобьесаре у маркиза д'Андервилье. Флобер с самого начала уточняет, что Эмма выросла на литературе сентиментализма, с упоением читала Бернарден де Сен-Пьера и особенно его роман «Поль и Виржини». Зная природу не понаслышке, живя среди полей, лугов, сада перед домом, недалеко от цветника, огорода, на первое место она выдвигала «литературную природу» — флора и фауна далеких заморских островов, загадочные экзотические названия растений. Эмма была тем читателем, для которых экзотические растения были частью неведомого, полные таинственности названия этих растений пробуждали мечты о далеких странах, таинственных событиях (были «приглашением к путешествию», которое она никак не могла себе позволить). Мир, в котором жили маркиз и его супруга, стали для Эммы чем-то близким этому таинственному Эдему, волшебной сказкой, в которую она случайно попадает, вырвавшись из скучного быта дома в Тосте. Эмму поражает Зимний сад, наполненный экзотическими растениями, традиция украшать стол, платья, волосы прекрасными цветами, традиция посылать даме букет с «говорящим» набором «языка цветов» и с тайной запиской внутри.

Многое из увиденного она перенимает и будет воспроизводить в повседневной жизни для создания уюта и в качестве попытки приблизиться к волшебной атмосфере богатства, роскоши. Но все это — лишь скромное повторение, искажение того величественного образа сада из замка. Свою любовную записку в корзине из-под персиков она тоже получит спустя годы от любовника Рудольфа, только записка эта станет причиной мучительной болезни и страшного разочарования. Кроме того, отголосок букета с бала в замке маркиза «раздается» в сцене описания коробки для женских писем, принадлежащей Рудольфу, — она пахнет «пылью и увядшими розами». Замок и парк маркиза — это сон, мираж, сказка, несбыточная мечта, которая перевернула сознание Эммы, искусила ее. Она ищет этот рай повсюду — в любви, в других городах, в красивых ненужных вещах, которые она заказывает

у торговца. Поиск этой сказки (этого потерянного рая, мира иллюзий, далекого от объективной реальности) приводит ее в конечном итоге как к материальной, так и духовной катастрофе. Здесь Флобер выражает то самое разочарование в идеализме, о котором шла речь выше. Он призывает читателя быть реалистичным, последовательным, не углубляться в иллюзорный мир своих прекрасных снов. Ибо пробуждение может быть порой катастрофическим. Безусловно, чувствуется в подобных выводах более широкая тема — разочарования в итогах цепи революций, смен политических режимов, неоправданных надеждах.

Описывая «придуманный мир» Эммы, Флобер развивает мысль о «чудесной стране», о которой Бодлер пишет в «Приглашении к путешествию». Подобный образ лучшего мира, прекрасной недостижимости Флобер описывает не только в мечтах Эммы о замке маркиза, но также в образе чудесного Парижа (Парижа, созданного воображением Эммы), который Эмма придумывала, и в котором ей так и не довелось побывать. Для Эммы таким чудесным Парижем становится Руан, в который она ездит к Леону.

Флобер неоднократно возвращается в своем творчестве к теме «приглашения к путешествию», стремления к некоей идеальной стране мечты. Подобная мечта отражена у Флобера также в образе Ботанического сада в романе «Воспитание чувств». У Бодлера речь идет о «голубом георгине» и «черном тюльпане», у Флобера — об экзотических растениях парижского Ботанического сада. То есть этот сад с растениями из всех уголков мира становится символом воображаемого путешествия, которое посетитель сада совершает через ароматы, форму, виды растений. В чем-то Флобер через этот образ развивает теорию соответствий Бодлера. Каждое растение соответствует той или иной стране мира.

Ту же тему Флобер продолжает в образе чудесного острова в «Саламбо»⁴²¹. Этот остров, о котором Мато рассказывает Саламбо, покрыт «золотой пылью и чудесной травой». На этом острове живут чудесные птицы, а также «на горах там цветут большие цветы, курящиеся благоуханиями; они качаются, точно вечные

⁴²¹ *Flaubert G. Salammbô*. Paris: Louis Conard, 1910. 507 p.

кадильницы»⁴²² — образ, повторяющий «цветы-кадильницы» Бодлера (“vibrant sur sa tige / Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir”)⁴²³. Там «в лимонных деревьях, более высоких, чем кедры, змеи молочного цвета алмазами своей пасти стряхивают на траву плоды. Воздух там такой, что нельзя умереть. Я найду этот остров, ты увидишь! Мы будем жить в хрустальных гротах, высеченных у подножья холмов. Еще никто не живет на этом острове, и я буду его царем»⁴²⁴. В «Буваре и Пекюше» — это образ фермы графа (недостижимый идеал), где все растет и плодоносит, в отличие от огорода Буvara и Пекюше. В противовес Бодлеру, который смотрит на подобный рай со скептической надеждой, Флобер боится подобного Эдема, предупреждает о его страшном, разрушающем магнетизме. Этот рай — вовсе не рай, а западня: смерть или тюрьма (не буквальная, а тюрьма внутренняя, психологическая).

Еще одна тема, тесно связанная с растительными образами, являющаяся противоположностью сада, — дикая загородная или деревенская природа, которая символизирует у Флобера побег на свободу. В «Госпоже Бовари» к символике свободы прибавляется ощущение перехода Эммы (когда она вырывается из дома на конные прогулки с Рудольфом) в иное — дикое, первобытное состояние, она как бы забывает в эти часы о своем социальном положении (о муже, дочке, о соседях, наблюдающих за каждым ее шагом) и становится частью природы. Рудольф же — абсолютное воплощение природы, дикарь, часть всех тех трав, кустарников, деревьев, кувшинок, папоротника, которые сопровождают их прогулки, заполняют дикий мир природы на берегу рек и прудов. Кустарники и травы задерживают их движения, цепляются, наполняют воздух своим ароматом. Забвение Эммы, словно околдованной ароматом природы, постепенно переходит в рождение нового «я», Эмма воспринимает себя и всех окружающих иначе. Она словно еще раз выходит замуж (за Рудольфа) и постепенно прохо-

⁴²² *Flaubert G. Salammbô*. Paris: Louis Conard, 1910. P. 265.

⁴²³ *Baudelaire Ch. Harmonie du soir // Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal*. P. 107.

⁴²⁴ *Flaubert G. Salammbô*. P. 264.

дит с ним все те стадии развития отношений (только более бурных за счет темперамента Рудольфа), которые она проходила с Шарлем. Флобер пишет, что спустя несколько месяцев Эмма и Рудольф стали похожи скорее на семейную пару, чем на любовников. Это успокоение, усталость друг от друга охлаждает Рудольфа.

Второй любовник, Леон, — противоположность Рудольфа, он связан с городской средой, со старыми камнями Руана. Но мир Руана воспринимается Эммой тоже как мир свободы, как прекрасная сказка (провинциальный Париж). Леон близок к образу Фредерика из «Воспитания чувств», он так же покидает провинцию и погружается в сложный, запутанный мир Парижа. Эти герои, как и сам молодой Флобер, совершают побег в другом направлении: от деревенской жизни (которую они воспринимают не как свободу, а наоборот — как скучный, тоскливый мир, где все друг у друга как на ладони) в Руан и Париж, которые они видят как свободу, возможность раствориться в толпе, уйти от жадных соседских глаз, от наставлений родителей. Леон покинул Ионвилль и погрузился в университетскую среду, в жизнь относительно большого города Нормандии. С этой каменной холодной атмосферой связан букет фиалок, который Леон дарит Эмме. Фиалки Леона, на которые с презрением смотрит Эмма, воплощают идею городской среды — маленькие, скромные цветы, пробивающиеся сквозь городские камни, а также — это символ бедности, это все, на что хватает денег бедному студенту, каким является Леон. Кроме того, это и символ жесткой правды действительности. Эмма ждет дорогих букетов (идеализм), а взамен получает маленький дешевый букетик (реализм).

По сути, побег Эммы то на ферму к Рудольфу, то в Руан к Лео-ну, съем квартиры, махинации с задолженностью ростовщику — все это порождение воспаленного воображения Эммы, ее неудовлетворенности. Мир, который придумывает Эмма, мир, которым она хочет заполнить все свои нереализованные желания (иллюзорное обретение того далекого парка и дворца маркиза), приводит Эмму к катастрофе. И Рудольф, и Леон — лишь плоды ее воображения, любовь, которой не существует. В итоге ее убивает

осознание того, что эти два любовника никогда ее не любили, они не были готовы ей помочь: Леон холодно отстранился, а Рудольф со всей своей обжигающей ненавистью — отталкивает ее.

В конце она понимает, что все это был только сном, мечтой, в которую она заигралась. Она собственными руками разрушила тот хрупкий, достаточно благополучный реальный мир, в котором жила ее семья. Д. В. Решетов, изучая вопрос суицида как одного из центральных мотивов в литературе XIX в., ссылается на работу Ж. Монферье «Самоубийство»⁴²⁵, где основной причиной самоубийства рассматривается фантазия, мир иллюзий, мечты героев (от юного Вертера до Анны Карениной). Решетов указывает на создание госпожой Бовари хрупкого виртуального мира: «Как только реальность разрушает хрупкие иллюзии Эммы Бовари, она тотчас же уходит из жизни»⁴²⁶. То есть Флобер как писатель-реалист делает вывод, что жить одними иллюзиями, мечтами не просто неосмотрительно, но и опасно. Единственным человеком, который ее любил, был Шарль (ее законный супруг), но он ничего не знал о ее трагедии, о страстях, в которых она пребывала. Аптекарь сделал все, чтобы разорить доктора и переманить клиентов, что окончательно погубило практику Шарля, в итоге он стал полным банкротом и также не мог спасти ситуацию. Эта маленькая семейная история является символом катастрофы большой страны. Флобер показывает, куда заводят иллюзии, а главное — вернуться обратно, в тот скромный, но устойчивый рай, возможности нет.

Шарль — это человек, живущий внутри дома-сада, внутри созданного его воображением тихого семейного мирка. Он любит Эмму и ему кажется, что ничего не меняется, она все та же. Он не видит перемен. Пелена спадает с глаз лишь после ее страшной смерти. Шарль ужасается, не верит во все то, что открывается его глазам. Он тоже все время пребывал в мире иллюзий, ему всегда казалось, что он живет в счастливом браке и Эмма любит его.

⁴²⁵ *Monferrier J.* Le suicide. Paris: Bordas, 1970. 192 p.

⁴²⁶ *Решетов Д. В.* Романы Г. Флобера «Мадам Бовари» и Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: Философско-эстетическое осмысление проблемы самоубийства: Дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2005. 198 с. С. 5.

Он не может существовать вне стен дома и сада, вне рамок того уютного кокона, который свит силой его воображения, его представлений о собственной жене, дочери и всех окружающих. Он неожиданно лишается всего этого и оказывается посреди голого пространства, как рыба, выброшенная из воды.

Шарль как символ напоминает французскую монархию, а Эмма — стихию, стремление народа к свободе, но народ сам точно не знает, что такое свобода и к чему она приводит. Во французском постреволюционном обществе свободу превратили в жесткую систему, в которой свобода одного социального слоя никак не должна была затрагивать спокойствие другого. Стихия, сама разбушевавшаяся природа 1789 г., была закована в кандалы и подчинена строгому распорядку жизни. Возможно, это никак не сходилась с ожиданиями революционеров-идеалистов. Отсюда — горькое разочарование, пессимизм, депрессия — к концу века.

Как было отмечено выше, еще одной отличительной чертой флорообразов в творчестве Флобера являлся внутренний устойчивый символизм, «язык цветов» или даже растений. Важнейшими коммуникационными символами романа «Госпожа Бовари» становятся два букета флердоранжа (букеты невесты из цветов помаранцевого дерева — символ невинности девы⁴²⁷): первый — госпожи Элоизы Бовари и второй — принадлежащий Эмме. Первый букет (засохший, стоящий на столике в спальне) шокирует Эмму, когда она впервые приезжает в Тост, буквально становится первым неприятным впечатлением, когда она переступает порог дома Шарля. Элоиза то ли предупреждает Эмму посредством этого букета, то ли мстит из могилы. Шарль без лишних слов относит этот букет на чердак, куда складывают обычно старые ненужные вещи (как и этот букет, Элоиза в какой-то момент стала ненужной Шарлю, более того, когда мать Шарля узнала о том, что никакого «большого наследства» у нее не было, — Элоиза стала ненавистной, стала лишним человеком, от которого хотелось избавиться). Эмма в момент, когда Шарль уносил букет Элоизы, задается вопросом — а что

⁴²⁷ Павленков Ф. Энциклопедический словарь. СПб.: Типография Ю. Н. Эрлиха, 1907. С. 2596.

будет с ее букетом? что ждет ее сама в этом доме? Свой букет, сухой и пожелтевший, Эмма позднее, уже в Ионвилле, сжигает в камине в порыве отчаяния. Это знак того, что ее чувства к Шарлю сгорели. Именно не остыли, а сгорели в огне ее (видимых только для нее) страстей. Шарль так до самого конца ничего и не замечает, находясь в своем придуманном мире, в котором все благополучно.

Одним из важнейших «говорящих» растений в романе «Госпожа Бовари» стал также терновник (*l'Épine noire*) (символ страдания Христа⁴²⁸). Но этот знак читателю посылает сам автор. Терновник появляется в романе три раза как предупреждение о трагической судьбе, о страданиях всех трех членов семьи Шарля Бовари: Эммы, ее дочери Берты и самого Шарля. Терновник встречается на пути Шарля, когда он впервые едет с визитом на ферму Руо, вспоминая, что нужно делать при переломах ноги. Когда он отрывается от своих размышлений и выглядывает из повозки, он видит кусты терновника вдоль виноградных полей. Терновник становится символом его будущей жизни с Эммой, страданий Эммы, всей ее сложной судьбы, а также его собственного трагического финала. Второй раз Флобер обращает внимание на терновник, являющийся частью живой изгороди перед садом в Тосте (*une haie d'épines*). Сад, словно библейский «сад заключенный», отгорожен от мира терновым кустарником, который (психологически) защищает Шарля и Эмму от внешнего мира. Внутри сада еще одно растение с шипами — «чахлый шиповник» (*“églantiers maigres”*), но шиповник, помимо того, что он может символизировать боль, страдания, говорит и о розовом кусте, который в саду Шарля представляет собой тоскливое зрелище — более чем красноречивый символ отношения Эммы к Шарлю. Очевидно, что уже вскоре после свадьбы Эмма жалеет о своем выборе. Шарль любит Эмму, но она неспособна отвечать ему взаимностью. Символом этого мезальянса, этой сложной любви Шарля к Эмме и презрения Эммы к Шарлю стал у Флобера болезненный, чахлый шиповник, обращенный в своей архетипике к розовому кусту сада Веселья из «Ро-

⁴²⁸ *Sanchez J.-M.* Reliques et reliquaires. Éditions Grégoriennes, 2009. P. 74.

мана о Розе» Гильома де Лорриса и Жана де Мена⁴²⁹, но у Флобера он становится розовым кустом «наоборот», цветком зла, розовым кустом декаданса. Третий терновник является частью ограды садика перед домом кормилицы Берты. Этот деревенский простой садик, где растет лаванда, душистый горошек, латук, — символизирует простой быт бедных людей. Терновник перед домом и садом кормилицы еще раз указывает на трагическую участь как Эммы, так и Берты, которая становится третьей жертвой разрушительной силы фантазии Эммы: после гибели Эммы и смерти Шарля Берта становится сиротой, воспитывается у чужих людей. Ее участь — работа на фабрике, куда она устраивается, как только достигает трудоспособного возраста.

Еще одним значимым символом в «Госпоже Бовари», с помощью которого Флобер усиливает драматизм романа, является плод дерева или кустарника. Прежде всего это яблоки — один из символов Нормандии, о которой пишет Флобер во многих своих произведениях. Яблоки Нормандии знамениты во Франции благодаря сидру. Советник Льевен (один из персонажей «Госпожи Бовари») перечисляет достоинства плодов и культур, которые растут в регионе — виноград дает вино, яблоки — сидр, из льна изготавливают ткани. Все эти детали важны для Флобера как уточнения, делающие текст произведения более живым, реалистичным. Кроме того, яблоко является символом запретного плода, который вкушает Эмма. Яблони и плоды этих деревьев Флобер описывает во дворе дома Эммы Руо. Эмма, покинув родной дом, часто их вспоминает. Шарль, возвращаясь домой после работы, обязательно съедает яблоко, которое ему приносит Эмма (эта, казалось бы, ничем не примечательная бытовая сцена повторяет сюжет притчи из Ветхого Завета, в которой Ева дает попробовать запретный плод Адаму, а под запретным плодом традиционно в европейской живописи,

⁴²⁹ В средние века во Франции произрастали в основном дикие сорта роз, а именно — шиповник. Именно он, как предполагают исследователи (Н. В. Забабурова, Ж.-Ш. Пайен, Д. Пуарьон, Ж. В. Флеминг), и описывался в знаменитой дидактической поэме. Но также речь могла идти о редком в те годы персидском сорте роз, которые во времена крестовых походов были завезены рыцарями и торговцами во Францию.

иконографии, иконологии понимали именно яблоко)⁴³⁰. Отведав это яблоко (этот запретный плод), Шарль постепенно погружается в ту реальность, в ту картину мира, которая открывается ему благодаря Эмме, он медленно идет к тому, что будет изгнан из своего относительно устойчивого рая, потеряет тот мизерный комфорт, которого ему удалось добиться. Сначала, поддавшись уговорам Эммы, он покидает Тост, в Ионвилле же он медленно, день за днем вместе с Эммой приближается к гибели. Важным символическим штрихом становится голая яблоня, на которой вместо яблок сидят птицы. Эту яблоню Шарль видит тоже по дороге на ферму Руо, когда посещает ее в первый раз. Эта деталь становится еще одним предупреждением о будущей трагедии (вслед за терновником, который Шарль замечает на обочине дороги вдоль виноградников). Когда Эмма умирает, Шарлю мерещится, что он видит ее в саду в Тосте, и опять возникает образ яблонь, под которыми пляшут молодые парни: «...он видел ее в саду в Тосте, на скамейке, возле живой изгороди, или на руанских улицах, или на пороге ее родного дома в Берто. Ему слышался веселый смех пляшущих под яблонями парней»⁴³¹. Возможно, Флобер имеет в виду, что Шарль вспоминает себя еще молодого в саду Тоста, где все начиналось, где все еще были счастливыми, где он впервые вкусил запретный плод, после чего ему пришлось покинуть тот сад, а теперь, после смерти Эммы, он вынужден покинуть и сад в Ионвилле.

Еще один плодовый символ, который неоднократно встречается в «Госпоже Бовари», — виноград. В описании сада в Тосте Флобер сопоставляет виноградные лозы, тянущиеся вдоль стены в саду, со змеей, как бы ползущей по ней вместе с мокрицами: «...виноградник громадную большою змеей извивался вдоль стены, на которой вблизи можно было разглядеть ползающих на своих бесчисленных ножках мокриц»⁴³². Этот образ опять отсылает к библейскому сюжету. Еще раз Флобер указывает на нездоровую, гнилую атмосферу в жизни Эммы и Шарля. Даже змей-искус-

⁴³⁰ Яблоня // Любовь к ботанике / Отв. ред. Е. Стрельцова. СПб.: Арка, 2014. С. 211.

⁴³¹ *Flaubert G. Madame Bovary*. P. 481.

⁴³² *Ibid.* P. 89.

тель, ползущий по стене сада, — болен, как больна и садовая статуя священника, читающего библию: «У священника в треугольной шляпе, читавшего молитвенник под пихтами возле изгороди, отвалилась правая нога, потрескался гипс от мороза, лицо покрыл белый лишай»⁴³³. Во-первых, сопоставление виноградника со змеей говорит о змее-искусителе, явившемся к Еве в райском саду. Во-вторых, в христианской символике виноградная лоза — символ Христа⁴³⁴. Болезнь лозы, плесень, оторванная нога у статуи священника — все указывает на подрыв основ христианского быта во французской глубинке, на гниение того общества, которое сформировалось во Франции после целого ряда революций, бунтов, смен политических режимов. Сама страна подвергалась гниению, Флобер показал лишь частицу государства — небольшую семью, где все рушится, гниет, покрывается плесенью во многом из-за каких-то иллюзорных надежд, бурной фантазии, фантомов какого-то несуществующего, несбыточного счастья. Кроме того, виноград в Древней Греции символизировал Диониса (или Вакха, в Риме — Бахуса)⁴³⁵ — бога похоти, пьянства⁴³⁶. Виноградная лоза обвиняла тирс и шишку пинии, которая служила жезлом во время вакхических церемоний, таким образом, Флобер через образ винограда и виноградной лозы указывает и на страсти, которые съедали душу Эммы, особенно на ее агонию, на неспособность контролировать себя во время свиданий с Леоном в Руане.

Символика винограда имеет большое значение в двух знаменательных, кульминационных сценах повествования. Листьями винограда Рудольф прикрывает письмо о расставании с Эммой, которое он укладывает на дно корзины с абрикосами, а также виноград вместе с лилиями, розами, вместе со всеми другими растениями сада в Ионвилле убивает Шарля своим ароматом. Виноград и виноградная лоза в «Госпоже Бовари» — это важнейшие символы, соединяющие линию повествования с древнегреческой

⁴³³ Ibid.

⁴³⁴ *Марьянова Л.М.* Виноград // *Легенды и мифы о растениях*. М.: Центрполиграф, 2015. С. 96–97.

⁴³⁵ Виноград // *Любовь к ботанике*. С. 19.

⁴³⁶ Там же. С. 97.

и христианской символикой, что насыщает роман и его отдельные символы всевозможными многозначными семантиками. Флобер, возможно намеренно, выбирает образы, доступные для быстрого понимания читателя. Это христианские и языческие символы, которые заставляют задуматься о самых важных ценностях, которые человек может утратить и уже утрачивает.

Помимо яблок, винограда и абрикосов Флобер вводит образы всевозможных других плодов: капусты, картошки, турнепса, дыни, лимонов, слив, вишни. Перечисленные плоды могут символизировать деревню, крестьянский быт, ежедневный труд, соль земли.

Отдельно стоит выделить сливы. Сливы (точнее, сливовое дерево — знак плодородия, возрождения природы после зимы⁴³⁷) становится символом материнского лона или родовых корней для маленькой Берты (отец Руо сажает сливу перед домом, когда рождается дочка Эммы, чтобы варить из плодов этого дерева компот для внучки). Таким образом, сад Руо или сад детства Эммы — это центр соединения прошлых, ушедших в мир иной поколений (цветы для могилы матери, которые растут на клумбе рядом с плодовым садом) с поколением будущего — продолжением Эммы (сливы для Берты). Но также садовые сливы могут у Флобера подразумевать продолжение темы терновника, который по-французски именуется не только “*Épine poire*”, но и «слива колючая»⁴³⁸ — “*Prunelier*”. Эти темно-синие плоды передают идею грусти, тоски (деда по внучке, отца по дочери). Терновник дополняет образ сливы коннотацией боли, трагизма, страдания.

Символом материального благополучия у Флобера часто являются экзотические растения, как было отмечено выше, символы «прекрасного мира», «приглашения к путешествию», которое подразумевает обладание немалыми средствами. Флобер использует экзотические растения (пальмы, кактусы, камелии, коралловый по-

⁴³⁷ Слива // Краткая энциклопедия символа [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A1%D0%B%D0%B8%D0%B2%D0%B0> (дата обращения: 14.11.2017).

⁴³⁸ Губанов И.А. Слива колючая, или Терн // Иллюстрированный определитель растений Средней России: В 3 т. М.: Т-во науч. изд. КМК; Ин-т технолог. иссл., 2003. Т. 2. С. 393.

лип, банановое дерево) как знаки семейного благополучия и моды на экзотические растения в Европе XIX в. Подобные примеры неоднократно встречаются в «Воспитании чувств» и «Госпоже Бовари».

Как было отмечено выше, важную символическую роль в творчестве Флобера, особенно в романе «Госпожа Бовари», играют ароматы. Они являются одной из основ пантеизма Флобера. Пантеизм этот, по мнению Б. Г. Реизова, является интерпретацией или развитием пантеизма Спинозы, его доктрины о единстве мира, о его универсальности. Образцом природного синтеза для Флобера являлось смешение аромата созревающих плодов лимона и запаха разлагающейся плоти. Подобный аромат он почувствовал во время одной из своих прогулок недалеко от деревенского кладбища. В «Госпоже Бовари» подобный ольфакторный синтез присутствует, например, в описании кладбища в Ионвилле, где сторож среди могил выращивает картошку. В «Воспитании чувств» — в сцене похорон госпожи Дамбрёза. Его гроб и его тело украшены камелиями, фиалками, осенними розами, а также ветками самшита, окропленного святой водой⁴³⁹. В романе «Саламбо» подобный аромат присутствует в сцене запущенного карфагенского сада: среди разбитого стекла и сломанной ограды зловонной кучей свалены останки обезьян и истлевшие цветы лимонных деревьев. Флобер многими растительными символами (библейскими или соединенными с идеей разложения) намекает читателю о том, что нужно помнить о смерти. Жизнь коротка. Не стоит ее тратить на погоню за химерами.

Ароматы в «Госпоже Бовари» воздействуют на сознание и подсознание героев, на их психоэмоциональное состояние: это запахи абрикосов, спелых груш (Эмма), фиалок (Леон), винограда, жасмина, лилий (Шарль). А. В. Козлова⁴⁴⁰, О. Вайнштейн⁴⁴¹,

⁴³⁹ *Flaubert G.* L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme. Paris: Louis Conard, 1910. P. 606.

⁴⁴⁰ *Козлова А. В.* Ольфакторные мотивы в романе Г. Флобера «Госпожа Бовари» // Ученые записки Казанского государственного университета. Сер. Гуманитарные науки. 2011. Т. 153. Кн. 2. С. 220–228.

⁴⁴¹ *Вайнштейн О. Б.* Грамматика ароматов // Ароматы и запахи в культуре: В 2 кн. / Сост. О. Б. Вайнштейн. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 5–12.

П. А. Типпер⁴⁴² отмечают особое значение цветочного и плодового ароматов в романе Флобера в сценах душевных переживаний героев, психологических срывов, проявления чувств и связи этих ароматов с иными грубыми, реалистичными запахами французской деревенской жизни: навозом, раскаленным стеклом бутылок, человеческого тела. Этот синтез ароматов и вызванных ими ассоциаций, по мысли Флобера, составляет суть, истинный характер его героев, объясняет все то, что они не высказывают вслух, все то, что кипит в них, заставляя рваться душу, сердце, понуждая в итоге Эмму, а затем и Шарля расстаться с жизнью.

Флобер вводит два особенно ярких ольфакторных образа: один — предваряющий смерть Эммы, другой — ставший фоном и, возможно, причиной смерти Шарля. Это абрикосы, присланные Рудольфом, от запаха которых Эмма задыхается и падает в обморок, после чего ее моральное состояние постепенно переходит в стадию осознания неспособности продолжать жить (предвестником абрикосов было цветущее весной грушевое дерево, от аромата которого Эмма впервые испытала приступ удушья). Также это растения вокруг беседки, в которой умирает Шарль: «Через решетку пробивались солнечные лучи, на песке вычерчивали тень *листья дикого винограда*, благоухал *жасмин*, небо было безоблачно, вокруг цветущих *лилий* гудели шпанские мухи»⁴⁴³. Эмма жила для Шарля в аромате этих деревенских цветов и плодов. От этого аромата, соединившегося с отчаянием, с тоской по Эмме, доктор задохнулся и умер. Флобер заменяет достаточно прозаичную картину смерти от сердечного приступа на медленное воздействие аромата цветов и плодов, на проникновение в беседку теплых вечерних лучей солнца. Шарля убивает сама природа и сад, в котором он был так счастлив. Примерно той же смертью (от удушающего аромата цветов) умирает Альбина в романе Золя «Проступок аббата Мура» (“*La Faute de l’abbé Mouret*”, 1875)⁴⁴⁴. Некий

⁴⁴² Tipper P.A. Flower poetics in the works of Gustave Flaubert. Lewiston; Queenston; Lampeter: the Edwin Mellen press, 2003. 371 p.

⁴⁴³ Flaubert G. Madame Bovary. Paris: Louis Conard, 1910. P. 481.

⁴⁴⁴ Zola E. La Faute de l’abbé Mouret. Paris: G. Charpentier, 1875. P. 428.

дух — дух несбывшихся надежд, самообмана, иллюзий, несчастной любви убивает их.

Символизм же абрикосов двойственный. Важное значение имеет ядовитая сила аромата и желтого как желчь цвета этих плодов, но также знаменательно то, что Шарль съедает эти абрикосы — материализовавшиеся запретные плоды, которые Эмма ела в саду Рудольфа, а также в их собственном саду. Он словно ел ее страдание, ее грех, ее отчаяние, ее обиду на Рудольфа. Этот акт символизирует его слепоту, его нежелание вглядываться в того, кто живет рядом. Акт этот, в который Флобер явно вносит ноту иронии, настолько поражает Эмму, что она теряет сознание прямо за столом и долгое время не может прийти в себя. Флобер этой сценой передает идею своего неприятия того общества, в котором ему приходилось жить, общества «цвета плесени». В нем все было наоборот, все устои были подорваны, даже плоды, которые должна срывать и съесть Ева, съедает то ли библейский Адам, то ли его жалкая копия.

Еще одна тема, связанная с растительными образами в творчестве Флобера, — это сельское хозяйство, селекция растений, культивация различных культур, цветов, деревьев, т. е. тема, которая всецело увлекала современников Флобера. Эта тема у Флобера пронизана особой иронией. Он был противником вторжения человека в мир природы и считал, что растения должны жить своей жизнью, человек должен быть рядом, пользоваться плодами природы, но не вмешиваться в ход ее развития.

Одним из ярких примеров в этом ключе служит история с градом, который обрушился на Руан и разбил все огороды, теплицы, грядки, весь долгий и упорный труд человека был за одно мгновение уничтожен природой. Об этом происшествии (о котором даже писали в местных газетах) Флобер рассказывает Луизе Коле (Louise Colet)⁴⁴⁵ в одном из своих писем⁴⁴⁶. Он часто вспоминал эту историю

⁴⁴⁵ Луиза Коле — французская писательница, поэтесса, хозяйка литературного салона. Знаменита тем, что за критику ее произведений Альфонсом Карром набросилась на обидчика с ножом.

⁴⁴⁶ *Flaubert G. "Lettres a Louise Colet", 12 juillet 1853 // Flaubert G. Correspondance. Paris: Gallimard, 1980. T. 2. P. 530.*

как пример тщетности человеческих усилий победить или подчинить природу и ее самостоятельность и даже использовал сюжет этого происшествия во второй главе романа «Бувар и Пекюше» (два друга с горестным сожалением смотрят на побитые градом грядки и клумбы своего сада, на уничтоженный урожай и понимают, что не в силах вторгаться в неведомые дебри природы). Его нелюбовь к «профанам» от садоводства выражена не только в литературе. Еще в одном из посланий к Луизе Коле Флобер с негодованием писал о садоводах-любителях, которые пытаются вторгнуться в ту область, в которой ничего не понимают, подвергают растения опасности, пытаются доказать, что с работой садовника может справиться любитель. Он называет таких любителей «энциклопедическими» садоводами, т. е. набирающимися опыта не из практики, а из книг, энциклопедий и уроков по садоводству, которые давали в Ботаническом саду Руана: «Есть там [в Ботаническом саду] пальмы в теплицах и амфитеатр, куда приходят все садоводы, которые хотят научиться выращивать деревья»⁴⁴⁷. В «Буваре и Пекюше» он приводит примеры вреда от таких любителей: они не знают, когда нужно высаживать культуры, на каком расстоянии, при прополке рубят корни растениям, срубают деревья, думая, что приносят им пользу и т. д.

В своих произведениях Флобер сопровождает тему агрокультуры, которая у писателя отличается особым реализмом, детальностью и точностью, постоянной иронией, черным юмором, насмешками над теми, кто посвящает свою жизнь опытам над растениями. В «Госпоже Бовари» — это ирония над сельскохозяйственной выставкой и вручением премий за достижения в селекции культур, в «Буваре и Пекюше» этой теме посвящена обширная глава романа, насквозь пропитанная осуждением людей, не имеющих отношения к деревне, сложным процессам выращивания овощей и фруктов, создания так называемых «искусственных полей», увлечения химическими удобрениями и т. д. В итоге у них все валится из рук: урожай гибнет, дыни вырастают кислыми, пиво из дубровника превращается в страшное зелье, из-за которого несколько человек чуть не расстаются с жизнью. Очевидно, что для создания этих страниц, на-

⁴⁴⁷ *Flaubert G.* “Lettres a Louise Colet”, 12 juillet 1853. T. 2. P. 381.

полненных интереснейшими нюансами культивации и селекции в XIX в., Флобер погрузился в чтение специальной литературы, справочников, брал консультации у специалистов и посещал мероприятия, связанные с сельским хозяйством, например сельскохозяйственные выставки, выставки достижений народного хозяйства, ортикультурные и селекционные выставки, которые пользовались большой популярностью у публики в XIX в.

Подобную иронию будет разделять и Рембо (еще один выходец из провинции) в поэме «Что говорят поэту о цветах», призывая писателей сначала изучить нюансы ботаники и селекции, а уж потом писать о растениях (т. е. намекал на увлечение растениями своих современников, сопровождаемое неглубокими познаниями в области ботаники, садоводства, вообще незнании деревни). О том же напишет Гюисманс в романе «Наоборот», передавая удивление Дезэссента, когда однажды он (никак не ухаживающий за цветами) находит свои каладиумы засохшими и безжизненными.

Флобер называет вмешательство человека в природу, введение в структуру садов статуй, мостиков, различных конструкций, применение стрижки кустов и деревьев — уродованием природы. Учебники по архитектуре сада (и различным другим областям знания — химии, ювелирному делу, стекольному делу, краскам, фарфору и т. д.) издателя Николя Роре (Nicolas-Edme Roret, 1797–1860)⁴⁴⁸, о которых Флобер пишет в «Буваре и Пекюше»⁴⁴⁹, он считает опасными книгами, созданными для того, чтобы человек забывал о диком, естественном состоянии природы⁴⁵⁰. Ведь у него сады перед домами его героев тоже представляют собой своеобразные механизмы, конструкции по отражению психологических изменений героев, а вовсе не живой мир природы. Живая природа

⁴⁴⁸ Les Manuels Roret, 1825–1873, environ 300 vol. in-18.: Nouveau manuel élémentaire d'agriculture à l'usage des écoles primaires et des écoles d'agriculture (1 vol.) / Par Victor Rendu. Paris: Roret, 1844.

⁴⁴⁹ Dord-Crouslé S. Flaubert et les Manuels Roret ou le paradoxe de la vulgarization. L'art des jardins dans Bouvard et Pecuchet // Le partage des savoirs (XVIIIe–XIXe siècles). Presses universitaires. Lyon, 2003. P. 93–118.

⁴⁵⁰ Berthelot S. Le jardin de Flaubert // Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII–XIX siècles). Paris: L. Champion, 2017. P. 242.

демонстрируется у него в описании лугов, берегов рек, полей или в садиках перед домами простых крестьян.

В «Госпоже Бовари» в рассуждения о ботанике и нюансах сельского хозяйства пускается аптекарь Оме, рассказывая о пользе скота для лугов, удобрений для полей и культур. Но в его устах суть сельского хозяйства обрисовывается с рациональной, реалистичной точки зрения. Он точно знает, о чем говорит, он понимает, как и в каких рамках он может использовать плоды агрикультуры. Он тот самый человек, который оказывается победителем в конце романа «Госпожа Бовари». Он умело, скрытно переманивает клиентов у Шарля (делает все, чтобы Шарль провел сомнительную операцию по исправлению стопы, после которой доктор навсегда расстается с профессией), делает все, чтобы разорить его семью и, после смерти Шарля и Эммы, воцаряется в Ионвилле единственным и бессменным аптекарем и доктором, и государство награждает его за все его заслуги орденом Почетного легиона. Флобер через образ аптекаря Оме, человека, связанного с травами, цветами, использующего целительную и губительную суть растений, умеющего «управлять» миром растений, показывает тип нового человека — человека дела, человека капитала, который пойдет на все ради осуществления своих целей. В руках такого человека культуры, растения, травы используются по строгим правилам, со знанием дела, рационально. Он далек от романтического или сентименталистского восприятия природы (подобного видению природы у Эммы), он — реалист, рационалист, он берет нужное ему растение и использует его так, чтобы оно приносило ему доход. Лекарственное растение для Оме — то же, что для винодела виноград, а для изготовителя сидра — яблоки. Вот такие люди делали революцию руками идеалистов, именно они и собирают плоды революции. Флобер страшится таких людей, но понимает, что общество отныне находится именно под их властью.

Итак, очевидно, что растения как символы, как важные детали, характеризующие жизнь французской глубинки, а также образы сада, плодовых и других растений чрезвычайно важны для Флобера — писателя-реалиста, использующего всю эту огромную зеленую систему не только как структуру важных деталей окружающей

среды, но и как красочные, глубинные символы. Флобер также создает немало особых (субъективных) флорообразов, обладающих многоуровневой семантикой (как новейшей, близкой Флоберу и его современникам, так и архетипической: связанной с мифологией, историей, генезисом растений). Это ольфакторные свойства плодов (вишен, абрикосов), фиалки Леона, виноградная лоза, ползущая по стене сада — как змея, образы терновника, яблонь и многое другое.

Флобер немало принимает из творчества Бодлера (цветы кадилъницы, масса гниющей плоти обезьян и цветов лимонов), но и его собственные образы подхватываются многими писателями 1870–1890-х гг., а именно Гюисмансом (ольфакторная тема, образ каладиумов), Золя (кладбище цветов, плодовые деревья, садовая статуя Амура, покрытого лишайником, рациональный взгляд жителей Арто на сельское хозяйство, на деревенский быт), Рембо (ирония над писателями-ботаниками), Мирбо (образ гниющего мяса в саду пыток).

Флобер, используя точные, выверенные знания о растениях и их свойствах, вносит особый вклад в развитие флоропоэтики в литературе XIX в., он соединяет в своих книгах объективный (или описательный) метод введения в текст растительных деталей (для различных уточнений и создания колорита) с субъективным восприятием растения как наиважнейшего, глубинного, психологического образа-символа, хранящего в своей структуре частицу концептуальной сути как всего творчества Флобера, так и отдельных его произведений.

Инновационным в образах растений у Флобера можно назвать именно психологическую или психоаналитическую суть их глубины. Они создаются во многом именно для того, чтобы передавать не просто эмоции и чувства героев, а их психологические драмы, их внутренние состояния. В этом Флобер уже приближается к той задаче, которую поставит перед собой М. Пруст, создавая образы катлей, куста боярышника, коры больших деревьев и некоторые другие, являющиеся именно инструментами для проникновения героя (а вместе с ним и автора) в бесконечные лабиринты вытесненных в бессознательное воспоминаний.

Образ «растений-монстров» и тема «антиприродной флоры» во французской литературе XIX в.: между природой и селекцией

Цветы воссоздаст тафта и цветная бумага.
Ж. К. Гюисманс

В последние десятилетия тема «антиприродной (или неприродной) флоры» и образы «растений-монстров» в литературе французского символизма и декаданса активно изучаются в западном литературоведении. В «Литературный словарь садов и цветов XVIII–XIX веков» (2017)⁴⁵¹ была включена статья М. Б. Коллини (M. B. Collini), посвященная «флоре декаданса» и «антиприродной флоре» («Декадентская флора и антиприродная флора»).

Автор подробно перечисляет все возможные варианты флорообразов, связанных с вышеуказанной темой. Такое явление, как «цветы-монстры», например, она подразделяет на 1) цветы, изменившие свой вид благодаря вмешательству селекционеров, т. е. цветы или растения-гибриды (эта тема особенно характерна для творчества Гюисманса, Санд, Дюма-отца), а также 2) «цветы-чудовища», рожденные фантазией писателя («цветок-сифилис» у Гюисманса, цветы, напоминающие болезни, раны в произведениях Гюисманса, Золя, Мирбо). Среди «антиприродных» растений Коллини выделяет «искусственные цветы» — цветы из ткани, драгоценных камней, бумаги, металлов и других материалов (Готье, Санд, Жирарден). Коллини обращает внимание также на тему «экзотических» цветов, которые воспринимаются европейцами как причудливые, необычные. Эти цветы собираются в оранжереях. Оранжереи воспринимаются как символическое место, где обитают «растения-монстры», растения-чужаки. Эти места также сопоставляются

⁴⁵¹ *Collini M. B. Flore décadente, flore antinaturelle // Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII–XIX siècles). Paris: H. Champion, 2017. P. 265–274.*

с путешествием в далекие экзотические страны (Флобер, Бодлер). Коллини обращает внимание на образ цветка в вазе (обычно это китайская или японская ваза, что, в свою очередь, является намеком на инородность, экзотику). Выделенный автором цветок становится важным иносказанием, многозначным символом. Также внимание исследовательницы сосредоточивается на таких явлениях, как женщина-цветок (при этом в женщине должно присутствовать нечто демоническое); части женского тела ассоциируются с растениями (в том числе речь идет об уродливых сопоставлениях, таких как образ больной горничной Анни у Мирбо в «Саду пыток» или у Бодлера в стихотворении «Падаль» — сопоставление разложившегося трупа (похожего на распутившейся цветок) и его скелета с красотой женского тела и души); осенние, умирающие, сухие цветы; комната или помещение без цветов; соединение темы смерти и угасания цветов (Бодлер, Мирбо, Золя, Дюма-сын).

Среди исследователей, которые обращаются к рассматриваемому вопросу, наиболее известны (упомянутая выше) М. Б. Коллини, А. Кампмас (A. Campmas)⁴⁵², М. Моденези (M. Modenesi)⁴⁵³, В. Янкелевич (V. Jankelevitch)⁴⁵⁴, К. Кокьо⁴⁵⁵, О. Гот⁴⁵⁶, М. Сетту⁴⁵⁷. Они настаивают на том, что «новая образность», или «новая риторика»

⁴⁵² *Campmas A.* La monstruosité cachée: Huysmans et les hybrides artificiels. Séminaire “Signe, déchiffrement, et interpretation” [Электронный ресурс] // Les colloques “Signe, déchiffrement, et interprétation”. Fabula. 2008. Режим доступа: <http://www.fabula.org/colloques/document869.php> (дата обращения: 09.07.2014); *Campmas A.* Les fleurs de serres: entre science et littérature a la fin de XIX siècle // Visions / Revisions: Essays on Nineteenth-Century French Culture. Oxford: Peter Lang, 2003. P. 49–61.

⁴⁵³ *Modenesi M.* Fiori del lusso e della voluttà. La serra come luogo d'amore nella narrativa francese del secondo Ottocento, in AA.VV., *Variazioni sul tema d'amore nella letteratura francese del secondo Ottocento.* Fasano: Schena, 1999. P. 119–159.

⁴⁵⁴ *Jankelevitch V.* La Décadence // *Revue de métaphysique et de morale.* 1950. № 55. P. 337–369.

⁴⁵⁵ *Cettou M.* Jardins d'hiver et de papier: de quelques lectures et (ré)écritures fin-de-siècle // *A contrario.* 2009. No. 11. P. 99–117.

⁴⁵⁶ *Got O.* Les Jardins de Zola: psychanalyse et paysage mythique dans les Rougon-Macquart. Paris: L'Harmattan, 2002. 255 p.

⁴⁵⁷ *Coquio C.* La figure du thyrses dans l'esthétique décadente // *Romantisme.* 1986. No. 52. P. 77–94.

(в том числе новая флорообразность) возникает во французской литературе с 1850-х гг. в творчестве Бодлера, а затем развивается у писателей символизма и декаданса. «Новую образность» они связывают с такими феноменами, как «антиприродная флора» и «растение-монстр». Основной предпосылкой создания таких образов в литературе после 1850 г. исследователи называют неприятие основных постулатов романтизма, особенно интереса романтиков первой волны к пантеизму, философии природы, к стремлению видеть в природе божественное начало. Кроме того, как одну из причин выделяют и однообразность, заезженность тех или иных флорообразов в поэзии романтизма. Например, утверждение Дезэссента в романе Гюисманса «Наоборот» «природа отжила свое» нужно понимать, как «романтизм отжил свое». Говоря о зарождении «новой риторики» в 1850-е гг., авторы, вероятнее всего, ориентируются на высказывания по данному вопросу Р. Барта (в «Нулевой степени письма», «Смерти автора», «Мифологиях»). Он действительно относил новый («мифологический» или «нулевой») поворот в языке и его образности именно к литературе Бодлера, Флобера, Малларме и Пруста.

Но тем не менее, некоторые моменты в обозначенных выше исследованиях и в изложенных в них заключениях кажутся неясными. Все выглядело бы вполне логичным, если бы уже в литературе начала XIX в. природа не рассматривалась некоторыми писателями (Шатобриан, Виньи) как монстр или чудовище, если бы в литературе не появлялись примеры флорообразов, своей формой, видом спорящих с законами природы. Более того, тема «страшной, пугающей природы», «леса-чудовища», «природных монстров» известна в литературе с незапамятных времен (Гомер — образ моря, наполненного чудовищами и различными препятствиями; образы растительных и зоологических чудовищ в «Метаморфозах» Овидия; образ «леса чудес» у Кретьена де Труа; образы садов и лесов, охраняемых чудовищами и т. д.). Кажется вполне очевидным, что основная отличительная черта этой «новой риторики», или «новой образности» — не ее «чудовищность», не ее «антиприродность», а ее авторская субъективность (которая зарождает

ется именно в романтизме), а также в новом способе демонстрации образа (начиная с «голубого цветка» Новалиса). Уже с начала XIX в. образы становятся авторскими, ассоциативными, наполненными при этом и самыми разнообразными древними коннотациями. Пусть в примерах литературы XIX в. еще много архаичного, связанного с идеалами классицизма, но переход от образа-клише к авторскому образу происходит именно в сентиментализме (Руссо) и раннем романтизме (Новалис, Шатобриан, Гюго).

Это то, что обобщает подобные образы в романтизме, реализме, поэзии группы «Парнас» и символизме. А вот отличие заключается в эстетическом наполнении подобных образов. Романтики вкладывают в них смысл, связанный с нюансами религии (Шатобриан), с пантеизмом (Гюго), некоторые — с темой развития промышленного прогресса (Виньи), более поздние — с восприятием романтизма Новалиса и его взглядом на природу (Нерваль) и т. д. Готье же, который создавал образы «растений-монстров» еще до Бодлера, целится уже именно в романтизм, а заодно обращается к восприятию темы антропоморфизма в античной мифологии (для поэзии группы «Парнас» именно греческая и восточная античность стала примером для подражания).

Таким образом, процесс формирования новой флорообразности во французской литературе XIX в. — это неразрывный ход событий, сложная динамика которого в значительной степени определяется преемственными связями флоропоэтики конца века со всем литературным наследием, включая литературу Просвещения, сентиментализм и романтизм (несмотря на критику многих постулатов романтизма у Бодлера, Гюисманса, Рембо, Мирбо).

На наш взгляд, тема «растений-монстров», «чудовищного лица природы» и, отдельно, «неприродной флоры» — одна из наиболее важных с точки зрения изучения образов растений в литературе XIX в. именно как системы, структуры. Это деление растений на природные и неприродные — отражает основную антропологическую драму XIX в. С развитием промышленности все стало делиться на живое и неживое, любое явление (гипотетически) могло быть заменено на искусственное, человека могло заменить нечто

иное (Франкенштейн, обращение к образу Галатеи). Растения (как образы-символы) отражали это беспокойство человека о том, что его (да и все вокруг) может заменить искусственный мир. Мнения разделились — для одних это было чудовищным итогом развития человечества (результатом революции, философии либертинов, атеистов), другие же, наоборот, приветствовали это, называли прогрессом.

В рамках статьи будут рассмотрены две темы, имеющие прямое отношение к изучению хронологии развития образа «растения-монстра» на протяжении всего XIX в. Прежде всего — необходимо исследовать феномен «растения-монстра» как «страшного лица природы», сформированного или рожденного самой природой. Данный мотив особенно характерен для французской литературы раннего романтизма (Шатобриан, Виньи, Гюго), но обращение к нему можно встретить на протяжении всего XIX в. (Нерваль, Бодлер, Флобер), а также проанализировать проблему «растения-монстра» в контексте «антиприродной флоры» (искаженной, видоизмененной, пугающей), имеющей отношение в основном к литературе второй половины XIX в. Тема «антиприродной» или «неестественной» флоры говорит о воздействии человека на природу (селекция) или о попытке человека подменить природу каким-нибудь искусственным материалом, а также создать растение или цветок-фантазию, чистую флористическую метафору или чистый флорообраз (ассоциативный или суггестивный), которого не существует ни в природе, ни в ортикультуре. Он — плод поэтического воображения (чистое вербальное или виртуальное явление). И эта «антиприродная флора» обладает чертами «монстра», пугающего человека или поражающего его воображение.

«Страшное лицо природы»

Человек на рубеже XVIII–XIX вв., несмотря на эпоху промышленной революции, еще тесно связан с природой. Она находится в центре романтического дискурса и рассматривается с са-

мых разных позиций: как предмет наблюдения в естествознании, а также натуралистами-любителями, в том числе — писателями; в пантеизме она объединяет в себе божественное (трансцендентное) и земное (материальное); в философии природы в ней заключено демиургическое начало, Мировая душа. Природа воспринимается по-разному — от поклонения ей и восхищения ее красотой (Гюго, Ламартин) до ужаса перед ее страшными проявлениями, до усмотрения в ней вовсе не божественной, а наоборот, демонической силы (Шатобриан).

Восприятие природы как дикой, неконтролируемой мощи в XIX в. восходит к рассуждениям о природе у Шатобриана. В 1790-е гг. он разделял мысли Руссо о «естественном человеке», представлял экзотическую природу как некий идеальный мир свободы. Но к 1798 г. Шатобриан, находясь в эмиграции, переживает духовный кризис, во многом связанный с событиями революции, а также со смертью матери и сестры, после чего юношеская приверженность писателя к политическому свободомыслию, к наследию Руссо и Вольтера уступает место религии, в которой он видит единственную возможность спасения и саморазвития человека.

Центром эстетики Шатобриана является красота, порождаемая «гением христианства». Этот прекрасный «гений» передает у Шатобриана идею Бога, мудро и благотворно влияющего на мир материальный. Свои основные мысли по этому поводу он выразил в «Гении христианства» (“*Génie du Christianisme*”, 1802)⁴⁵⁸, в главах «Поэтическая и духовная красота христианской религии» и «Гармонии христианской религии со сценами природы и страстей сердец человеческих». Шатобриан после 1800 г. — прежде всего христианский писатель-миссионер. Его восприятие мироздания связано с христианским Провидением, Верховным Существом, которое находится над миром, стараясь быть благодетельным по отношению ко всему живому.

Для Шатобриана понятие «природы-чудовища» имеет отношение к природе “*sans grâce*” («вне благодати», «вне божественного

⁴⁵⁸ *Chateaubriant R. Genie du christianisme. T. III. Paris: Pourrat frères, 1836. 248 p.*

благословения»), как человеческой, так и природы растений, животных, птиц, различных стихий. Если в «Рене» (“René, ou Les Effets des passions”, 1802) природа является атмосферой, достоверной средой, которая погружает читателя в микрокосм произведения, то в «Атала» (“Atala, ou Les Amours de deux sauvages dans le désert”, 1801) природа-лес — это действующее лицо. Оно представляет собой отдельную, мощную силу, которая имеет, подобно средневековому символу⁴⁵⁹, двойственную сущность: темную (дикую) и светлую (благословленную). Лес или джунгли — монстр, огромное живое пространство, причиняющее Атала и Шактасу боль, преграждающее путь к спасению. Лианы, словно щупальца, задерживают движения, густые деревья и травы мешают продвигаться вперед, болото и его поросшие мхом кочки пытаются затянуть героев под землю. Каждый цветок, каждое растение чинят преграду на пути беглецов, они — плоть и кровь леса-чудовища: «Мы продвигались с трудом под сводами смилаксов, среди виноградных лоз, индиго, ползучих лиан, которые связывали наши ноги, словно веревками»⁴⁶⁰. Примером природного монстра стал у Шатобриана и «лес крови» (“Le Bois du sang”), в котором деревья (сосны и кипарисы) как будто готовятся к жертвоприношению пленных вместе с племенем индейцев, превращаясь в огромную арену и костер из стволов и веток. «В центре этого леса простиралась арена, где приносили в жертву военнопленных... сосны, вязы, кипарисы (*les pins, les ormes, les cyprès*) падают под натиском топора; костер все выше и выше; зрители строят амфитеатр из веток и стволов»⁴⁶¹ (перевод и курсив мой. — С. Г.). В сцене строительства амфитеатра прослеживается намек на римские амфитеатры, где собирались

⁴⁵⁹ Казакова Г. Х. Романтический историзм и проблема реабилитации средневековой культуры в творческом наследии Ф. Р. де Шатобриана: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Казань: КГУ, 2016; *Нужная Т. В.* Мифологизация пейзажных элементов и их функции в повести Ф. -Р. де Шатобриана «Атала» // Научный диалог. 2016. № 1 (49). С. 149–158; *Тарасова О. М.* Традиции средневековой литературы в поэзии французских романтиков: В. Гюго, А. де Виньи, А. де Мюссе: Дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2007. 205 с.

⁴⁶⁰ *Chateaubriant R.* Genie du christianisme. P. 100.

⁴⁶¹ *Ibid.* P. 91–92.

язычники, чтобы посмотреть на казнь первых христиан, подвергавшихся гонениям (эта тема будет отражена и в романе Шатобриана «Мученики», 1809). У Шатобриана можно узреть страх христианина перед античным антропоморфизмом как проявлением чего-то нечистого, связанного с колдовством. В ожившем, кровоточащем лесе слышится намек на образы дриад, Дафны, превращенной в дерево, Нарцисса, ставшего цветком, и многие другие сюжеты.

Дикая природа, природа-чудовище, необузданная стихия, предстает и в поэзии В. Гюго. Но он смотрит на это явление не с осуждением или испугом (как Шатобриан), а с осознанием неизбежности страшного в природе, даже с восхищением этой дикой иррациональностью, этим первородным хаосом. Подобное восприятие природы близко к осознанию Лейбницем зла как неотъемлемой, естественной части мироздания, а Шеллингом — как присутствия в Боге чего-то темного, что участвует в построении мироздания. Для Гюго «страшное» лицо природы — истинная, живая сущность мира. Она соединяет человека с его корнями, с теми далекими временами, из которых он пришел. Кроме того, «уродливая природа» является контрастом красоты в природе или природы, облагороженной человеком (культура регулярных парков в XVIII в.). Природа не однообразна, а многолика, она живая. Эту двойственную суть природы (здесь опять заметна отсылка к дуалистическому средневековому восприятию символов, предметов, явлений, знаков), два ее разных лица Гюго кладет в основу своей теории гротеска («Гротеск — повсюду: с одной стороны он создает бесформенное и ужасное, с другой — комическое и буффонное»⁴⁶²). Божественная природа, природа, в которой разлито демиургическое начало, не может быть однообразно прекрасной. Она вбирает в себя, как красоту и пользу, так и нечто безобразное, а порой страшное, отталкивающее, даже опасное.

Ярким примером «страшной природы» у Гюго служит стихотворение «Альбрехту Дюреру» (“À Albert Dürer”) из сборника «Внутренние голоса» (1837), где возникают образы «дубов-чудовищ, заполонивших леса» (“Les chênes monstrueux qui remplissent

⁴⁶² *Hugo V. Cromwell*. Paris: Furne et Cie, Libraires-Éditeurs, 1840. P. 13.

les bois”) и «безобразного леса» (“Une forêt pour toi, c’est un monde hideux”), что близко «лесу крови» и «дереву слез» у Шатобриана. Подобные страшные или гротескные образы находят продолжение в стихотворениях «После чтения Данте» (“Après une lecture de Dante”), «Могила говорит розе» (“La tombe dit à la rose”), «В этом древнем саду» (“Dans ce jardin antique où les grandes allées”). Возникают картины темного лесного грота, из которого выглядывает жуткая зеленая борода плюща, чудовища-деревья, цветы-кадильницы, источающие зловоние, контрастирующее с ароматом розы, пропасть гнилой могилы и т. д.

Контраст прекрасного и чудовищного связан у Гюго (во многом в ключе его пантеизма) с антитезой прошлое — настоящее, с ломкой традиций. Прошлое (темное) — это первобытная старина, страшный мир тотемных чудовищ (стволы деревьев напоминают тела демонов). Промежуточная стадия между темным и светлым — античный мир, как и возрождение его традиций в Новое время (в том числе в классицизме) — это движение к настоящему, проблеск между темным и светлым. Романтизм же в своем дуализме соединяет в себе обе стороны — светлую и темную, скрещивает прошлое с настоящим.

У Гюго этот синтез, вечное движение, соединяющее прошлое Франции, а также всего человечества, с будущим, с зарождением нового мира, новой французской нации (после революции 1789 г.), связано с образом большого дерева (Древа мирового), ствол которого напоминает античную колонну, корнями он уходит в прошлое, а кронами тянется в будущее. Настоящее, новое (светлое) — это романтизм, мир светлой флоры полевых или лесных цветов, цветов-посредников между материальным и духовным, также это образ одичавших растений из заброшенного регулярного парка. Но это не символ запустения. Это знак «ожившего» Просвещения. Гюго показывает, что, не соприкасаясь человек несколько месяцев с этой «регулярностью», природа возьмет свое. Таким образом, природа должна жить своей жизнью, а человек — своей, человеческой, не вмешиваясь в дело природы. Человек как часть природы должен жить в ней, не вмешиваясь в ход ее развития.

В связи с антитезой прошлое — настоящее, страшное — прекрасное у Гюго возникает флорообразная триада: первобытный лес (древность, хаос), регулярный сад или парк (классицизм, барокко) и запущенный сад (романтизм). Цивилизация наносит ущерб естественной свободе. Именно в одичании, в регрессе «регулярного парка» Гюго усматривает стремление к возрождению, к природному освобождению. В стихотворении «Дуб из разрушенного парка» («*Le Chêne du parc détruit*», 1865)⁴⁶³ («Песни улиц и лесов») Гюго создает образ запущенного, утратившего свое былое величие Версаля. Дуб — свидетель той жизни, которой некогда было наполнено пространство парка. Он помнит богов, которые резвились между деревьями то в виде статуй, то оживая по ночам; он помнит политических деятелей, помнит фавориток королей, он слышал голоса великих писателей, музыкантов, художников, танцоров, он жил вдали от простолюдинов, но ощутил свободу и равенство со всем миром, когда пришел 1789 г. Пусть парк разрушен, опустошен, и он живет «не среди королей, а среди волков», — теперь он часть природы, часть огромного мира, не ограниченного парковой решеткой.

Одичавший парк — метафора ожидания перемен, как политических, так и художественных. Гюго смотрит на «разрушение» как на оптимистическое возрождение, на проблески свободы. Таким образом, для Гюго «чудовищное», страшное в природе не является чем-то отрицательным. Оно связано с идеей древности природы, ее корней, символизирующих колыбель человечества. Именно в ней (по мнению Гюго) — силы человека, его связанность с мирозданием. Подобное видение природы отражено у Гюго, например, в образах природной (или пантеистической) церкви («Лесная церковь», «В тот день был найден храм»). Он изображает чащу леса в образе храма, в который приходят молиться травы, цветы, деревья, животные, насекомые. Это идея синкретизма, синтеза всего — истории, культуры, духовности.

«Растения-чудовища», т. е. растения неправильной или необычной формы, подмеченные авторами в самой природе и представленные в текстах в качестве символов или метафор (как

⁴⁶³ *Hugo V. Le Chêne du parc détruit // Hugo V. Œuvres complètes: Les Chansons des rues et des bois. Paris: Ollendorf, 1933. P. 123–139.*

упомянутая выше «страшная борода плюща» у Гюго), встречаются в позднем (или темном) романтизме, например, в творчестве Ж. де Нерваля. Прежде всего речь идет о штокрозе из сонета «Артемиде». Штокроза (растение из семейства мальвовых) представляет собой стебель, на котором расположено несколько чашечек, что напоминает многорукое или многоголовое божество (а также гибрид, растительного монстра). Нерваль не говорит о том, что в замысловатой, как бы противоестественной форме штокрозы видит нечто чудовищное. Наоборот, он как представитель романтизма пытается разглядеть в ней божественные формы. Ж. Рише пишет, что Нерваль видел в штокрозе индийских богинь и божеств с несколькими головами, ногами и руками. Сам Нерваль в своем сонете намекает на то, что замечает в подобном цветке символ своей многоликой любви. Он способен одновременно поклоняться нескольким богиням (каждая чашечка подразумевает лик отдельной богини), а также хранить в душе память о нескольких любимых женщинах (в том числе о покойной матери). Божественная коннотация отсылает к основным принципам романтизма, к попытке узреть в природе нечто соединенное с высшими сферами. Для Нерваля большое значение имели подвергнутая критике Аристотеля в трактате «О душе» философия Фалеса Милетского, а также «Золотые стихи» Пифагора. По Фалесу, каждое явление в природе (даже мельчайшая молекула) наделено своей отдельной душой. По версии Цицерона — «все полно богов», по версии Аэция — «все полно демонов». По Пифагору — в каждом животном, цветке, человеке (во всем) есть божественная частица — «все чувствует». Штокроза (цветок с многочисленными чашечками, символизирующими бесконечность, многогранность, множественность) становится у Нерваля своеобразным символом как философии Фалеса, так и Пифагора, но также в нее влетается и присутствие «демонов» Аэция. Этот дуализм приближается к дуализму Бодлера, видящему во всем два противоположных начала — божественное и демоническое. И эта философия Нерваля заинтересует представителей группы «Парнас». Прежде всего — Т. Готье, Ш. Леконта де Лиля и, конечно же, Бодлера.

Образ растения-чудовища (порожденного самой природой), которое изображается автором именно как монстр, возникает в творчестве одного из самых ярких представителей группы «Парнас» — Теофиля Готье, хотя Готье создает его скорее в шутку, чем всерьез. И направлен он на критику раннего романтизма. Речь идет об образе алоэ из стихотворения «Цветочный горшок». Цветок (в том числе в горшке) — прекрасный образ, который должен радовать глаз. Из зернышка в горшке непременно должно вырасти нечто удивительно прекрасное (один из «голубых цветов» романтизма), а вместо этого возникает мохнатое, колючее чудовище, да еще и такое огромное, что своим мощным стволом вдребезги разрывает горшок. С. Зенкин вспоминает в связи с этим стихотворением похожую символическую сцену из романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера»⁴⁶⁴. В горшке растет маленький дуб, вырастает и вдребезги раскалывает горшок. У Гете — это намек на мощную силу зарождающегося романтизма, а горшок символизирует классицизм с его риторическими ограничениями. Ранние романтики (как немецкие, так и французские) сопоставляли новые веяния в литературе с революцией (имелась в виду французская революция 1789 г.). Отсюда возникает благородный и мощный растительный образ, намекающий на мудрость и силу. Готье, противопоставляя идеалы группы «Парнас» и зарождающийся символизм уходящему со сцены романтизму — показывая его через образ алоэ, разрывающего горшок, — в ироничной форме намекает на ту уже отшумевшую битву между романтизмом и классицизмом. Поэт выбирает для метафоры образ природного монстра (в духе романтического пантеизма) — дикого алоэ, которое растет не в цветочных горшках (как все изящные, небольшие декоративные растения — идеал поэзии группы «Парнас», чем показывает, что его «размеры» (т. е. его синкретизм) для группы «Парнас» не годятся), а в живой природе и может достигать огромных размеров, в том числе очень крупного ствола. Он похож

⁴⁶⁴ Зенкин С.Н. Теофиль Готье и «искусство для искусства» // Работы по французской литературе. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 170–200.

на карикатуру дуба (в такую же карикатуру всего величественного, но (увы) утратившего актуальность, чрезмерно сложного и пафосного, превратился к 1850-м гг. для нового поколения писателей сам романтизм, уходящий со сцены). На вид подобное алоэ напоминает косматое чудовище, гигантскую мандрагору (опять намек на Новалиса — в сказке Клингсора Писец пытается воздействовать на старух-прядильщиц мандрагорой) — полную противоположность дубу. Оно пугает и смешит одновременно, иронично подводя итог — вот что выросло на самом-то деле вместо дуба Гете. Какое-то чудовище. В этом выводе чувствуется ирония над романтизмом (над «голубыми цветами»), которая к концу века приобретет системный и более мрачный характер.

«Антиприродная» флора

Именно Бодлер вносит раскол в тему «чудовищности» природы. Он создает образ искусственного или «неприродного» «растения-чудовища», а также рассуждает о самой живой природе как о демонической силе, порождающей «чудовищ», чем-то изначально демоническом в человеке. Избавляясь от чего-то природного, человек приходит к просветлению, находит Бога. Таким образом, человек всю жизнь пребывает в состоянии между Богом и Сатаной. Цветы-метафоры, литературные цветы становятся у Бодлера символами перехода человека из дикого состояния в духовное. Как было отмечено в главе о «Цветах Зла», Бодлер не показывает эти «литературные цветы», а намекает на них, внушает их читателю, словно вводит в них неуловимое присутствие чего-то трансцендентного, оторванного от чересчур земного. Он создает еще и новый метод демонстрации образа растений, предвосхищающего модерн, авангард, современное или новое искусство.

Фантасмагорические «Цветы Зла» — игра воображения, образы, возникшие в силу сложных психологических переживаний поэта, его особого, субъективного восприятия красоты. Это яркий пример вербального «антиприродного» или «неприродного»

флорообраза. Но также немалое место в литературе после 1850-х гг. занимают феномены «антиприродной» флоры, связанные с ортикультурой, селекцией растений, изготовлением искусственных цветов. Подобные образы появляются в творчестве Жорж Санд («Антония»), А. Дюма-отца («Черный тюльпан»), Гюисманса («Наоборот»). Их приход в литературу во многом связан с развитием науки и различных технических достижений. А также с тем, что некоторые авторы начинают всерьез задумываться над вопросом, поставленным Бодлером: «Бог или Сатана? Не все ль равно?»

Гюисмансу удалось не только описать и продемонстрировать ортикультурное растение как факт действительности, как научный феномен, но и представить его как символ новой, искусственной природы, антиприроды, созданной человеком, которая заменяет живую природу. А природа в данном случае является в том числе и иносказанием, подразумевающим творчество, искусство, литературу. Гюисманс акцентирует внимание на том, что сама природа кажется его герою Дезэссенту неинтересной, отжившей и пустой. Если Бодлер «не любил» природу по религиозным убеждениям, то здесь возникает иная причина — взгляд на «неактуальность живой природы» человека Нового времени, времени развития промышленности и зарождающихся технологий. Важно понять, что данная точка зрения принадлежит герою Гюисманса, а не ему самому. Писатель пытается выразить в этом образе — голос человека из того общества, которое сложилось во Франции в послереволюционное время. Это общество — продукт той самой эклектики — приветствия обновления, стремления к свободе, отрицания Бога, потом возвращения Бога на его прежнее место при Наполеоне, хотя (возникает вопрос, поставленный в том числе Бодлером), того ли Бога вернули людям?

Мир технологического прогресса, мир фантазии человека придумает заменитель природы, куда более изысканный, чем обычные цветы, травы, деревья, небеса и т. д. «Искусственность восприятия казалась Дезэссенту признаком таланта. Природа, по его словам, отжила свое... И нет ничего особенного в якобы мудрых и великих творениях природы, чего не мог бы повторить

человеческий гений. Лесную чащу заменит Фонтенбло, лунный свет станет электрическими огнями; водопады без труда обеспечит гидравлика; скалу изобразит папье-маше; а цветы воссоздаст тафта и цветная бумага!»⁴⁶⁵

В чем-то мысли гюисмансовского Дэзэссента о природе перекликаются с восприятием природы у А. де Виньи в поэмах «Париж» (1831), «Дикарка» (1843). Романтик Виньи, опирающийся на философию Дж. Вико (особенно его книгу «Основания новой науки об общей природе наций», 1725), еще в 1830–1840-е гг. писал о «несовершенстве» живой, дикой природы, ее недолговечности, ее равнодушии к судьбе человека. Виньи говорил и о противоборстве человека и природы. Он считал, что человек — создание совершенное, отделенное от дикой природы. Человек способен придумать «другой мир», искусственный мир, заменить природу. «Природа — это наш враг. Человеческий род только и делает, что защищается от нее, противопоставляя ее зною крыши и стены...»⁴⁶⁶ — писал Виньи в одном из писем 1840-х гг. Все эти мысли вбирают в себя наследие атеистической философии Просвещения. Человек выше природы, человек может подчинить себе природу, т. е. человек равен Богу, а то и может заменить Его.

Для Дезэссента (человека эпохи технологического прогресса) гибриды — это идеальные цветы, «форма которых совершенно не соответствовала представлению о цветке»⁴⁶⁷. Они символизируют новую эпоху. Если же провести параллель с античным антропоморфизмом — то и эпоху Новых Богов, людей-богов, способных создавать любые чудеса. То есть каладиумы — метафора природы неестественной, увиденной изощренным взглядом, или же природы, искаженной вмешательством экспериментаторов, насильственно измененной. Ботанические эксперименты над растени-

⁴⁶⁵ Гюисманс Ж.-К. Наоборот // Три символистских романа. М.: Республика, 1995. С. 28.

⁴⁶⁶ Письма А. де Виньи Александре Коссаковской / Публикация В. Б. Бикулича и А. Д. Никольского // Памятники культуры. Новые открытия. М.: Наука, 1977. С. 127.

⁴⁶⁷ Johnstone L. (*sous la dir. de*). Formes hybrides. Redessiner le jardin contemporain à Métis. Vancouver: Blue Imprint, 2007. 168 p.

ями поражали воображение многих писателей XIX в. (Бальзак, Готье, Санд, Золя, Дюма-отец). Возможно, способность человека вторгаться в природу растений, менять форму, цвет, аромат цветка напоминала и удивительное свойство художников, скульпторов, поэтов описывать природу по-своему, индивидуально или вообще напоминала работу над словом. Дезэссент сопоставляет такие цветы с красочностью языка, они заменяют ему на время литературу: «Дезэссент надеялся, что эта яркая и причудливая палитра хоть как-то заменит ему *краски языка*, которых он в данный момент лишился, посадив себя на литературную диету»⁴⁶⁸.

Каладиумы Гюисманса — не плод воображения, а хорошо продуманный, выстроенный и описанный эпизод романа. Будучи наследником натуралистической школы, писатель детально изучает особенности орхидей. Но, работая над произведением, он подробно узнает о каладиумах не столько ради натуралистической точности, сколько для демонстрации «эксперимента» в целях его же развенчания. Названия и описания гибридов были взяты Гюисмансом из справочников по ортикультуре, из журналов министерства сельского хозяйства и Центрального общества ортикультуры, в которых публиковались отчеты о проведениях выставок новых сортов растений (цикл выставок цветов, животных, минералов в рамках Международной выставки (Exposition Universelle) начиная с 1867 г.)⁴⁶⁹. Автор статьи «Скрытый ужас: Гюисманс и искусственные гибриды» (2008) О. Кампмас⁴⁷⁰ предполагает, что Гюисманс имел в виду, создавая коллекцию каладиумов, 120 видов орхидей, выведенных ортикультуратором Альфредом Блэ и выставленных в павильонах на Елисейских полях с 22 по 28 мая

⁴⁶⁸ Гюисманс Ж.-К. Наоборот. С. 63.

⁴⁶⁹ Rudolph J. Caladium, Anthurium, Alocasia et autres Aroïdées de serre. Paris: Doin, 1898. P. 92; Bleu A. Culture des Caladium bulbosum à feuillage panaché. Paris: Imprimerie horticole de E. Donnaud, 1868.

⁴⁷⁰ Campmas A. La monstruosité cachée: Huysmans et les hybrides artificiels. Séminaire “Signe, déchiffrement, et interprétation” [Электронный ресурс] // Les colloques “Signe, déchiffrement, et interprétation”. Fabula, 2008. Режим доступа: <http://www.fabula.org/colloques/document869.php> (дата обращения: 09.07.2014).

1883 г. Каладиумы Блё были известны и встречались в разных ботанических и гибридологических словарях⁴⁷¹. Инженер-ортикультиватор Д. Лежён, интересуясь Гюисмансом, объясняет, что тот находил виды орхидей, а также даты их выведения в монографии, посвященной теплицам, Ж. Рудольфа⁴⁷². Те же описания можно было увидеть и в каталогах А. Блё.

Каладиумы как ботанический опыт — это аллюзия на «экспериментальный роман», чья концепция уподобления писателя ученому представляется автору несостоятельной. Сам Гюисманс разочаровывается в натурализме и уходит в символизм, а от символизма позднее перейдет к теме христианской религии. Коллекцию каладиумов, этот «экспериментальный» путь литературы, учитывая сцену гибели орхидей, Гюисманс ставит под сомнение, что отражает намерение автора в период создания романа «Наоборот» отдалиться от школы натурализма. Терзания Дезэссента в какой-то степени — терзания самого Гюисманса: для чего изучать каладиумы, посещать выставки цветов, читать энциклопедии? Цель литературы — не в идеальном, механическом описании растений или каких-то физиологических процессов, а в чем-то более важном, высоком, духовном.

Важно, что идею «страшных» цветов он заимствует из самого нехарактерного, «символистского» романа Золя «Проступок аббата Мура», хотя у Золя образы «кладбища цветов», плодовых деревьев-монстров, растений, похожих на язвы и фурункулы, связаны не с экспериментами ортикультуры, а с одичанием декоративных растений и различных растительных культур, посаженных когда-то в парке человеком. Они — результат воздействия демонической природы (с точки зрения аббата-католика) и естественных метаморфоз природы (с точки зрения, например, Дарвина). Параду — это тот самый подвергшийся запустению послереволюционный парк Гюго, символизирующий победу дикой природы над челове-

⁴⁷¹ *Nicholson D.* Dictionnaire pratique d'horticulture et de jardinage, traduit et adapté par Séraphin Mottet. Paris: Doin, Librairie agricole, Vilmorin-Andrieux, 1892–1899. 912 p.

⁴⁷² *Lejeune D.* “Les Caladium”, Jardin de France // Revue de la Société nationale d'horticulture et des sociétés adhérentes. 2002. Juin. P. 36–37.

ческим разумом (но аббат-католик это воспринимает как победу чего-то дикого, демонического над божественным). Золя как раз показывает смешение восприятия природы у своих современников: одни боятся ее как всего демонического, другие воспринимают как часть божественного, третьи хотят вторгнуться в нее, возмнив себя Богом. От этого хаоса гибнет нечто важное. Гибнет связь между людьми, утрачивается контакт, взаимопонимание. Люди начинают бояться и ненавидеть друг друга. Именно от подобных предсудков и гибнет героиня романа Золя.

Гюисманс, подробно, «экспериментально» изучая орхидеи в процессе работы над романом, описывает их для того, чтобы показать неудачу опыта, т. е. отрицает свой собственный эксперимент. Недаром после «Наоборот» Гюисманс пишет роман «Собор» и уходит (как писатель) в сторону христианства. Он говорит о пагубном вмешательстве человека в развитие живой природы. Человек — не равен Богу. К тому же вопрос о вмешательстве человека в дела природы весьма сложный, даже опасный. Если человек — создание Господа, то это и не человек вовсе меняет природу, а опять Господь — руками человека. Если это Сатана внушает человеку мысли о превосходстве над Богом и учит человека переделывать творения Бога, то это Сатана руками человека творит новый мир. Под этим ракурсом вопрос Бодлера «Бог или Сатана? Не все ль равно?» звучит совсем иначе, вовсе не дуалистически или камертонически. Он звучит вполне конкретно. Этот новый мир, мир «монстров» — чей это мир? Бога или Сатаны? Ответ Гюисманса вполне очевиден — ни один из экспериментальных цветов Дезэссента не выживает, мир не принимает небожественную природу, он ее отторгает.

Также в этом иносказании (коллекции каладиумов) прочитывается разочарование Гюисманса в «экспериментальном романе». Гюисманс видит в «экспериментальном романе» ограничения для возможностей писателя. Фантазия писателя не должна испытывать никаких ограничений. Как в реальной жизни человек является соединением телесного и духовного, он ест, пьет, совершает физические действия, но он же — видит сны, фантазирует, мечтает,

мыслит, — все это составляет мир живого, реального человека. Так и писатель должен учитывать весь синтез, весь комплекс человеческой жизни, а не втискиваться в рамки экспериментальных наблюдений, научных вердиктов (которые к тому же часто опровергаются самими же учеными). Каладиумы из экспериментальных цветов (в духе позитивизма) переходят в категорию символа, многозначного, сложного образа, заставляющего читателя бесконечно задумываться над его значением. В многозначности, неожиданности, субъективном восприятии каждого цветка-символа — передается идея сути природы. Она не поддается человеческому восприятию, она не переносит экспериментов. Эксперименты губят ее. Так и литература. Чем более она подвергается различным экспериментам и удалению от реальности, от жизни, тем дальше она отходит от человека.

В какой-то степени в энтузиазме Дезэссента — выращивать орхидеи — просматривается такое же стремление — заняться сельским хозяйством — как у главных героев незавершенного романа Флобера «Бувар и Пекюше» («Bouvard et Pécuchet», 1881)⁴⁷³: они с таким же рвением берутся за выращивание моркови, капусты и других культур, но затем теряют к этому нелегкому труду всякий интерес, так как он лишь внешне казался привлекательным и романтическим, а в действительности требовал ежедневного кропотливого труда. Так же как и Дезэссент, который бежит из своего замка в Париж, к реальной жизни, Бувар и Пекюше возвращаются к своей прежней работе переписчиков — с огромным удовольствием диктуют друг другу отрывки из книг и документов.

У Дюма-отца и Жорж Санд растения-гибриды (черный тюльпан и лилия) тоже представляют собой сложные иносказания. Черный тюльпан, как было проанализировано выше, — многозначный символ. Можно сказать, он опутывает корнями своих значений весь роман Дюма-отца. Кроме того, отдельное значение имеет цвет тюльпана. Селекционный цветок у Дюма («цветок-монстр») символизирует прежде всего многогранную, многоступенчатую тайну, которую разгадывают как герои романа, так и читатели. И это чудо

⁴⁷³ *Flaubert G. Bouvard et Pécuchet. Paris: éd. Conard, 1910. 456 p.*

создано руками человека, но без отрыва от Бога. Дюма не отделяет человеческий труд, старание вывести цветок с особым цветом и ароматом от присутствия в нем частицы божественного усилия. Цвет тюльпана может говорить как раз о цвете ночного неба, символизирующего Господа.

Жорж Санд, которая, как известно, сама увлекалась ботаникой и гербаризацией, создала в романе «Антония» образ селекционной лилии (лилии-гибрида). Писательница (как уже было отмечено в главе о Санд) соединяет образ красавицы Юлии д'Эстрель с селекционной лилией Антония, выведенной благодаря сложным опытам ботаником Антуаном Тъери. Возможно, Санд намекает на древнюю, сложную историю аристократических родов — особых людей, элиты общества, т. е. избранников Бога или близких к таким избранникам. Это как бы выведение особого слоя общества. В версии искусственного растения у Санд тоже поднимается вопрос участия в этой операции Бога. Антуан Тъери символизирует человека эпохи Просвещения, т. е. рационалиста, возможно, и атеиста. Его оранжерея — лаборатория по созданию искусственного, лаборатория, где человек подражает Богу. Он создает как бы искусственную версию Юлии. Пытается стать равным Богу. Его племянник, художник, губит это искусственное творение. Он символизирует стихию, слепую эмоцию, которая порой приводит к гибели. В итоге, на волне народного восстания Юлия д'Эстрель, словно цветок, хрупкий и беззащитный, представитель самого высшего слоя, погибает от рук этой стихии (гибнет на гильотине). Антуан Тъери разоряется.

На уровне символизма Санд показывает свое отношение к мыслям человека о том, что он может заменить Бога. Этот символизм демонстрирует ее глубинную, фундаментальную веру в Господа. Как бы она ни увлекалась идеями натурфилософии, ни углублялась в утопический социализм, ее первое, мистическое ощущение Бога во всем мироздании остается незабываемым. Но также очевидно, что Санд передает через сцену гибели лилии (а затем и Юлии) мысль о том, что то поколение атеистов (к которому принадлежала и ее бабушка) вскормило, подготовило пассионарное поколение,

которое попыталось снести в том числе и тот особый слой людей, тех аристократов, которые, по сути, и задумали революцию. Они сами стали жертвой собственных иллюзий.

Итак, опираясь на приведенные выше примеры, можно сделать вывод, что «природные растения-монстры» и «антиприродная флора» в литературе XIX в. представляют собой сложные, многозначные и разнообразные комплексы иносказаний. «Природные растения (цветы)-монстры» вводятся авторами (от романтизма до символизма) в качестве примера демонической природы, которая является антиподом (противостоит) миру цивилизованному, т. е. христианскому (Шатобриан, Гюго, Бодлер); у других авторов «природные растения-монстры» возникают в качестве примеров сложности природы, способности быть необычной, многоликой, принимать разнообразные формы (Нерваль); наконец, показана жестокость природы по отношению к человеку и способность человека превращать природу в монстра. «Антиприродная флора» находит воплощение в примерах вмешательства человека в развитие мира растений. Прежде всего — это селекционные растения (каладиумы Гюисманса, «черный тюльпан» Дюма-отца, Антония у Санд), также это фантазмагорические растения, созданные воображением автора (Бодлер, Гюисманс, Золя, Рембо, Мирбо), кроме того, это описание растений, изготовленных из искусственных материалов — ткани, бумаги, камней, металлов (Готье, Гюисманс, Санд, Жирарден, Рембо). Отношение к подобным «антиприродным или селекционным цветам» литературы разнится — от восхищения (Дюма-отец, Бодлер, Рембо) до выражения ужаса перед подобными созданиями (Гюисманс). Гюисманс видит в подобной подмене — угрозу всему естественному, живому, связанному с Богом-Создателем. Апофеозом его неприятия подмены живого цветка на искусственный становятся каладиумы (которые гибнут в оранжерее, в неестественных условиях), а также цветок из драгоценных камней на панцире черепахи, которая умирает, по всей видимости, именно из-за того, что ее панцирь украсили таким каменным цветком.

История образов «растения-монстра» и «неприродной флоры» помогает проследить за эволюцией угасания веры человека в Бога

на протяжении XIX в. Если не самой веры, то религиозного чувства. Это путь от миссионерского самоощущения Шатобриана (попытка вернуть ту самую, первоосновную христианскую религию, снова «цивилизироваться» после революции и культа Верховного Существа периода Робеспьера, после гильотин и виселиц, ставших орудием гибели многих представителей церкви) и первых попыток внести в христианство нечто иное, нечто похожее на возвращение к язычеству (пантеизм Гюго), к идее замены Бога человеком, искусственным материалом до фундаментального вопроса, поставленного Ницше, — смерти Бога.

Многие исследователи называют примеры «антиприродной флоры» в литературе XIX в. (особенно второй половины столетия) «новой риторикой», или «новыми риторическими фигурами». Если вспомнить «риторические цветы», или «риторические фигуры» XVII–XVIII вв., зафиксированные в различных словарях и сводах (Арно, Николя, Лами, Фенелон), то они, безусловно, тоже представляли собой сеть сложнейших иносказаний. Но основное отличие «новых риторических фигур» от тех, что были зафиксированы в сборниках XVII — начала XIX в., состоит в их субъективности и свободе от необходимости обращения к сборникам «риторических фигур». Их невозможно внести в какой-то перечень, зафиксировать. Они уникальны. У каждого творца наблюдается свое иносказание, свойственное только данному тексту и данному автору. Но между старыми риторическими фигурами и новыми есть нечто схожее. Это их иносказательность, фигуральность, искусственность. «Цветы» или растения, которые вводятся в конструкцию подобных фигур, нередко оторваны от реальной природы, связаны с вечными символами (символическими архетипами), а также мифонимами, либо становятся деталью метафорической конструкции. Они становятся условными знаками и обозначают нечто иное — чувство, цвет, черту характера, физическое уродство (или красоту), демонические черты, или, наоборот, присутствие в том, что они символизируют, божественного, светлого начала.

Субъективные интерпретации флорообразов в творчестве Октава Мирбо: от эпохи «голубых цветов» к «черному романтизму»

Я его помню с темным цветком страстоцвета в руке,
видящим цветок так, как никто другой не увидит.

Х.Л. Борхес

Октав Мирбо (Octave Mirbeau, 1848–1917) — публицист, романист, драматург, участник франко-прусской войны 1870–1871 гг., убежденный пацифист, один из самых тонких и неистовых критиков европейского общества рубежа XIX–XX вв. Писатель был выходцем из зажиточной буржуазной семьи, в которой все, кроме его отца, учившегося на медика, но впоследствии ставшего политиком, были нотариусами или адвокатами.

Мирбо — крайне радикальный и хронологически «подводящий итоги»⁴⁷⁴ представитель эстетики символизма и декаданса. Согласно Мирбо, в самой природе человека заложено «генетическое» стремление убивать. А природу (растения в частности) в романе «Сад пыток» (1899) он называет «декорациями к сценам убийства». Именно на этих двух утверждениях стоит фундамент флоропоэтики Мирбо.

Мотивацией к совершению убийства в европейском обществе он называет стремление «цивилизовать», т. е. нести в другие страны, которые европейцам кажутся дикими, свою культуру, религию, и эти ценности становятся прикрытием для абсолютно прозаических целей: коммерции, наживы, порабощения. Сам же Мирбо считает Азию, Африку — свободным миром, миром творчества, в отличие от Европы, где люди по рукам и ногам связаны светскими условностями и законами. Таким образом, его позиция — это абсолютное отрицание тех принципов, о которых в начале столетия писал Шатобриан (о том, что Европа, христианский мир

⁴⁷⁴ *Soldà F. Mirbeau et Baudelaire. P. 198.*

обязаны «цивилизировывать» колонизируемые страны). Но Шатобриан имел в виду именно обращение в христианство. Мирбо же показывает, чем на самом деле к концу столетия обернулась эта религиозная прививка цивилизации. Его восприятие покорения стран Востока сходится с мыслями о крестовых походах Новалиса в «Генрихе фон Офтердингене». Они приносили много зла тому народу, который жил на пути к Иерусалиму. И главное — хотел ли Господь подобных жертв?

Необходимо отметить, что Мирбо не голословно порицает современное европейское общество. Он ужасается его жестокости, обращаясь к конкретным примерам: к событиям, связанным с Опимными войнами; к сфабрикованному в 1894 г. делу французского офицера еврейского происхождения Альфреда Дрейфуса (Alfred Dreyfus, 1859–1935)⁴⁷⁵.

⁴⁷⁵ Дело Дрейфуса — судебный процесс в декабре 1894 г. во Франции по сфабрикованному (при помощи фальшивых документов и на волне сильных антисемитских настроений в обществе) делу о шпионаже в пользу Германской империи офицера французского генерального штаба, еврея родом из Эльзаса (на тот момент территории Германии) капитана Альфреда Дрейфуса, разжалованного военным судом и приговоренного к пожизненной ссылке. Дело получило большой общественный резонанс и сыграло значительную роль в истории Франции и Европы конца XIX — начала XX в. Благодаря пристальному вниманию общественности к этому делу и активному участию многих писателей (прежде всего Э. Золя), деятелей искусств, общественных деятелей Франции, дело Дрейфуса было пересмотрено, в 1906 г. капитан был реабилитирован и восстановлен в должности. Одним из самых активных защитников А. Дрейфуса среди современников Мирбо был Э. Золя, опубликовавший в газете «L'Aurore» от 13 января 1894 г. знаменитую статью «Я обвиняю!..» («J'accuse!..»). Сам Мирбо выступил открыто со статьями в той же газете: «Пролетарию» (À un prolétaire // L'Aurore. 1898. 8 août), «Слишком поздно» (Trop tard // L'Aurore. 1898. 2 août), также и в других изданиях. Открыто, детально о деле Дрейфуса, о расколе во французском обществе на дрейфусаров и андрейфусаров напишет спустя несколько лет после завершения этой политической драмы М. Пруст в «Поисках утраченного времени» («À la recherche du temps perdu», 1913–1927). См. также: *Hélaré A. Mirbeau vu par la presse rennaise pendant le procès de Dreyfus // Cahiers Octave Mirbeau. 1996. No. 3. P. 221–227; Lemarié Y. Octave Mirbeau, l'Affaire et la littérature de combat // Cahiers Octave Mirbeau. 2000. No. 7. P. 95–108; Michel P., Nivet J.-F. Préface de L'Affaire Dreyfus. Paris: Séguier, 1991. P. 9–42; Michel P.*

В «Саду пыток» автор ни разу не упоминает само дело Дрейфуса, пишет завуалированно, иронично, но пафос произведения направлен против «закона убийства», который главенствует как в природе, так и в человеческом обществе («Священников, солдат, судей, людей, воспитывающих, наставляющих и управляющих людьми...»)⁴⁷⁶, также против возможности властей Третьей Республики и европейского общества в целом (он имеет в виду Францию и Англию) совершать безнаказанное насилие как над собственными гражданами, попавшими в немилость, так и над чужеземцами. Под каторжниками кантонской тюрьмы, которые подвергаются невыносимым истязаниям в Саду пыток, Мирбо подразумевает как самого Дрейфуса, так и сотни других заключенных, подозреваемых в шпионаже, в предательстве, государственной измене на основании пустых подозрений или анонимных доносов.

Мирбо, например, саркастически демонстрирует отношение во французском обществе тех лет к немцам (в те годы во французском обществе и в политике велась «охота» на тех, кого подозревали в шпионаже в пользу Германии). На корабле, где рассказчик встречается с Кларой, путешествует военный, вернувшийся из Африки. Рассказывая о службе в Африке, этот военный признается, что слухи о том, что местные жители «питаются себе подобными», сильно преувеличены. А вот французские солдаты, попав в крайнюю ситуацию, позволяли себе съесть кого-нибудь из сослуживцев, предпочитая всем остальным европейцам, служившим в отряде, — немца. В «Дневнике горничной» Мирбо открыто упоминает несколько раз о деле Дрейфуса, но стиль остается тем же, что и в «Саду пыток», — ироничным, саркастическим, преобладают недосказанность, полунамеки⁴⁷⁷.

Octave Mirbeau: de l'antisémitisme au dreyfusisme // Mil neuf cent. 1993. No. 11. P. 118–124; Michel P. Mirbeau et le paiement de l'amende de Zola pour *J'accuse...* // Cahiers Octave Mirbeau. 2009. No. 16. P. 211–214.

⁴⁷⁶ Это те, кого Мирбо перечисляет в посвящении к «Саду пыток».

⁴⁷⁷ Carrilho-Jézéquel M. Rhétorique de la satire dans Le Journal d'une femme de chambre. Angers // Cahiers Octave Mirbeau. 1994. No. 1. P. 94–103; La Tentation du grotesque dans Le Journal d'une femme de chambre // Cahiers Octave Mirbeau. 1997. No. 4, mai. P. 250–256.

Мирбо выделяет и образы растения среди прочих символов, иносказательно указывающих на снобистское отношение французов к людям иных культур, национальностей, даже к своим соотечественникам, проживающим не в Париже, а в провинции. В рамках данной главы будут рассмотрены примеры флорообразов из двух романов Мирбо, которые связаны некоторыми общими идеями, символами, мотивами, персонажами: «Сад пыток» (“*Le Jardin des supplices*”, 1899)⁴⁷⁸ — роман о последствиях Опиумных войн и колонизации европейскими государствами Китая, и «Дневник горничной» (“*Le Journal d’une femme de chambre*”, 1900)⁴⁷⁹, рассказывающий о жизни во французской глубинке. Выбор этих двух произведений определен тем, что специалисты по творчеству Мирбо (Сольда, Мишель) именно в них находят большое количество образов растений, которые являются важнейшими символами как данных книг, так и всего творчества писателя. И самое главное, именно в этих двух произведениях интерпретируется образ «цветов зла» Бодлера в его противопоставлении «голубым цветам» романтизма. Именно по этому произведению можно судить, какой путь проделал образ «голубого цветка» во французской литературе XIX в. — как изменилось его восприятие к концу века.

Оба романа написаны в манере экспрессионизма. Мирбо нередко прибегает к гиперболизации образов, к мрачному гротеску. В «Саду пыток» и некоторых пассажах «Дневника горничной» он использует приемы фантастического или сказочного жанров, которые вплетаются в тонкий и подробный реализм. Флорообразы, таким образом, также делятся на фантастические и сугубо субъективные, описывающие природу Нормандии (в «Дневнике горничной») и Китая (в «Саду пыток»). Мирбо нередко использует заимствованные образы растений, обыгрывая их по-своему.

В данных двух произведениях образы растений можно разделить на следующие категории: 1) субъективные интерпретации растительных образов из произведений Новалиса, Дюма-сына,

⁴⁷⁸ *Mirbeau O.* *Le Jardin des supplices.* Paris: Fasquelle, 1899. 330 p.

⁴⁷⁹ *Mirbeau O.* *Le Journal d’une femme de chambre.* Paris: Eugène Fasquelle, 1920. 530 p.

Бодлера, Флобера, Жирарден (цветы-монстры, «цветы зла», цветы на могиле, «голубые цветочки», украшение цветком стола, одежды); 2) тема женщины-цветка; 3) растения в деревенской природе как символы уклада жизни во Франции; 4) тема запретного плода; 5) тема экзотических растений как символов далеких фантастических миров; 6) сад — как гиперсимвол; 7) растительный образ, который используется в качестве символа в политических или коммерческих целях. Последнюю категорию можно назвать новейшей. До Мирбо ее применял Флобер (речь идет о сельскохозяйственных культурах, за которые жители Ионвилля получали призы, также о яблоках как символах материального благополучия Нормандии), но у Флобера чувствовался социальный, морально-этический оттенок семантики, у Мирбо же речь идет именно о политической направленности символики некоторых растений, к тому же эта направленность остро критическая.

Флоропозитика Мирбо отличается интертекстуальностью, соединенной со сложной субъективной интерпретацией. Он использует весь тот набор сложившихся в XIX в. растительных риторических фигур и символов, которые возникали в творчестве писателей романтизма, реализма, декаданса. Встречаются и примеры индивидуальной фантазии, флорообразов, созданных воображением самого Мирбо. Однако прежде всего в его произведениях перед читателем возникают флорообразы, хорошо знакомые по творчеству Бодлера, Гюисманса, Флобера, Рембо, Малларме, но сформулированные по-своему, по-новому, в свете его (Мирбо) видения литературы рубежа XIX–XX вв., политической ситуации в стране, философских, религиозных, морально-этических взглядов своих современников. Субъективная интерпретация флорообразов у Мирбо выделяется из общего ряда авторских интерпретаций особой смелостью образов, порой крайней жестокостью, провокационностью описания. Анархические взгляды, которых придерживался Мирбо, бескомпромиссность, готовность порвать с друзьями и семьей ради любви, отражаются во многих созданных им сценах, персонажах, размышлениях, в том числе и в образах растений.

Одной из самых ярких реминисценций является образ «цветов зла», которые Мирбо развивает как непосредственно из поэзии Бодлера, так и из другой интерпретации этого образа — романа «Наоборот» Ж.-К. Гюисманса. У Бодлера Мирбо заимствует идею странной, необычной красоты и связывает ее с женскими образами, а у Гюисманса — мотив экзотического растения, название которого незнакомо европейцу, говорит о далеких мирах, о неведомом, загадочном, вызывающем одновременно страх и любопытство (в какой-то мере Мирбо обращается здесь и к растениям с «кладбища цветов» в парке Параду в романе Э. Золя «Проступок аббата Муре»).

Ф. Сольда (F. Soldà) призывает с осторожностью сравнивать «цветы зла» у Бодлера и у Мирбо⁴⁸⁰. Он указывает на несколько концептуально важных моментов, которые говорят о разном толковании данного образа этими авторами.

Бодлер «зло» видит в первую очередь в природе (в широком смысле), указывая на ее демоническое начало, в то время как Мирбо, будучи атеистом, видит зло в обществе — в священниках, в военных, в политиках. Мирбо «зло» воспринимает в буквальном смысле — как определенную, предметную силу (война, наркотики, политический строй, судебная система), в то время как для Бодлера «зло» — это нечто метафизическое — понятие «другого», «иного», «странного». Так же как представители социальных групп видятся им «новыми аллегориями», а не живыми людьми, воздействующими на мир или подвергающимися воздействию. В какой-то мере для Бодлера зло является иной, обратной стороной красоты (или блага). Он принимает безобразное (зло) и красоту (благо) как синтез или как колеблющийся дуализм. Зло для него — неделимая часть Добра. Для Мирбо — Зло отдельно, Добро — отдельно. Да и видит ли Мирбо в новом обществе Добро как таковое? Это тоже важный вопрос.

Бодлер открывает эпоху декаданса, принимая многое из поэтики начала XIX в., в том числе поэтику романтизма (с его чувственностью, эмоциональностью), его идеализацию средневековья,

⁴⁸⁰ *Soldà F. Mirbeau et Baudelaire. P. 211.*

культ красоты в творчестве группы «Парнас». Мирбо же — завершает, подводит итог декадансу, объявляя романтизм и его символы — уходящей эпохой, временем опасного идеализма. У него уже нет предпосылок к восхищению всем новым, революционным. Он, отринув иллюзии, видит зло там, где оно явно проявляет себя, и называет вещи своими именами. Он видит плоды, которые принесла революция. Это агрессивная экспансия, разрушения, гибель людей, жесткое социальное расслоение.

В романе «Дневник горничной» образ «цветка зла» связан с хозяйкой поместья Приерэ, стареющей госпожой Евфразией Ланлер, которую горничная сравнивает с розой, внешне сохранившей привлекательный вид, но внутри цветка угадывается гниение (“C’est rose dessus, oui, et dedans, c’est pourri”⁴⁸¹), даже не старость, а именно смерть и разложение. Госпожа Ланлер становится символом или аллегорией зажиточной буржуазии, «новой аристократии», в укладе жизни которой Мирбо наблюдает пустоту, бессмысленность, лицемерие. Он чувствует агонию того уклада, который был когда-то заложен родителями Евфразии и Исидора, мужа госпожи Ланлер (заложен как раз на заре XIX в.). Отец Евфразии был мэром Месниль-Руа, отец Исидора — крупным фабрикантом и банкиром. Исидор промотал наследство отца, Евфразия боялась разориться, поэтому установила в поместье строгие правила экономии, которые в первую очередь распространялись на ее супруга, которому Евфразия изредка выдавала карманные деньги. Поместье Приерэ напоминает большой разлагающийся организм. Горничную поражает убогость мебели, дряхлость лестниц, пола, стен, но также она наблюдает и за духовным, моральным, нравственным разложением как хозяев, так и слуг поместья. Разложение (в том числе гнилая суть розы) — это символ гнилой, опасной сути восторженной пассивности времен революции, ее прекрасных идеалов. Сначала она вызывает восторг, море эмоций, затем ведет к неизбежному разочарованию, а также, что важнее всего, — к гибели тысяч, а то и сотен тысяч ни в чем не повинных людей.

⁴⁸¹ *Mirbeau O. Le Journal d’une femme de chambre. P. 24.*

Горничная Селестина описывает госпожу Ланлер со всеми анатомическими и физиологическими подробностями. Рыхлость и «гнилость» ее внутреннего мира приоткрывается в сцене раздевания хозяйки. В одежде она кажется привлекательной, но когда она сбрасывает с себя платье и корсет, то превращается в бесформенную массу. Мирбо описывает это шокирующее несовпадение внешней привлекательности и внутреннего уродства (физического (под одеждой) и морального) следующими словами: «Если сорвать вуаль и раскрыть человеческую душу во всей ее наготе, она испускает весьма едкий запах разложения»⁴⁸². Кожа Евфразии, ее мышцы, вся структура тела искажены временем, все обвисло, расплылось, похоже на студень. Госпожа, как пишет Мирбо, похожа на увядшую розу, внутри которой кипит злость, обида на мужа, ненависть, презрение к окружающим, жадность и тайные желания. Евфразия развлекается вдали от дома с молодыми простолюдинами и тщательно это скрывает. В то же время она следит за каждым шагом супруга, не дает ему ни копейки денег, чтобы он не завел себе любовницу. Мирбо упоминает также о ее набожности и одновременно нежелании помогать деньгами церкви и нуждающимся крестьянам. Образ госпожи Ланлер точно отвечает сравнению с розой, внутри которой развивается необратимый процесс гниения. Это своего рода «цветок зла», притворяющийся «голубым цветком». Это аллюзия на разложение Мировой души, основополагающего концепта романтизма. Внешне — она пример порядочности, сочувствия и светского лоска, а внутри (дома, семьи, своих тайных помыслов) — злобное, болезненное, несчастное чудовище, которое жаждет мщения, крови тех, кого ненавидит, но неспособна реализовать свои желания до конца. Мирбо тоже, как и Бодлер, вроде бы показывает колебания, но только не между добром и злом, а между истиной и притворством (в том числе притворством религиозным — Евфразия верит в Бога как бы напоказ, чтобы все думали, что она с церковью, с Богом).

В романе «Сад пыток» с идеей «цветов зла» связан широкомащтабный, глубокий, фундаментальный, концептуально важный

⁴⁸² *Mirbeau O.* Le Journal d'une femme de chambre. P. 25.

для данного произведения образ англичанки Клары. Мирбо сопоставляет Клару с цветком, описывая ее платье, шляпку, зонтик, ноги, которые выглядывают из-под юбок, как тычинки из чашечки цветка. Лицо ее он также сопоставляет с бутоном розы, выглядывающим из-под широкополой шляпки. Но он сразу обращает внимание на то, что она не просто прекрасный цветок, а особый, сложный, ядовитый, опасный экземпляр. Она действительно постепенно одурманивает, отравляет главного героя, полностью подчиняет его себе, учит видеть красоту в самых ужасных, низменных, чудовищных проявлениях: в мучениях и казни узников, которые она называет «самым красивым» из всех проявлений красоты, в неизлечимых болезнях, в мастерстве китайского палача. Она восхищается описанием «пытки лаской», «пытки с помощью крысы», «пытки колоколом». Можно предположить, что отчасти Мирбо вдохновляется образом Альбины из парка Парад у Золя, которую католик Арканжиас сравнивает с дьяволом, но образ Клары — еще теснее связан с темной стороной бытия, она погружает героя в самую суть зла и буквально насильно заставляет его наслаждаться его чудовищной красотой. Сад пыток — это Парад наоборот, это ад на земле, которым Клара восхищается, испытывая смертельную боль, выплескивая всю свою энергию, превращаясь в мертвеца, который возродится к жизни лишь в грязном притоне, не менее чудовищном, чем тюремный Сад пыток. Сад пыток у Мирбо, учитывая, что Клара — англичанка, наверняка связан с образом притонов и «опиумных курилен» в лондонском Ист-Энде, которые открылись во время и после Второй опиумной войны. Клара постоянно находится под воздействием каких-то дурманящих сознание веществ. Все, что с ней связано, как бы уводит из реальности в мир грез или галлюцинаций. Здесь Мирбо, используя образ «искусственного рая» у Бодлера (означающий иллюзорную замену рая на земле), доводит этот образ до предельного гротеска. Он показывает — как опасен этот рай, как этот рай напоминает ад.

Еще на корабле герой, которого Мирбо не наделяет именем, подразумевая (возможно) как самого себя, так и современников, разделяющих его мысли, сопоставляет Клару с Евой — «плодом

вечных желаний посреди чудесных садов, дурманящим цветком» (“fruit savoureux de l'éternel désir... Ève des paradis merveilleux, fleur d'ivresse”⁴⁸³), т. е. посреди экзотической природы Азии. Ева, которая запечатлена в образе Клары, — это Ева-искусительница, вкусившая запретный плод и желающая угостить этим плодом Адама. Возможно, под этим плодом подразумеваются наркотики (кокаин, опиум). Клара делает все, чтобы герой всецело подчинился ей, пошел за ней, забыв обо всем, стал ее тенью.

Мирбо намекает на колдовские чары Клары и через образ цветов-кадильниц, которые являются реминисценцией кадильниц из стихотворения Бодлера «Гармонии вечера» (“*Harmonie du soir*”). Описывая сцену сна или обморока Клары, когда они отправляются из Сада пыток в притон, он говорит о тумане, который поднимается от реки, а также от цветов, мертвых тел и орудий пыток, этот туман сливается с ароматом, исходящим от цветов-кадильниц и окончательно одурманивает Клару и ее спутника.

Мирбо в этой сцене вспоминает также другое стихотворение Бодлера — «Смерть любовников». Герой Мирбо и Клара погружаются в особое, мертвое состояние и плывут безропотно по символической реке, подразумевающей мифологическую реку Стикс, из Сада пыток — в притон, который является одним из продолжений бесконечного многоуровневого Ада, созданного воображением Мирбо. В отличие от аббата Муре, который оставляет Альбину в парке Параду в одиночестве, рассказчик в «Саду пыток» Мирбо не покидает свою возлюбленную, остается с ней, словно окончательно погружается в бездну наркотического забытья, на чем повествование обрывается. Возможно, Мирбо хочет показать подобным финалом погружение (или даже обрушение) европейцев в Ад, созданный последствиями собственных же геополитических ошибок, а также чрезмерной жестокостью по отношению ко всему чужеродному. Но это лишь одна из возможных интерпретаций.

Ф. Сольда отмечает, что если Бодлер сравнивал женщину с чудовищем, воплощением демонической природы, то у Мирбо отношение к ней несколько иное. Он не отрицает ее творческие

⁴⁸³ *Mirbeau O.* Le Jardin des supplices. P. 76.

способности, видит в женщине особый природный магнетизм, ум, силу красоты, но также замечает особые дьявольские чары, которые неразрывно связаны с сексуальностью, основанной на природной потребности в садизме, причинении боли, порабощении⁴⁸⁴. На наш взгляд, Сольда не совсем правильно понимает отношение Бодлера к женщине. Тут как раз Мирбо очень близок к Бодлеру. Бодлер тоже ценил талант женщин (Деборд-Вальмор, Камиллы Клодель), а Санд вообще стала для него каким-то новым идеалом, женщиной-фантазмагорией, человеком будущего. Он восхищался женщинами и одновременно безумно их боялся. Мирбо испытывал к женщинам нечто подобное. Он уловил этот особый магнетизм женщины, присутствие в ней чего-то разрушительного, потустороннего.

Суть этих таинственных чар заключается в обманчивом впечатлении. Внешне женщина напоминает нечто ангельское, а внутри может таиться демоническая суть. Эта суть открывается постепенно. И в этом — главная опасность женщины. Когда эта суть открыта полностью, мужчина уже во власти этого демона. Тем же свойством наделен и наркотик. Когда понимаешь, что ты в его власти, практически нет возможности вырваться на свободу.

В образе Клары, которая является квинтэссенцией зла, прекрасным синтезом красоты и греха, чистым злом, принявшим облик прекрасной женщины, Мирбо отразил черты и свойства характеров многих как литературных, так и исторических женских персонажей, выражающих не только идею женщины-цветка, но и женщины-демона.

Подобные персонажи встречаются в творчестве П. Мери-ме («Женщина-дьявол, или Испытание святого Антония» (“Une Femme est un diable”), 1825), Ж.-А. Барбе д’Оревильи («Те, что от дьявола» (“Diaboliques”), 1874), у Бодлера. Но также они встречаются во французской и европейской истории: Маргарита Наваррская, Лукреция Борджиа, Елизавета Батори. Ф. Сольда приводит также образ Саломеи, которая становится героиней произведений Флобера, Гюисманса, Малларме, Уайльда, Гейне, живописи Г. Моро.

⁴⁸⁴ *Soldà F. Mirbeau et Baudelaire. P. 198–199.*

Сольда приводит пример, указывающий на возможность присутствия в Кларе образа Саломеи, — это «обезглавленные нимфеи и кувшинки», на которые смотрят рассказчик и Клара в Саду пыток.

Также вполне вероятно, что, описывая сцену кормления заключенных, попытку Клары прорваться сквозь толпу, разрывающей на ней одежду, причиняющей физическую боль, открывая на общее обозрение грудь Клары, Мирбо подразумевает Агнессу Сорель, фаворитку французского короля Карла VII. Клара надела длинный прозрачный шарф, который тянется за ней, словно длинный шлейф платья, а именно Агнесса ввела в моду прозрачную накидку с длинным шлейфом, которую церковники прозвали «хвостом дьявола» и настрого запретили женщинам переступать порог храма в подобном наряде. Кроме того, Агнесса ввела в моду платье, полностью открывающее одну грудь. Все эти детали, говорящие о смелости, неординарности личности Сорель, отчасти послужили набором качеств для создания образа Клары — женщины-демона, фантастической героини романа Мирбо.

Кроме того, Мирбо запечатлел в Кларе образ своей жены, актрисы и писательницы Алисы Реньо (Alice Regnault, 1849–1931), ради которой он оставил семью и свое привычное окружение. До своей попытки стать писательницей Реньо пользовалась сомнительной репутацией, жила на содержании, благодаря чему впоследствии разбогатела, удачно вложив деньги в недвижимость в Клиши и Леваллуа, служила в разных театрах (Парижский театр Буфф, театры Пале-Руайяль и Жимназ), тщетно пытаясь устроиться в Комеди Франсез⁴⁸⁵. Затем она занялась журналистикой, сотрудничала с журналом «Галуа», написала два незначительных романа: «Мадемуазель Помм» (“Mademoiselle Pomme”, 1886) и «Семья Кармет» (“La Famille Carmettes”, 1888). Кроме того, Реньо стала брать уроки живописи и написала портрет О. Мирбо, который благодаря Родену был выставлен в Салоне 1886 г.⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Jordan T. La Comédie-Française a-t-elle accueilli Alice Regnault? // Cahiers Octave Mirbeau. 2009. No. 16. P. 167–170.

⁴⁸⁶ Michel P. Mirbeau et l'affaire Gyp // Littératures, Toulouse. 1992. No. 26, printemps. P. 201–219.

С самим Мирбо Реньо знакомится в 1884 г., а брак был заключен в Лондоне в 1887 г.

Можно сказать, что Алиса Реньо, подобно Кларе, которая вынуждает главного героя следовать за собой, заставляет забыть о миссии, с которой он едет на Цейлон, вырвала Мирбо из повседневного хода бытия, заставила посмотреть на мир с иной стороны, сделала его другим человеком, «перерожденным». До знакомства с Алисой Мирбо работал журналистом, но вскоре после союза с женой он полностью отдает себя литературе. В 1885 и 1886 гг. выходят сразу две его книги: сборник рассказов «Письма из моей хижины» и автобиографичный роман «Голгофа», который сразу же становится популярным. Затем ежегодно выходят его самые знаменитые произведения: «Аббат Жюль» (1888), «Себастьян Рок» (1890), «В небе» (1892–1893), «Сад пыток» (1899), «Дневник горничной» (1900), «Двадцать один день неврастеника» (1901), «Динго» (1913).

С одной стороны, Алиса воспринималась окружением Мирбо как женщина из другого слоя общества, изгой, в чем Мирбо мог открыть для себя запретную, дьявольскую сущность порочной и красивой женщины, а с другой стороны, она была творческой личностью — неординарной, не такой как все. Именно такой и была героиня Мирбо — таинственная, жестокая, следовавшая животным инстинктам Клара.

Стоит отметить, что Алиса Реньо до наших дней остается «темной» фигурой в судьбе Мирбо. П. Мишель отмечает⁴⁸⁷, что после брака с Реньо Мирбо не мог больше посещать самых близких друзей: К. Моне, А. Доде, К. Писсарро, так как двери их домов для бывшей артистки варьете были закрыты. Также П. Мишель отмечает, что Мирбо попал в абсолютную зависимость от жены, в основном материальную, но и с моральной точки зрения он был в оковах, как отмечает П. Мишель, — «из рыцарских побуждений» он не допускал мысли о расставании с женой.

С 1891 по 1897 г. писатель переживает тяжелейший творческий и духовный кризис. Под тайным для жены псевдонимом он публи-

⁴⁸⁷ *Michel P.* Alice Regnault, épouse Mirbeau. Alluyes: Éditions À l'écart, 1993. 66 p.

кует статьи, где признается, что мужчина, связываясь с женщиной, попадает в капкан ее красоты. В газете «Ле Журналь» от 20 ноября 1892 г. он публикует статью «Лилит» (“Lilith”), где пишет, что «женщина обладает мужчиной, доминирует над ним и мучает его». Подобные мысли Мирбо высказывает в «Дневнике горничной», в «Саду пыток», в пьесе «Старые супруги» (“Vieux ménages”, 1894).

Кроме того, Реньо подозревают в публикации после смерти писателя ложного «Политического завещания Мирбо» (“Testament politique d’Octave Mirbeau”, опубликовано в «Ле Пти Паризьен» (*Le Petit Parisien*) 19 февраля 1917 г.), которое, как доказывают исследователи, не могло быть написано самим Мирбо в силу самых разных причин: болезни писателя (по состоянию здоровья он физически не смог бы написать это завещание), несовпадения стиля, наличия орфографических ошибок, излишнего пафоса, расхождения с истинными политическими убеждениями Мирбо (в «Завещании» он отрекается от своих пацифистских взглядов, объявляет себя патриотом, призывает усилить колониальные амбиции Франции, в то время как всю свою жизнь сурово критиковал стремление французского общества, государства и правительства совершать убийства ради так называемой «цивилизации»).

Кроме того, в 1919 г. Реньо распродала библиотеку Мирбо, а также его дневники, записи, письма от Моне и Родена. Как отмечает П. Мишель, исследователям очень сложно работать над творчеством писателя, так как почти весь его архив исчез, был распродан в Америку и разные страны Европы⁴⁸⁸. Практически все критики, которые изучают период жизни Мирбо с Алисой Реньо, обрушиваются на жену писателя с упреками за ее посмертное предательство мужа, а также критикуют за ее бездарность как актрисы, так и писательницы, называют ее также плохой женой (видят в ней прототип как госпожи Ланлер из «Дневника горничной», так и Клары из «Сада пыток»). Но все же нельзя не признать, что сразу после союза с Алисой Мирбо всерьез и всецело связывает себя с литературой, пишет свои самые знаменитые произведения,

⁴⁸⁸ *Michel P.* Autobiographie, vengeance et démythification, préface de Mémoire pour un avocat. Paris: Éditions du Boucher, 2006. P. 3–15.

его, несомненно, вдохновляет ее красота, авантюризм ее характера. Она — синтез красоты и порока, женственности и коварства. И ради нее он рискует репутацией, порывает с семьей, открыто идет на скандал с окружающим обществом. Все это говорит о том, что он любил жену и, в том числе вследствие ее присутствия в жизни писателя, в его романах рождались те образы, благодаря которым его творчество стало известно во всем мире.

Помимо образа Клары, представленного автором как «цвенок зла», в повествовании «Сада пыток» возникает целая цепочка других «цветов зла» — не абстрактных, иносказательных цветомонстров, а конкретных — селекционных гибридов или экзотических растений, обитателей оранжерей и парников. Эти цветы он сопоставляет, следуя сложившейся с конца 1850-х гг. традиции, с «цветами зла».

Мирбо был страстным садоводом и разводчиком цветов. Вместе с К. Моне он выписывал «Ортикультурную газету» (*Journal d'horticulture*), которая издавалась с 1887 г., переписывался с известными селекционерами и ботаниками: А. Годфруа-Лебёфом (Alexandre Godefroy-Lebeuf), Б. Латур-Марлиаком (Bory Latour-Marliac), В. Лемуаном (Victor Lemoine), Ж. Трюфо (Georges Truffaut)⁴⁸⁹, обменивался с Моне новыми сортами цветов⁴⁹⁰. Ш. Лимузен (Ch. Limousin) отмечает, что, описывая Сад пыток (со всем, его составляющим), Мирбо отталкивался от устройства именно сада К. Моне, а также от расположения и видового разнообразия растений в собственном саду⁴⁹¹.

В «Саду пыток» Мирбо описывает цветы экзотических растений самых замысловатых форм. Они заполняют Сад пыток, распространяя особый запах гнили и болезней. Они похожи на язвы, раны, окровавленные легкие: «Справа и слева огромные красные...

⁴⁸⁹ *Apter E.* The Garden of scopic perversion from Monet to Mirbeau // October. 1988. No. 47, hiver. P. 91–116.

⁴⁹⁰ *Chaplain J.* Fleurs // Le Dictionnaire Octave Mirbeau. Режим доступа: http://mirbeau.asso.fr/dicomirbeau/index.php?option=com_glossary&id=846 (дата обращения: 19.01.2018).

⁴⁹¹ *Limousin Ch.* Monet au jardin des supplices // Cahiers Octave Mirbeau. 2001. No. 8. P. 256–278.

пионы цвета крови, а в тени, под огромными зонтиковидными листьями петаситов, артуриумы, похожие на окровавленные легкие, казалось, иронически кланялись нам при проходе мимо них и указывали нам дорогу к мучениям. Много здесь было и других цветов, цветов резни и убийства: тигридии, раскрывающие изуродованные горла, диклитры и их гирлянды красных цветочков, а также и суровые губоцветные с твердым мясом, мясистым, влажного цвета, настоящие человеческие губы — губы Клары, — кричащие с высоты своих нежных стеблей: “Идите, милые, идите же скорее. Там, куда вы идете, еще больше страдания, еще больше мучений, больше крови, льющейся и впитывающейся в землю. Больше скорченных, разрываемых тел, хрипящих на железных столах, больше нарубленных тел, качающихся на веревке на виселице, больше ужаса и больше ада. Идите, мои дорогие, идите, уста с устами, рука с рукой. И смотрите сквозь листья и трельяжи, смотрите, как открывается адская диорама и дьявольское празднество смерти”⁴⁹². Здесь Мирбо по-своему интерпретирует подобные цветы-чудовища из коллекции каладиумов Дезэссента в романе Гюисманса «Наоборот» и растения с «кладбища цветов» в «Проступке аббата Муре» у Золя.

У Золя тема «природы-чудовища» и «растений-монстров» связана с восприятием природы как самостоятельной силы, подчиненной жестким законам развития биологических видов⁴⁹³. На природу невозможно обижаться, ее нельзя бояться, она — такая как есть — со всеми ее безжалостными законами.

У Гюисманса, порвавшего с натуралистами, концепция «природы-чудовища» или «природы, отжившей свое», «антиприроды», связана с критикой отрицания красоты природы, с желанием «заменить» природу — искусственной имитацией. Это особый взгляд Дезэссента на природу — эстетский, связанный со сближением реального мира с художественным, литературным, оторванным

⁴⁹² *Mirbeau O. Le Jardin des supplices. P. 221–222.*

⁴⁹³ Тема титанической силы природы, «растений-чудовищ» у Золя подробно изучена автором данной монографии в главе «Флорообразы в романе Э. Золя “Проступок аббата Муре”» в книге «Флорообраз во французской литературе XIX века» (СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. С. 173–190).

как от объективной реальности, религиозных рассуждений, так и от теорий Дарвина. «Природа отжила свое!» — говорит Де-зэссент, имея в виду, что XIX в. с его чрезвычайным вниманием к природе, особенно в эпоху романтизма, подходит к концу. Человечество, которое к завершению XIX в. изобрело немало механизмов, вполне способно обойтись и без природы, т. е. оно готово вступить в новый, совершенно иной мир — мир технологий. Идея «растения-монстра» и «природы-монстра» находится у Гюисманса на концептуальном перекрестке: между восприятием «искусственной» красоты растений (вербальной или художественной изобразительности) как победы человека над дикой природой у Готье (желанием заменить Бога), между религиозным восприятием природы-дьявола у Бодлера, естественной (дарвинистической) природы у Золя и атеистической природы, которая действует (т. е. — убивает) на равных с человеком (судьей, священником, военным, политиком) уже у Мирбо.

Мирбо сопоставляет цветы-чудовища с мучениями узников. В саду Клара и ее спутник встречают помощников палача, которые ведут под руки или несут на носилках изуродованные тела преступников: с одного сняли кожу, у другого отрубили конечность, самого титулованного из преступников привязали к языку колокола и он медленно умирает от ударов и воздействия звука. Цветы и мучения (раны, страдания) соединились в этом саду, воплощая бодлеровскую идею «цветов зла», интерпретируя ее по-своему. Мирбо также ставит на первое место — чудовищную «красоту» этого сада, иную, недоступную взгляду пацифиста, но доступную извращенному взору насильника. Клара (символ демонической сути европейской цивилизации) видит эту красоту, наслаждается ею, а ее спутнику недоступно прочувствовать красоту в одиозных сценах насилия. Запах гнили, исходящий от цветов и от гниющего мяса, безумное зрелище с одной стороны — насилия, а с другой — безмятежного спокойствия палача, доводит главного героя (человека старой формации, неспособного принять весь ужас нового агрессивного времени) до состояния полубоморока. Он хочет бежать как можно дальше из этого сада, забыть обо всем, но Клара не от-

пускает его, она держит его силой каких-то таинственных, нерушимых чар (возможно, это участь средневекового рыцаря служить даме или крестоносца служить Вере, а в новом мире — это искусственный рай, дурман). И он идет за ней до самого конца, плывет в «цветочной лодке» до грязного притона, где Клару уже поджидают местные жрицы любви. Он отгоняет всех от ее постели и остается рядом в ожидании ее пробуждения (видимо он надеется спасти ее, не понимая, что растворяется в своих иллюзиях). Мирбо завершает роман сном Клары и ожиданием ее пробуждения главным героем. Писатель словно хочет показать (это еще одна из предполагаемых версий), что сон ее не имеет конца, равно как и ожидание пробуждения будет бесконечным. Старый, трезвый мир, основанный на четких традициях и устоях, — исчез, растворился. Ждать его возрождения или пробуждения — бесполезно. Сладкие иллюзии романтизма обернулись кошмарным сном конца века.

Сон Клары, ее странное одурманенное состояние — следствие пребывания в Саду пыток. Сад пыток — это гиперсимвол. Его генерализированное значение может подразумевать страшный мир после революций и войн. Это перевернутый, черный сад — противоположность идеальному саду у Санд. Этот большой образ составляют множество малых символов: узники, палачи, люди, подвергающиеся пыткам, люди, пришедшие посмотреть на пытки, палач, статуи, растения, цветы.

Растения этого сада своим видом, своим ароматом переносят человека в какое-то иное состояние, но не каждого, а только того, кто способен видеть его чудовищную красоту. У Гюисманса Дезэссент тоже ощущал аромат духов франгипани (эссенцию цветов плюмерии), этот запах тоже мучил его, но аромат духов был отделен от цветов каладиумов. У Мирбо же цветы, запах гнили, уродливая форма растений соединяются в единый союз, более того, они соединяются с мучениями, болезнями, страданиями живых людей от пыток. Сад, названный «Садом пыток», способен соединить в своем микромире растения с узниками, цветы, похожие на раны, — с настоящими ранами на теле людей, неприятный запах цветов — с отталкивающим запахом крови и гниющего мяса.

В нем все разрастается, сливается воедино, соединяется в огромном образе Сада.

В «Саду пыток» в части, посвященной кормлению заключенных, Мирбо сравнивает вид гнилого мяса с цветами. Он пишет, что толпа, пришедшая кормить каторжников, «набросилась на падаль как на цветы». Каждый из пришедших поучаствовать в этом отвратительном зрелище, хотел раньше другого схватить свой кусок мяса и побыстрее оказаться у клеток с преступниками. При этом он создает жуткий контраст: куски гнилого мяса и угощение для кормящих — сладкие цветы в тесте, которые продаются тут же, перед входом в Сад. Возможно, именно Мирбо точнее всего удалось передать идею «цветов зла» Бодлера: со всеми подробными деталями, на примере ужасных страданий людей, вся вина которых заключалась в мелком воровстве или обмане, ему удалось соединить цветы-чудовища, похожие на болезни и страдания, с болезнями и мучениями реальных людей. Более того, он четко показывает — кто виноват в этих страданиях и кто «наслаждается» подобной красотой.

«Цветы зла» для Мирбо — это следствие колониальной политики Европы, отношения к представителям иных цивилизаций — как к скоту. Каждый представитель стран Европы пытается урвать свой кусок пирога, поучаствовать в процессе колонизации — переучивания, перекраивания под свои нужды представителей других цивилизаций. В какой-то степени пафос его творчества приближается к социалистическим идеям. Везде, где цветут подобные «цветы», царят смерть, болезни, разруха, голод и нищета. Эта политика находит отклик лишь у китайского палача, который относится к своему делу как к творческому процессу. Он не вдумывается в глобальный (разрушительный для его цивилизации) смысл происходящего.

Палач, рассуждая о красоте пытки, о том, что в былые времена пытка была особым искусством, говорит также о смысле или предназначении цветов. Для палача — цветок лишь половой орган растения. Он не видит в нем особой красоты. Сопоставляя цветок с органом размножения, палач также сближает цветы, которые

Мирбо сопоставляет с человеческими органами, а также язвами, опухолями, — с человеческими болезнями, органами размножения, частями тела, т. е. не возводит их на особый романтический пьедестал красоты, а приземляет, ставит на один уровень с физиологией человека. Палач не видит красоту в цветах, он видит красоту — в пытках и казнях. Для Мирбо — это выражение нового отношения к жизни, к красоте, к человеку, это философия Нового времени, которое пугает таких людей, как рассказчик. Если палач все понимает и молчит, безмолвно соглашается с происходящим, значит, он еще страшнее, чем завоеватели, он является символом пассивного согласия на любые перемены, абсолютного притяжения собственной гибели, безразличия к своей стране, к страданиям окружающих, даже к самому себе. Мирбо показывает в образе китайского палача — разрушительный, пассивный механизм, который был заложен в психологии многих представителей тех цивилизаций, которые в XVIII–XIX вв. практически без особого сопротивления сдавались европейцам. Но подобная, как показывает Мирбо, политика губительна и для самих европейцев. Они неспособны сосредоточиться, они погружаются в состояние ядовитого наркотического сна (намек на распространение в Европе наркотиков). Они становятся марионетками в руках собственных политиков. Ими управляют. Таким образом, и завоеватели, и пассивность завоеванных, которые испытывают на себе все тяготы колонизации, — все они являются «цветами зла» — мрачными всходами тех бед, которые посеяли европейские политики XVIII–XIX вв. А завершение романа говорит о том, что Мирбо не сомневается — подобные «цветы зла» вырастут и в XX в.

В романе «Дневник горничной» тоже есть фрагмент, в котором сближаются образы болезни, смерти и цветов. Речь идет о союзе Селестины с юным Жоржем, который болен туберкулезом. Как бы ни пыталась бабушка Жоржа уберечь внука от связи с Селестиной, тем не менее они соединяются, и очень скоро юноша теряет последние силы и умирает. Селестина посещает могилу Жоржа на кладбище, где часто встречает его бабушку, которая украшает могилу розами. С одной стороны, образ розы в данном случае — аллюзия

на сонет Ронсара «Как роза ранняя цветок душистый мая». Юноша, как сорванная (в том числе Селестиной) с куста роза, чахнет и умирает в самом расцвете сил. Но, с другой стороны, это соединение исходящего от Жоржа запаха гнили, о котором упоминает Селестина, потом его смерти, а затем цветов на его могиле — намек на образ падали из одноименного сонета Бодлера: некогда молодое, прекрасное создание глеет в могиле, украшенной розами, а его душа (аромат) перемещается в мир иной. Картина могилы Жоржа также связана с описанием могилы Маргариты Готье, украшенной камелиями и с похожим описанием убранства цветами гроба в произведениях Флобера. Образ раздетой Евфразии («гнилой розы») тоже можно отнести к подобным сопоставлениям. Ее плоть напоминает разложение. Глядя на нее, Селестина думает о «гнилом» запахе души.

В «Саду пыток» Мирбо еще раз обращается к образу падали у Бодлера. В романе Мирбо этот образ отражен в прекрасной Анне, подруге Клары. Она, чью кожу Клара сопоставляет с лепестками цветов алтея, заражается какой-то неизвестной болезнью, покрывается язвами, ранами, разбухает, становится похожей на цветы-монстры из сада пыток. Она гниет, от нее распространяется невыносимый запах, но она не умирает, а день за днем лежит в своей постели, как экзотический цветок на клумбе или в горшке. Из прекрасной женщины-цветка она превращается в цветок-чудовище. Затем, не выдерживая этого бесконечного страдания, она просит, чтобы ее вынесли из дома и бросили на свалку, где ее убьют животные и растащат тело по кускам. Но ни животные, ни птицы не приближаются к ее телу, изъеденному страшным недугом. Она разлагается у всех на глазах, превращаясь постепенно в безликую, безымянную массу то ли животного, то ли человека.

Под этими страшными картинами гниения, превращений из прекрасного в чудовищное Мирбо подразумевает разложение современного ему общества. В нем нет ничего целостного, святого, мораль давно никого не интересует, огромную роль играет нажива, политические интриги, борьба за власть. Бог, сочувствие, сострадание, помощь ближнему — все это давно вышло из моды, осталось

воспоминанием прошлого, связанного с романтизмом. Франция, претерпев целую серию смен политических режимов (революции, реставрацию монархии, империи, восстановление республики), войны, коммуны, восстания, — гниет, разлагается, превращается в нечто иное, еще не сложившееся, кристаллизующееся завтра. Ее захватывает мертвый, холодный рационализм, ее захватывает жизнь без Бога или жизнь с подмененным Богом. В этой жизни все чем-то подменяется: прекрасное — уродливым, добро — злом, Бог — судебной системой, жизнь — смертью, прекрасные цветы — изуродованными телами узников.

Тема «падали» отражена также в описании Сада пыток. Среди цветов-монстров на пути Клары и рассказчика попадают изуродованные тела преступников, множество мертвых тел с содранной кожей, обезглавленных, без рук, без ног, они свалены в кучи, как мертвые тела обезьян среди цветов лимона в романе Флобера «Саламбо». Из людей, когда-то ходивших по земле, любивших, страдающих, они превратились в кровавую массу — падаль, которую сложно идентифицировать. Мирбо устами Клары и китайского палача уточняет (как уже упоминалось выше) провинности казненных: мелкая кража, обман, мошенничество. За такую малость их лишают главного — жизни, в то время как европейцы грабят завоеванные страны целыми городами, убивают людей тысячами, и все это остается безнаказанным. Главному герою мерещатся на виселицах и дыбах Эжен Мортен, господа и дамы из светских салонов Парижа, не догадывающихся даже о существовании этого кантонского Сада пыток, он говорит, что место этих господ — как раз на данных орудиях пыток, а не в теплых гостиных.

Один из узников, готовящихся к казни, которому Клара приносит мясо, — поэт. Когда-то он писал стихи о любви, о цветах и прекрасных девушках, а теперь превратился в животное, забыл человеческую речь и дерется с соседями по клетке за гнилой кусок сырого мяса. Возможно, Мирбо имеет в виду некоторых своих современников, поэтов, судьба которых в новое сложное время, отягощенное войнами и революциями, была сломана под воздействием психического расстройства, материальных затруднений,

болезней. Китайский поэт, выкинутый за черту жизни, — гиперболизированный образ верленовского «проклятого поэта». Подобная судьба коснулась Нерваля, Бодлера, Рембо, Верлена, в какой-то степени Ламартина, Флобера. Нерваль, потерявший связь с реальностью, сошедший с ума, тоже в какой-то мере был жертвой смены государственных систем, смены идеалов, забвения религиозных ценностей. Не каждый человек и не каждый поэт способен принять и вынести катастрофические, глобальные изменения в государственном строе, в отношении государства к церкви, войны и разногласия как внутри страны, так и внешние вторжения (франко-прусская война). Поэт воспринимает все тоньше, острее, ему сложнее расставаться с привычным ходом бытия. Клара (этот гротескный, гиперболизированный дух цивилизованного европейца, который может смеяться и получать эстетическое удовольствие, глядя на человеческие страдания) читает стихи китайского поэта о любви, и в этих стихах не раз упоминаются цветы как символы расцвета, весны, зарождающихся чувств, красоты. Мирбо создает шокирующий контраст драки и поглощения поэтом куска сырого мяса в тот момент, когда Клара читает его стихи о цветах и прекрасной девушке. Суть «проклятия» китайского поэта в том, что он не помнит, кто он, не помнит этих стихов, которые словно и не имеют никакого отношения к нему, если бы не Клара, которая помнила поэта и его стихи, никто бы никогда не узнал, что в этом существе, превратившемся в животное, жил когда-то поэт. Стихи — это душа поэта, которая навсегда его покинула.

Доведение человека до животного состояния, по мнению Мирбо, — одно из самых страшных преступлений над личностью. В этом его заключении прочитывается предвидение идеи нацизма. Но, помимо этого общечеловеческого вывода, Мирбо демонстрирует в этом персонаже поэта старого времени, романтика, поэта Парнасской школы, даже символиста. Этому поэту, пишущему о цветах, юных девушках, любви, весне, нет места среди поэзии конца века, поэзии декаданса. Романтический поэт в подобную эпоху либо мертв, либо безумен, его время безвозвратно прошло.

Немаловажную роль играет еще одна реминисценция или интерпретация символов из романа Флобера «Госпожа Бовари» и Золя «Проступок аббата Муре». Речь идет о статуе Будды, которая стоит посреди Сада пыток. Статуя повреждена временем, местами почернела, но исполнена спокойствия, молчаливого, ужасающего умиротворения посреди боли и страданий. Статуя Будды в китайском саду символизирует, с одной стороны, китайскую философию спокойного, безмятежного отношения к жизни, восприятия всех невзгод как неоспоримой данности, способности видеть прекрасное в мастерстве палачей, в страданиях, пытках, но, с другой стороны, поврежденная статуя Будды говорит о глобальных переменах, с точки зрения Мирбо, в мироустройстве, в отношении к религии, к связям между людьми. Поврежденная статуя Будды — это интерпретация образа статуи Амура, изъеденного лишайником, в «Проступке аббата Муре», а также статуи священника, читающего библию, у которого откололась нога, в «Госпоже Бовари». Все эти статуи отражают религиозные или культурные каноны разных эпох и цивилизаций человечества. Мирбо, вслед за Флобером и Золя, говорит о глобальных переменах, об «одряхлении» божеств прошлого, об их бессилии влиять на новое положение вещей. В символике этих образов прочитывается мысль Ф. Ницше о «смерти богов». Кроме того, подхватывая рассуждения Золя о парке Параду как о шедевре эпохи барокко и классицизма, Мирбо говорит о китайском Саде пыток как об одном из лучших образцов китайской садовой архитектуры прошлого. Автором садовых композиций был талантливый ботаник, мастер своего дела Ли Пе Ханг. То есть Сад пыток — тоже образец садового искусства прошлого, о котором китайский палач вспоминает с ностальгией и констатирует печальные перемены, которые он видит как в стране в целом, так и в этом саду. Сад пыток (как гиперсимвол) — это синтез, соединяющий в себе историю, культуру, моменты, связанные с религией, политику, искусство и множество других концептов. В нем чувствуется продолжение таких сверхсимволов, как голубой цветок и цветы зла. Он порождает множество ассоциаций. Его можно анализировать или интерпретировать бесконечно.

Одним из важнейших символов старого уклада, традиционной Франции является у Мирбо загородная природа (или природа провинции)⁴⁹⁴. Эту идею Мирбо подхватывает у Флобера, для которого природа Кальвадоса в «Буваре и Пекюше», а также природа деревни, описанная в «Госпоже Бовари», «Воспитании чувств», — символизирует истинную Францию, соль земли, старый канонический уклад жизни.

В «Дневнике горничной» Мирбо не просто символически указывает на то, что считает природу деревни (а именно деревья, поля, растения) символом старой Франции, а передает эту мысль непосредственно в описании природы и рассуждениях Селестины, а также в ее разговорах с Вильямом, одним из жителей деревни. Вильям говорит, что ему не нравится деревенская природа Нормандии, так как от нее веет затхлостью и стариной, а Селестина, наоборот, восхищается силой, мощью, энергией вечной деревенской природы Франции, которая питает государство своими соками. Природа возрождается каждую весну, и Франция возрождается после зимы вместе с деревьями, кустарниками, полевыми культурами и другими растениями. В этих рассуждениях Мирбо передает распространенные в те годы во французском обществе и в мире политики мысли о национализме, о французской нации, неоднократно в «Дневнике горничной» звучит тема антисемитизма, как уже отмечалось выше, упоминается знаменитое «дело Дрейфуса». Национализм очень близок идеям раннего романтизма, особенно идее воссоединения с корнями нации, обращения к фольклору, к старинным народным песням. Именно в романтизме (в историографическом романе, в поэзии Гюго) складываются полупоэтические образы народных героев Франции — Жанны Д'Арк, Верцингеторикса, позднее Наполеона и многих других. Конец XIX в. во Франции ознаменован подъемом националистических движений, в парламент входит Лига патриотов М. Барреса. Деревья, кусты, цветы у Мирбо — часть французской национальной сути.

⁴⁹⁴ Carr R. La Normandie dans *Le Journal d'une femme de chambre* // Actes du Colloque Octave Mirbeau du Prieuré Saint-Michel de Crouttes. Paris: Éd. du Demi-Cercle. 1994. P. 69–80.

Но этот новый взгляд на корни нации полностью переворачивает идеалистический взгляд на эту идею в период романтизма. В конце века он связан с рационализмом, с идеей самоутверждения, политических манипуляций.

Символически в этом отношении и сердечный выбор Селестины. Она влюбляется в садовника и конюха Жозефа, который поражает Селестину своей природной мощью, своим жизненным опытом, своей молчаливостью. Порой он кажется Селестине опасным человеком, он словно соединен, сплочен с природой, с каждым кустом, растением, с лошадьми, за которыми он ухаживает. Он похож на огромное старое дерево, глубоко вросшее корнями в землю. Жозеф — националист, антисемит, он высказывает вслух лишь мысли о превосходстве французской нации над другими народами. Он ощущает себя сверхчеловеком (в том, что он и садовник, и конюх, т. е. связан и с миром флоры, и с фауной, — намек на особые полномочия этого персонажа, на способность выполнять одновременно несколько абсолютно разных дел). И Селестина чувствует в нем этот природный, космический магнетизм. И он связан с чем-то очень далеким, еще дохристианским, первородным, т. е. языческим. Мирбо удалось запечатлеть в образе Жозефа основные мысли Ницше о человеке, связанном с энергией природы, с вечной силой космоса. Вроде бы Жозеф человек простой, деревенский, даже приземленный, но именно он кажется наиболее неуязвимым, независимым, опасным. В нем таится немая мощь природы, ее сила, ее целебные свойства. Именно Жозеф в конечном итоге дает Селестине то, о чем она мечтает больше всего — успокоение, возвращение в подобие того мира детства, который ей пришлось покинуть когда-то.

На протяжении всего романа «Дневник горничной» Селестина, подобно господину Ланлеру, стремится достичь своего «потерянного рая», своего «материнского лона». Это лono для Селестины — в далекой природе Бретани, она находит успокоение только тогда, когда с Жозефом переезжает к морю в Шербур, в город, напоминающий ей родную бретонскую деревушку. Запахи моря, прибрежной растительности успокаивают ее и позволяют

спокойно заниматься семейным делом — содержанием маленького кафе. Не столько достаток и собственное дело дарят горничной ощущение свободы, сколько этот запах моря, водорослей и сосен, которые растут вдоль морских берегов.

То есть Мирбо воспринимает растения как жизнь мира в целом, Франции — в частности. Мир растений для него — это огромный организм, пронизывающий своими корнями землю, теряющий листву поздней осенью, расцветающий весной, дарящий плоды для питания и цветы — для ощущения прекрасного. Мирбо недаром подробно описывает растительность Нормандии, говорит о растительности Бретани, других регионов, а также о волшебных огромных цветах и деревьях Азии — растениях далеких экзотических стран, которые воспринимаются жителями Европы, которые никогда не были в Азии, как волшебные, а край, в котором они растут, — как далекая фантастическая страна. Как и Леконт де Лиль, Мирбо считает растения — одними из символов разных стран мира, характерными чертами того или иного региона, «лицом» того или иного края. В «Саду пыток» он пишет о схожести экзотических цветов, растущих в китайском саду, с чертами характера, а то и с внешними чертами китайцев. Также он пишет о том, что природа Бретани — часть сути горничной, ее кислород, то, без чего она чувствует себя потерянной в огромном мире, и то, что дает ей силы, когда она снова поселяется у моря.

Кроме того, Селестина на протяжении своего рассказа неоднократно упоминает кусты боярышника и цветущие вишневые деревья, которые остались в ее памяти с самого детства. Эти насаждения росли в саду перед ее домом. Детство у Селестины было тяжелым, полным лишений — отец погиб, когда ей было лет шесть; мать пристрастилась к спиртному и скатывалась все ниже и ниже; в двенадцать лет Селестину изнасиловал «помощник мастера из сардиночного заведения, мохнатый и вонючий старик» — тем не менее родной городок, природа родного края, боярышник, вишни и цветы из родного дома — были ее воздухом, ее смыслом жизни, ее дорогой обратно, в сладостные мгновения детства.

В данном случае сложно сделать вывод — симпатизирует ли Мирбо Селестине как женщине, которая выбирает Жозефа? Ведь Мирбо очевидно против национализма в его крайних проявлениях. Возможно, Мирбо здесь на стороне Селестины как человека из народа, как человека, который многое испытал (в том числе и от собственных соотечественников) и заслужил свою долю простого, незатейливого счастья. А возможно, он сочувствует ей как человеку, близкому к чему-то истинно народному, почвенному, изначальному, в чем легче читается образ первородного справедливого Бога. И этот образ, конечно же, такой же мифологический, легендарный, как все народное, безымянное. Но это именно тот Бог, та первоначальная сила, которая утрачена человечеством, и по которой сам Мирбо испытывает идеалистическую ностальгию. По сути, Мирбо — не столько атеист, сколько человек, не желающий принимать современную религию и нового «современного» Бога, которому поклоняются люди, совершающие «узаконенные» преступления.

Тему подобного перевернутого блага, этики-наоборот, легитимности убийства развивает в наши дни А. Бадью⁴⁹⁵, не обращаясь к Мирбо, но, безусловно, анализируя идеи Ницше, который тоже выводил образ христианского Бога-тирана, в котором проступают черты того самого Бога-машины, Бога, подмененного тем обществом, которое сложилось после французской революции 1789 г. Бадью пишет об эстетике ложного добра, которое навязывается современным представителям Ближнего Востока, многие из которых стали мигрантами, вынужденными подчиняться законам других государств. Добро, которое предлагают как помощь, в итоге оборачивается злом. Да и в самих цивилизованных государствах принимаются сейчас такие законы, которые консервативные европейцы сами воспринимают порой как откровенное насилие над личностью (однополые браки, ряд статей в ювенальном законе и т. д.)

В творчестве Мирбо присутствуют и конкретные флорообразы (обозначенные гипонимами), имеющие отношение в теме национализма, государственного устройства Франции, а также политики и коммерции. Свекла, овес, различные сельскохозяйственные

⁴⁹⁵ Бадью А. Этика: очерк о сознании зла. СПб.: Машина, 2006. 126 с.

культуры, о которых идет речь в «Саду пыток», — тоже часть Франции, ее питательный эликсир. Образ свеклы, точнее идея выращивать свеклу в производственных масштабах, которую главный герой «Сада пыток» использует в качестве основного лозунга в период своей предвыборной кампании, — это часть богатств, которые Франция может дать народу. А политик («сельскохозяйственный кандидат»), который «наслаждается природой как умеренный республиканец»⁴⁹⁶, говоря о развитии сельского хозяйства, намекает на будущее благосостояние граждан, на благополучие всей Франции. Свекла (или свекловица) (кандидат называет ее «патриотическим продуктом») как отдельно взятая культура становится символом всего сельского хозяйства Франции, т. е. благосостояния и сытости народа. Он проигрывает выборы, так как народ ему не верит, понимая, что он ничего не смыслит в сельском хозяйстве, в выращивании свеклы, а значит — и в управлении государством. Мирбо показывает этим мудрость народа. Таким образом, свекла как символ деревни, земли, начала начал, является символом национальных особенностей, достоверности. Но с другой стороны, она же (как «патриотический продукт») символизирует фальшь тех людей («сельскохозяйственных кандидатов», любящих Францию «как умеренные республиканцы»), которые пытаются прорваться к власти (т. е. ко всем ее благам). Именно благодаря свекле избиратель понимает, знает ли депутат Францию, ее корни, ее основу, или нет. То есть народ, не понаслышке знающий, что такое свекла, понимает — свой это человек или чужой, с нацией (с народом) он или нет.

Еще одним «политическим» флорообразом становится кофейное дерево, которое является «легендой» для главного героя «Сада пыток». Герой Мирбо отправляется в путешествие под именем знаменитого эмбриолога, занимающегося изучением паразитов кофейного дерева на Цейлоне, на самом же деле — с целью сбора информации и установления контактов. Однако истинная причина его поездки состоит в том, что его политический компаньон Эжен Мортен хочет от него избавиться. Но и это предприятие не увен-

⁴⁹⁶ *Mirbeau O. Le Jardin des supplices. P. 71.*

чивается для рассказчика успехом, Клара очень быстро разоблачает его (что опять является намеком связанности ее образа с умным змеем, с искусителем из райского сада, который надел на себя маску Евы). Таким образом, свекла и кофейное дерево — таят в своей семантике идею политического обмана. И в первом, и во втором случае герой скрывает за растительными образами свое незнание, свою некомпетентность, свое желание занять не свое место в жизни, обмануть окружающих. Именно такими видит современных ему политиков сам Мирбо.

Подобной, отдаленной от природной или романтической символики культурой становится в романе «Сад пыток» — овес, который выращивает и продает отец главного героя. В этом образе прочитывается символика трезвого, холодного рационализма. Отец, как успешный предприниматель, приносит пользу обществу. Овес становится символом материального благополучия страны, но одновременно, денежной наживы, манипуляций, так как отец неоднократно обманывает как своих конкурентов, так и власти города. Возможно, писатель имел в виду собственного отца, который, будучи политиком, не мог, по мнению Мирбо, не обманывать своих избирателей. Овес несет ту же символическую нагрузку, что и «черный тюльпан» у Дюма-отца, а также турнепс в «Буваре и Пекюше» у Флобера — денежное благополучие либо одного человека, либо целого общества. Флорообраз, под воздействием новых веяний: развития сельского хозяйства, частного предпринимательства, партийной принадлежности персонажа, — приобретает новые значения, связанные с куплей-продажей, патриотизмом, политикой и т. д. Мирбо пополняет список подобных «политических» и «коммерческих» флорообразов свеклой, овсом, кофейным деревом.

Помимо упомянутого выше восприятия деревенской природы как чего-то отжившего, устаревшего, связанного с живописным стилем раннего романтизма, в романе «Дневник горничной», как уже упоминалось выше, появляются и сами «голубые цветочки», которые также соединены в восприятии современников Мирбо с пережитками прошлого, с поэзией романтизма. О «голубых

цветочках» упоминает молодой Ксавье, в семье которого Селестина служит некоторое время. Он говорит, что не любит старую поэзию и ее «голубые цветочки», он устремлен в будущее, живет новой, современной жизнью, игнорирует сложившиеся в обществе морально-этические законы, ведет свободный, лишенный комплексов образ жизни.

В творчестве Мирбо есть еще один второстепенный персонаж, который вводится автором как символ перемен в обществе, забвения старых литературных традиций. Этот персонаж, наоборот, не молод, а стар, говорит о дряхлости подходящего к концу XIX в. В «Саду пыток» рассказчик и Клара проходят мимо сикомора или фигового дерева, под которым сидит неподвижный старик. Сикомор часто упоминается в литературе романтизма (Шатобриан, Санд, Нерваль), группы «Парнас» (Леконт де Лиль, Эредья) как образ, связанный с Древом жизни в египетской и ассирийской мифологии, с Библией, с сюжетом, повествующим об Адаме и Еве и фиговых листьях (Древо познания добра и зла), также это дерево неоднократно описывалось как одно из самых крупных и ярких среди экзотических деревьев заморских стран. Под сикомором обычно изображалась юная дева (Леконт де Лиль) или влюбленная пара (Шатобриан, «Атала»), у Мирбо под сикомором сидит неподвижный, молчаливый старик, уставший от жизни. То есть время сикомора как одного из символов любви, романтизма, группы «Парнас», а также той, истинной, первоначальной Веры, — прошло или медленно уходит. И все же Мирбо констатирует это с сожалением. В те времена, каким бы бессмысленным ни казался теперь идеализм, в людях обитали доброта, сочувствие, тот комплекс добрых эмоций, который именуется эмпатией.

Еще раз стоит отметить, что Мирбо — не атеист, он скорее человек, разочарованный в том варианте веры или религии, которая предлагается в современном ему обществе. Она кажется ему фальшивой. В этом он приближается к Бодлеру, мысленно застывшему между Богом и Сатаной, а точнее, между тем далеким, вечным Богом и суетным его двойником, который появился вслед за гильотинами революции. Этот Бог — Кодекс Наполеона, законодательст-

во. Это нечто, что должно успокоить и примирить расслоившееся общество.

М. Прац называет декаданс, спорящий с романтизмом у Мирбо, «черным романтизмом»⁴⁹⁷. Недалеко от сикомора расположены ворота в Сад пыток, как будто ворота смерти, ворота в преисподнюю, в сад мучений и бесконечных диковинных цветов, пугающих цветов будущего, т. е. неизвестности. Прекрасный сад романтизма превратился в сад ужасов. Сам сад, так похожий на изображение «музыкального ада» на правой створке триптиха «Сад земных наслаждений» (1500–1510) и страшного суда и ада на центральной и правой створках «Страшного суда» (1504) Иеронима Босха⁴⁹⁸, символически может быть разделен на Чистилище (место перед входом в камеры), Страшный суд — место, где в камерах томятся каторжники, там не растут деревья, а на вишнях не цветут цветы, реку Стикс, по которой плывут на «цветочной лодке» Клара и Эжен, и Ад — Сад пыток, который, благодаря прекрасным цветам, похож на ложный рай, лондонский Лаймхаус, прекрасный и чудовищный, рай нового времени, который на самом деле является продолжением Ада⁴⁹⁹. Таким, полным цветов, пахнущих гнилью, и полумертвых тел представляет себе будущее или рай для последующих поколений Октава Мирбо⁵⁰⁰. Таким образом, последняя сцена (в притоне) напоминает еще и вибрацию обоих героев между Адом и Чистилищем. Они застывают в Лимбе. Будущее их неопределенно, это вечное состояние колебания.

Эти страшные картины природы, картины Сада пыток противостоят идиллическому восприятию природы в литературе

⁴⁹⁷ Praz M. La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19-e siècle: le romantisme noir. Paris: Denoël, 1988. 488 p.

⁴⁹⁸ Przybos J. Délices et supplices: Octave Mirbeau et Jérôme Bosch // Actes du colloque Octave Mirbeau d'Angers. Presses de l'Université d'Angers, 1992. P. 207–216.

⁴⁹⁹ Gouyette J. Sacrilèges et souffrances sacrées dans *Le Jardin des supplices* // Approches de l'idéal et du réel. Presses de l'Université d'Angers, 1993. P. 379–397.

⁵⁰⁰ Michel P. Le Jardin des supplices, ou: du cauchemar d'un juste à la monstruosité littéraire, introduction au Jardin des supplices. Paris: Éditions du Boucher, 2003. P. 3–31.

романтизма (Шатобриан, Гюго, Санд), а также отождествлению сада (с его цветами, фруктовыми деревьями, кустами роз) — с образом библейского райского сада или сада заключенного. Его загробный мир — это продолжение страшной реальности жизни, рай и ад для него — идентичны, являются продолжением страшной земной действительности. В том, что Мирбо достаточно часто обращается к библейским сюжетам и религиозным аллюзиям как к чему-то очень важному в былые времена, но потерявшему актуальность на рубеже XIX–XX вв., проявляется его истинное отношение к религии. Он — не столько атеист, сколько реалист, четко осознающий, что в современном ему обществе у человека остается все меньше возможностей искренне воспринимать религию и веру. В чем-то он сожалеет об утраченной вере человечества в Бога, в загробный мир. Это новое отношение к религии говорит о переменах в сознании человека, вступающего в XX в. Этот человек готов расстаться как с многочисленными канонами, традициями в культуре, искусстве, литературе, так и с многовековыми религиозными устоями. Кровавые сцены современности, не имеющие аналогов в истории, а также являющиеся предпосылкой для еще более жестоких проявлений в будущем, не позволяют Мирбо искренне верить в доброе, божественное начало мироздания. Он не верит не в самого Бога, а в этот зарождающийся безбожный мир.

Есть в творчестве Мирбо еще один яркий образ «перевернутого» рая или сада заключенного. Образ сада и растущие в нем плоды, а именно — груши, в романе «Дневник горничной» развивают тему запретных плодов, а также материнского лона, начатую Флобером в «Госпоже Бовари». У Мирбо речь идет о фруктовом саде во дворе замка в Нормандии. В этом саду, под грушевым деревом, на котором созрели плоды, господин Исидор Ланлер пытается соблазнить Селестину, но девушка испытывает к нему лишь сочувствие, жалость. Груша с точки зрения психологии символ женственности, эротики, форма ее плода напоминает тело женщины, а вкус — чувственное наслаждение. Селестина понимает, что Ланлер — самый несчастный человек среди всех обитателей дома, он лишен средств, его ненавидит супруга, он не может расстать-

ся с ней по целому ряду причин, не может жить своей собственной жизнью. Сад, а также охота, на которую он периодически уходит, чтобы побыть в одиночестве, — его единственная отдушина. Сад, где растут цветы (георгины — у Бодлера и Дюпона — символы рая, иного прекрасного мира), плодоносят фруктовые деревья, цветет шиповник (символы Девы Марии и младенца Иисуса), — его убежище, его материнское лоно. Задумывая объяснение Ланлера с горничной в саду под грушевым деревом, Мирбо намекает на то, что Исидор ищет в женщине поддержку, материнскую ласку, понимание, теплоту, т. е. все то, чего нет в его супруге. Также подсознательно ищет женщину, которая могла бы родить ему ребенка, пролить его род (его супруга не может иметь детей). В Селестине он не находит всех этих качеств (точнее, желания ответить на запрос этих качеств), но позднее выясняется, что ему отвечает взаимностью некрасивая служанка Марианна, которая дарит ему теплоту, сочувствие, и которая, втайне от всех, ждет от него ребенка.

Ожидание ребенка от служанки по имени Марианна завершает символическую картину тайного сада. Плодовое дерево — груша, под которым Исидор и горничная едят плоды, как Адам и Ева, — с христианской точки зрения — красноречивый символ. «Само дерево олицетворяет праматерь Еву, а плоды — происходящих от нее людей, которые покоятся в зеленых травах раскаяния или гибнут в смертных грехах. Например, на аллегории 1290 г. Хуго Тримбергского (Hugo von Trimberg, 1230–1313) изображена груша, чьи плоды падают частью в тернии (колючки, шипы), частью в воду или траву. Плод груши символизирует любовь Христа к человечеству, указывает на воплощенного Христа»⁵⁰¹. Сад становится садом заключенным, в котором появляется дева (имя Марианна напоминает имя Мария), ожидающая младенца. Но вся эта каноническая картина — также обман, карикатура на библейские сюжеты. Ребенок — плод греховного союза (его не признают ни в одном обществе, его жизнь заранее обречена на страдания), Мария — лишь

⁵⁰¹ Бидерман Г. Груша // Энциклопедия символов: Пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. И. С. Свенцицкой. М.: Республика, 1996. С. 64; *Impelluso L.* Nature and Its Symbols. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2004. P. 154.

некрасивая служанка Марианна, Адам и Ева — не имеют никакого отношения друг к другу, они чужие люди из разных миров. Для атеиста Мирбо это смещение смыслов, эта карикатурность традиционного сюжета — олицетворение того времени, в котором он живет, времени, в котором все перемешалось — истинное с фальшивым, горничные с господами, старый мир (с его теперь уже бессмысленной, ненужной никому аристократией, на которую так хочет быть похожа госпожа Ланлер) с новым — миром лавочников, фабрикантов, банкиров, рестораторов⁵⁰².

Мирбо намекает на фальшивость, ложность той картины, которая складывается в укладе поместья, через рассказы деревенских жителей о подлости Исидора, о том, что от него постоянно беременеют горничные и местные жительницы. Но все это — лишь слухи, не основанные ни на каких фактах. Деревня вообще живет в основном сказками, легендами, слухами. В один из таких страшных слухов превращается история убийства маленькой Клэр, труп которой находят в лесу среди сорванных ею для продажи анемонов. Горничная подозревает всех мужчин, которые встречаются ей в замке и в деревне, в совершении этого страшного преступления, включая Исидора и своего будущего мужа — Жозефа. В сюжете об убийстве Клэр Мирбо опять прибегает к реминисценции, намекая в этом сюжете на сказку Ш. Перро «Красная шапочка», только сюжет искажен таким образом, чтобы точно вписаться в новое время с его чудовищными переменами: насилием, войнами, утратами общечеловеческих и религиозных ценностей.

В этом же образе Мирбо зашифровывает образ Клары — женщины-цветка из романа «Сад пыток». Важно отметить, что персонаж под именем Клара (служащая театра Опера Комик) появляется еще в одном произведении Мирбо — «Прекрасная госпожа Ле Вассар» (“*La Belle Madame Le Vassart*”, 1884). Имена же Клара и Клэр, во-первых, похожи, во-вторых, обозначают одно и то же —

⁵⁰² *Pôr K. Perversions et crise de la société dans Le Journal d'une femme de chambre*, Octave Mirbeau: passions et anathèmes // Actes du colloque de Cerisy. 2005. 28 septembre — 2 octobre. Presses de l'Université de Caen, 2007. P. 171–184.

«свет», или «светлая». Романы «Сад пыток» и «Дневник горничной» создавались практически одновременно (в 1890-е гг.) и вышли с интервалом в один год. Маленькая Клэр лежит среди сорванных цветов и медленно превращается в бесформенную, безликую массу, напоминающую «падаль» у Бодлера, образ Анны у Мирбо в «Саду пыток», а также образ самой обездвиженной, как будто мертвой Клары в «цветочной лодке». Ее образ состоит из аромата цветов и запаха разложения. Безликость заключается в убийстве Клэр — никто никогда не узнает, кто ее убил и по каким причинам. Если в «Саду пыток» Клара — жертва с духовной точки зрения, из нее испарились все возможные человеческие качества, то в «Дневнике горничной» Клэр мертва физически, и умирает она в раннем детстве, т. е. в «Саду пыток» действует либо ее бездушный двойник, либо она, но с вырванными жизненными силами, иными словами, ходячий мертвец, что можно назвать одним из первых опытов создания постмодернистского персонажа. Мирбо неспроста рассуждает устами своих персонажей в «Саду пыток» об Африке и о каннибализме, а также намекает на западноафриканский культ Вуду и эффект «души мертвеца» (зомби) (первые в Европе узнают о культуре Вуду в XVII в. от рабов, вывезенных из государства Дагомея (современные Бенин и Нигерия)). Клара — человек не бездушный изначально, а именно с вырванной душой, вместо души у нее кровоточащая рана. А вырывает ее душу — ее же государственная система, она человек, изуродованный ее же обществом, ее государством. Поэтому она постоянно испытывает боль, хотя при этом делает чудовищные, бесчеловечные выводы обо всем, что видит и слышит. Этот образ с вырванной душой или без души, по всей видимости, намекает на оценку Мирбо духовного состояния современного ему социума. В этом обществе часто забывают о морали, о религиозных устоях, в нем на уровне правительства говорят о планах разрушить готические соборы, объясняя этот шаг нехваткой денег на их содержание. Если вспомнить, что имена Клара и Клэр переводятся как «свет», то, по всей видимости, Мирбо предполагает, что сам свет жизни погас, мир погрузился в страшную предпостмодернистскую тьму: тьму насилия,

потери духовных ориентиров, печали, безысходности. В чем-то эти две Клары (или Клара и Клэр) (одна — похороненная в двенадцать лет и истлевшая в своей могиле, другая — вечно молодая и прекрасная в далеком китайском саду, в раю-наоборот) повторяют образ Дориана Грея — того, который обитает в реальности, оставаясь молодым, прекрасным, но бездушным, и того, который медленно стареет на портрете, превращаясь в страшного, чудовищного старика, похожего на труп.

Итак, образы растений играют особую символическую роль в творчестве Мирбо. Их семантика делится на разные категории: психологическую, политическую, коммерческую, морально-этическую. При этом политическая коннотация именно у Мирбо встречается в литературе впервые. Безусловно, этот образ разовьется в литературе XX в.

Подводя своеобразный итог XIX в. как литературной эпохе, он старается как можно подробнее вспомнить каждый символ, созданный воображением писателей уходящего столетия: голубые цветы, цветы-монстры, образ сада как реминисценции рая и как аллегории детства, семьи, материнской любви. Вводит Мирбо и совершенно новый тип флорообраза — политический, символизирующий фальшь человека нового времени. Природу такой человек использует в качестве инструмента для получения должности.

Не забывает Мирбо и о традициях украшать одежду, стол, дом экзотическими, декоративными, полевыми цветами, описывает ботанические сады, оранжереи. Образ Ксавье из «Дневника горничной» связан, например, с одной из модных цветочных традиций второй половины XIX в., о которой уже упоминалось выше в главе о камелии. Ксавье — это денди, одетый в лучший костюм, у него в петлице всегда живая гвоздика. С Ксавье и его семьей связана традиция — украшать цветами (а именно васильками) праздничный стол. Этот обычай, как было отмечено выше, описывают в своих произведениях также Бальзак, Жирарден, Санд, Флобер. Пишет Мирбо также о модной в XIX в. цветочной кулинарии. В «Саду пыток», например, перед воротами тюрьмы люди, пришедшие кормить каторжников, раскупают розовые лепестки и ле-

пестки акации в тесте и сахаре. О подобных блюдах пишет Рембо в поэме «Что говорят поэту о цветах» («лилия в сиропе»).

Очевидно, что реализм в создании образов растений соединяется у Мирбо с тонким, многоуровневым, глубоким символизмом. Мирбо намекает на образы (внушает впечатление об образе — образ Анны-цветка, образ Клары-розы, образ Евфразии — гнилой розы), но также показывает или называет их напрямую (свекла, кофейное дерево, сикомора, грушевое дерево и т. д.).

Кроме того, его образная архитектоника вписывается уже не столько в символистскую эстетику, сколько в модернизм. Очевидно, что модернизм насквозь пронизан чувствами, эмоциями, психологическим анализом. В этом модернизм в чем-то оглядывается на романтизм, полный чувств и эмоций. Только в модернизме чувства и эмоции выражаются крайне экспрессивно. Это темные эмоции, «черный романтизм». Это то самое проявление аффекта, о котором пишут исследователи метамодернизма, усматривая в нем черты именно модернизма (его аффекта, глубины и историчности). И образы растений в Саду пыток красочно иллюстрируют эту экспрессию, этот аффект.

В романе «Сад пыток» Мирбо возводит самый востребованный образ конца XIX в. — «цветы зла» — на высочайший пьедестал, подробно анализируя, детально вырисовывая целую галерею подобных «цветов», соединенных со страшными картинами человеческих страданий. XIX в. начинался с «голубых цветов» Новалиса, символов Души Мира, о которых больше не желает читать молодой Ксавье, представитель нового поколения, а заканчивается «цветами зла» — символами новой красоты, красоты боли, страдания, зла, цветами «черного романтизма». Говоря о том, что человек приходит в мир, чтобы убивать, Мирбо пишет, что растения, цветы, оказывается, рождаются не для того, чтобы развивать в человеке чувство прекрасного, чтобы радовать глаз, а чтобы стать роскошными декорациями вечного сюжета убийства. Подобные мысли высказываются также в поэзии Гюго, Рембо, Аполлинера. Мирбо, как и Нерваль или Бодлер, как многие другие писатели той эпохи, — обманутое поколение. В детстве им прививали

веру в доброго Бога, в прекрасные «голубые цветы», а на деле они столкнулись со страшным ликом реальности, так похожим на лик Сатаны. Возможно, именно в этом кроется такое ожесточение писателей конца XIX в. Обман всегда очень сложно прощать. Тем более что личность обманщика столь неуловима.

Рубеж XIX–XX вв. — время войн, конфликтов, смены политических режимов, экономических кризисов, освоения заморских территорий. Все эти события неизбежно становятся причиной гибели тысяч людей, Мирбо воспринимает природу как прекрасное обрамление ужасающей картины бытия. И, более того, он предчувствует, что дальнейшее развитие исторических событий будет еще более чудовищным и кровопролитным.

Заключение

Итак, проведенное исследование позволяет заключить, что растительный образ в XIX в. имеет две парадигмы. Одна парадигма — старая, основанная на принципе устойчивого значения и передается методом диегезиса. Она постепенно деактуализируется, выходит из моды, особенно к концу века. На ее основе выстроенна, к примеру, традиция селамы, или «языка цветов», «цветочного сонета», которые к концу века утрачивают всякую популярность. Вторая — новая, формирующаяся на протяжении всего столетия, она отличается отсутствием устойчивой семантики и предполагает множественность значений. Основной метод ее передачи — мимесис. Эта парадигма станет основой для флорообраза в литературе XX в. Авторы отныне предпочитают такие образы-загадки, «свои» образы растений, связанные с какими-то личными ассоциациями («катлеи» у Пруста, «роза с планеты Маленького Принца» у Экзюпери, сопоставление Антуана Рокантена (себя) с «корнем каштана» в «Тошноте» Сартра и т. д.)

Основным объектом изучения в данной монографии становится именно второй тип — с неустойчивым значением. Он зарождается в романтизме (Новалис, Гюго), отличается особой, бесконечной глубиной, авторской субъективностью. Среди подобных образов особое место занимают гиперсимволы — «голубой цветок» у Новалиса (важно отметить, что все же влияние его на французскую литературу более раннее, чем принято считать, на Нерваля он воздействует уже в 1830-е гг.), образ сада у Санд, Флобера, Мирбо, «цветы зла» у Бодлера, Гюисманса, Мирбо. Именно гиперсимволы, обладающие неограниченным потенциалом для интерпретаций, являются провозвестниками того, что Р. Барт назовет «смертью автора» (подобные образы становятся источником бесконечного продления процесса творения для читателя или другого автора), а также «нулевой степени письма» — символ-колодец, который хранит в своей глубине потенциальную бесконечность. Его чернота — это безграничный белый лист для того, кто всматривается в нее.

Важным проявлением этого нового типа образа становится его интерпретация. Авторы обмениваются образами. Например, Д. де Жирарден заимствует у Деборд-Вальмор образ цветка без лепестков. Бодлер берет у нее идею некоего полотна чувств (состоящего, в том числе, из растений и растительных ароматов) из стихотворения «Это я...» и передает его структуру в сонете «Соответствия». У Нервала Бодлер подхватывает идею «множественного цветка», у Дюпона заимствует «голубой георгин», у Дюма — «черный тюльпан». Гюисманс и Мирбо заимствуют уже у самого Бодлера образ «цветов зла». И таких примеров огромное множество. В отличие от подобных использований цветочных образов в литературе до Новалиса (цветы-клише), эти образы передаются каждый раз по-новому, перерабатываются, они не применяются, а именно интерпретируются.

Кроме того, появляется множество новейших образов, связанных с различными историческими событиями («черный тюльпан»), с модой (камелия), деталями светского этикета (цветы в петлице, в одежде, как украшение дома или стола), политикой (свекла, яблоки) и т. д. Большое влияние оказывает на семантику образа развитие промышленности и науки. Особое место в литературе занимает «растение-монстр», значение которого переплетается с «цветами зла», а также с новым взглядом человека XIX в. на природу, на участие в ее сотворении Бога, на возможность замены в этом процессе дела Господа на человека. Этот вопрос порождает множество вариаций и интерпретаций на тему «искусственной природы» и «цветов зла».

Образы растений во французской литературе XIX в. представляют собой широчайшую систему. Эта система находится внутри большой системы образов природы, которая, в свою очередь, является частью еще большей системы глобального образного параллелизма (предметного, мифонимического, социокультурного, психологического и т. д.). Вокруг всех этих систем же расположены еще более широкомасштабные структуры, составляющие глобальную «сеть чувств» (философия, искусство, психология, мистика, религия, политика, повседневная жизнь и т. д.). И все эти системы

и структуры взаимосвязаны. Они составляют общую, колоссальную «структуру чувства» и глубины литературы XIX в., которая на протяжении всего столетия находится в состоянии колебаний: от сентиментализма и предромантизма к романтизму, от романтизма к реализму, от натурализма (и группы «Парнас») к символизму и модернизму. Это колебание отчетливо отразилось на литературе Бодлера, пребывавшего в течение всего творчества как бы между двух огней — Богом и Сатаной, Добром и Злом, Красотой и Безобразным, Сном и Реальностью

В основном образы растений являются инструментарием «структуры чувства» и передают различные значения, связанные с эмоциями, эмпатией, симпатией, антипатией и т. д., представляют собой сигналы, транслирующие чувства между людьми или восприятие людей окружающего их социума. Но нередко подразумевают и другие значения, связанные с философией, мистическими учениями, бытом людей, политикой и т. д.

Анализ структуры образов растений показал, что на заре XIX в. преобладает идеалистическое наполнение их семантики. Этот период особенно отличается передачей через образ растения различных сопереживаний, тоски по кому-то другому, желания любить и т. д. Образы (среди которых важную роль играют символы, олицетворения, гиперболы, сравнения, участвуют эти образы и в конструкции метафор) являются синкретическими образованиями, связанными с историей, философией, мистикой, выражением самых разных чувств и многими другими критериями. К середине века наблюдается скептическое отношение к наделению образов чувственной семантикой. Представители группы «Парнас» (Готье, Леконт де Лиль) вообще призывают отстраниться от чувств и эмоций (и всего, что с ними связано), обратиться к точности слова. Появляются первые примеры оценки «голубых цветов» как символа несбывшихся надежд. К концу века этот образ (как символ именно эмпатии) становится мишенью для злой иронии. Происходит полный пересмотр целей и задач образной структуры растений. Авторы (Готье, Бодлер, Рембо, Малларме) хотят новых форм растительной образности и нового же содержания, теснее связанного

с реальным положением вещей. Образы голубого цветка и цветов зла помогают (при подробном анализе) проследить и понять суть иссякания религиозных устоев (или самой веры) во французском и европейском обществе в целом к концу века, приблизиться к пониманию идеи «смерти Бога», высказанной Ницше.

Итак, очевидно, что разочарование в итогах революции породило новую структуру, которая легла в основу литературы (и искусства) XX в. Это структура отстраненности от проявления чувств. Не отказ от чувств, а именно их подавление при столкновении с социумом. М. Пруст в романе-эпопее «В поисках утраченного времени» открыл для писателей глубину внутри себя, глубину вытесненного бессознательного. Новая литература (прежде всего литература постмодернизма) — это бесконечный поиск внутри себя. Отмечается и другая крайность — создание абсурдной, бессмысленной литературы — автоматического письма, электронной поэзии (подражание литературе искусственного интеллекта). Для человека — это путь в никуда.

В последнее время, как уже было отмечено, происходит возрождение той «структуры чувства», которая главенствовала в литературе XIX в. Человек устал копаться в самом себе, ему тесно в рамках маленьких историй. Он хочет «большого нарратива» — глобальных тем, вечных сюжетов, историчности, аффекта, глубины. Хочет тепла или просто проявления эмоций. Ведь он — человек глобального мира, соединенного Интернетом, переходящим рамки национальной культуры. Этот мир так похож на тот, о котором мечтал Новалис. Мир-поток, выливающийся из чашечки голубого цветка (экрана), соединяющий этим потоком весь мир, все культуры, все времена, (возможно) все планеты. Пусть чувства, которые показывают в литературе метамодернизма, порой очень откровенные, злые, а то и граничат с чем-то переходящим за пределы дозволенного (употребление нецензурной лексики, описание порнографических или физиологических сцен и т. д.), тем не менее — это попытка человека снова заговорить с другим человеком, заговорить с Миром, дотянуться до Другого.

Библиография

Тексты

Байрон Дж. Г. Сочинения: В 3 т. / Пер. Т. Гнедич. М.: Художественная лит-ра, 1974. Т. 3. 576 с.

Бальзак О. Лилия долины // Бальзак О. Собрание сочинений: В 24 т. / Пер. О. В. Моисеенко и Е. М. Шишмарева. М.: Правда, 1960. Т. 8. С. 5–285.

Бальзак О. Утраченные иллюзии // Бальзак О. Человеческая комедия / Пер. Н. Г. Яковлевой. М.: Художественная лит-ра, 1953. 663 с.

Бернарден де Сен-Пьер А. Поль и Виржини. Индийская хижина. М. — Л.: Academia, 1937. 453 с.

Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Высшая школа, 1993. 512 с.

Бодлер Ш. Цветы зла. Школа злословия. М.: Эксмо, 2007. 352 с.

Гете И. В. Избранные произведения. Минск: Изд-во БГУ, 1977. 479 с.

Гете И. В. Избирательное сродство // Гете И. В. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Художественная лит-ра, 1978. Т. 6. Романы и повести. 480 с.

Гюисманс Ж.-К. Наоборот // Три символистских романа. М.: Республика, 1995. С. 5–142.

Золя Э. Ругон-Маккары / Коммент. И. Лилеевой // Золя Э. Собрание сочинений: В 26 т. М.: Государственное изд-во художественной лит-ры, 1962. Т. 5. 797 с.

Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб.: Евразия, 1995. 239 с.

Новалис. Генрих фон Офтердинген. Гимны к ночи. Духовные песни // Новалис, Бонавентура, Гофман Э.-Т.-А. Генрих фон Офтердинген. Гимны к ночи. Духовные песни. Ночные бдения. Эликсиры дьявола. М.: Терра — Книжный клуб, 1998. 512 с.

Новалис. Гимны к Ночи. М.: Энигма, 1996. 192 с.

Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе / Предисл. Л. Г. Андреева, коммент. М. В. Толмачева. М.: Радуга, 1988.

Рембо А. Стихи / Пер. М. Кудинова. М.: Наука, 1982. 496 с.

Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: В 3 т. М.: Государственное изд-во художественной лит-ры, 1961.

Руссо Ж.-Ж. Избранное: Исповедь. Прогулки одинокого мечтателя / Пер. с франц. М. Розанова, Д. Горбова. М.: Терра, 1996. 659 с.

Balzac H. de. Illusions perdues // Balzac H. de. Œuvres complètes: 20 volumes. Paris: Houssiaux, 1874. Т. 8. 596 p.

Balzac H. de. Le Lys dans la vallée. Paris: Pocket, 1999. 402 p.

Balzac H. de. Béatrix // Œuvres complètes de H. de Balzac: 20 volumes. Paris: A. Houssiaux, 1855. T. 1. 485 p.

Baudelaire Ch. Œuvres complètes de Charles Baudelaire: 2 volumes. Paris: Calmann-Lévy, 1885. 436 p.

Baudelaire Ch. Lettres de Charles Baudelaire (1841–1866). Paris: Société du Mercure de France, 1907. 558 p.

Baudelaire Ch. Le paysage // Baudelaire Ch. Ecrits sur l'art. Paris: Livre de poche, 1999. P. 417–429.

Baudelaire Ch. Théophile Gautier. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1859. 69 p.

Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques. Exposition universelle 1855 // Œuvres complètes de Charles Baudelaire. Paris: Michel Lévy frères, 1868. P. 211–244.

Baudelaire Ch. Œuvres complètes de Charles Baudelaire: 5 volumes. Paris: Michel Lévy frères, 1869.

Bernardin de Saint-Pierre H. Paul et virginie. La chaumière indienne. Paris: Curmer, 1838. 458 p.

[*Boileau N.*] Œuvres de Boileau, précédées d'une notice par M. Amar. Paris: Firmin Didot Frères, 1856. 594 p.

Bruyère J. de la. Des Jugements // Bruyère J. de la. Les Caractères. Paris: Flammarion, 1880. P. 258–376.

Buffon G.-L. Histoire naturelle, générale et particulière: 36 volumes. Paris: l'Imprimerie Royale, 1749–1789.

Chateaubriant R. Atala. René. Paris: Garnier-Flammarion, 1964. 176 p.

Chateaubriant R. Genie du christianisme. Paris: Garnier Frères, 1828. 726 p.

[*Coppée F.*] Œuvres complètes de François Coppée: 17 volumes. Paris: L. Hébert, libraire, 1885–1899.

[*Corneille P.*] Oeuvres completes de P. Corneille: 6 volumes. Paris: Hachette. 1857. T. 5. 536 p.

Desbordes-Valmore M. Œuvres completes: 3 volumes. Paris: Boulland, 1830. 2–432 p., 4–366 p., 6–381 p.

Dumas A. Bric-à-brac. Paris: Calman Lévy, 1877. 311 p.

Dumas A. La Tulipe noire. Paris: Calmann Lévy, 1892. 307 p.

Dumas A. La Rose rouge. Paris: Revue des Deux Mondes, Période initiale, 1831. T. 3. P. 47–146.

Dumas A. Le Vicomte de Bragelonne. Paris: Michel Lévy frères, 1876. 808 p.

Dumas-fils A. La dame aux camellias. Moscou: Jupiter-inter, 2004. 276 p.

Dumas-fils A. A propos de *La Dame aux camellias* // Théâtre complet: La Dame aux camélias (théâtre); Diane de Lys (théâtre). Paris: Calmann Lévy, 1898. P. 9–53.

Dupont P. Chants et Chansons. 4 volumes. Paris: Alexandre Houssiaux, 1855. T. 1. 278 p.

Eichendorff J. von. Die blaue Blume // Eichendorff J. von. Sämtliche Gedichte und Versepen. Frankfurt: Insel Verlag, 2007. S. 275.

Flaubert G. Madame Bovary. Paris: Louis Conard, 1910. 481 p.

Flaubert G. L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme. Paris: Louis Conard, 1910. 427 p.

Flaubert G. Bouvard et Pécuche. Paris: éd. Conard, 1910. 456 p.

Flaubert G. Salammbô. Paris: Louis Conard, 1910. 507 p.

Forges de Parny É. de Poésies Érotiques. Isle de Bourbon, 1778. 69 p.

Hoffmann E. T. A. Kreisleriana // Hoffmann E. T. A. Fantasiestücke in Calot's Manier. Bamberg: Kunz, 1819. S. 29–116.

Hugo V. Œuvres complètes: 44 volumes. Paris: Librairie Ollendorff, 1910–1952.

Hugo V. Poésie. Paris: Hachette, 1909. 245 p.

Hugo V. Les chansons des rues et des bois. Paris: Maison Quantin, 1865. 419 p.

Hugo V. Œuvres complètes: Les Feuilles d'automne. Les Chants du crépuscule. Les Voix intérieures. Les Rayons et les Ombres. Paris: Ollendorf, 1909. 724 p.

Hugo V. Oeuvres complètes de Victor Hugo: 4 volumes. Bruxelles: Adolphe Wahlen et C°, 1837.

Hugo V. Dernière gerbe (Oeuvre posthume, 1902) // Hugo V. Oeuvres complètes. Paris: Editions Rencontre, 1968. 551 p.

Hugo V. Les Travailleurs de la mer. Paris: Émile Testard, 1892. T. 2. 368 p.

Huysmans J.-K. À rebours. Paris: Georges Crès, 1922. 296 p.

Gautier T. Les Jeunes-France. Romans goguenards suivies de Contes humoristiques. Paris: Charpentier, 1875. XVIII-371 p.

Gautier Th. Premières poésies. Paris: Lemerre, 1890. 218 p.

Gautier Th. Poésies complètes // Gautier Th. Poésies diverses, poésies nouvelles et inédites, poésies posthumes. Paris: G. Charpentier, 1889–1890. 369 p.

Gautier Th. Mademoiselle de Maupin. Paris: Charpentier, 1880. 421 p.

Gautier Th. Emaux et Camées. Paris: E. Didier, 1852. 106 p.

Genlis S.F. Les fleurs, ou Les artistes: nouvelle par Madame de Genlis. Paris: Chez les marchands de nouveautés, 1810. 12 p.

Genlis S.F. Herbiier moral; ou, Recueil de fables nouvelles et autres poésies fugitives. Paris: Moutardier 8, 1800.

Genlis S.F. La Botanique historique et littéraire, suivie d'une nouvelle intitulée: les Fleurs, ou les Artistes, par Madame de Genlis. 2 vol. Paris: Maradan, 1810.

Genlis S.F. comtesse de. Le tulipier // Genlis S. F. Œuvres: 54 volumes. Paris: Lecointe et Durey, 1825. T. 2. P. 45–86.

Gilkin I. La nuit. Paris: Librairie Fischbacher, 1897. 274 p. (Collection des poètes français de l'étranger).

La guirlande de Julie, offerte à Mademoiselle de Rambouillet, Julie-Lucine d'Angenes. Paris: Imprimerie de Monsieur, 1784. 94 p.

Lamartine A. Méditations. Paris: Garnier Frères. 1968. 994 p.

Laprade V. de. Odes et Poèmes // Œuvres poétiques de Victor de Laprade. Paris: Alphonse Lemerre, éditeur, 1853. P. 179–192.

Lorris G., Meun J. Roman de la rose. Paris: Flammarion, 1974. P. 576.

Mallarmé S. Charles Baudelaire // Symphonie littéraire // L'Artiste (Revue). 1865. 1 février. P. 57–58.

Mallarmé S. Divagations. Paris: Bibliothèque-Charpentier; Eugène Fasquelle, 1897. P. 235–251.

Mallarmé S. Correspondance complète, 1862–1871 suivi de *Lettres sur la poésie, 1872–1898*. Paris: Folio-Classique, 1995. 688 p.

Michel d'Avignon. La Peinture, poème couronné aux Jeux Floraux, le 3 Mai 1767. Paris – Lyon: de l'Imprimerie d'Aimé de La Roche, 1767. 8 p.

Mirbeau O. Le Jardin des supplices. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1911. XXVIII-327 p.

Mirbeau O. Le Journal d'une femme de chambre. Paris: Eugène Fasquelle, 1920. 530 p.

Montreuil G. de. Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers. Paris: Silvestre, 1834. 225 p.

Nelligan E. Émile Nelligan et son œuvre. Montréal, 1903. 222 p.

Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs: In 4 Bde. / Hrsg. von P. Kluckhohn, R. Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, 1960–1975.

Pizan Ch. de. L'Épître au dieu d'amours. Le Dit de la Rose // Œuvres poétiques de Christine de Pisan: 3 volumes / Texte établi par Maurice Roy. Paris: Firmin Didot, 1886. P. 1–49.

Renart J. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole. Paris: Champion, 2008. 479 p.

Renaud A. Recueil intime. Paris: Lemerre, 1881. 325 p.

Rodenbach G. La Mer élégante. Paris: Alphonse Lemerre, 1881. 150 p.

Roucher J.-A. Les Mois, poème en douze chants. Paris: Quillau, 1779.

Rimbaud A. Poésies. Paris: Gallimard, 1999. 342 p.

Rimbaud A. Lettre du Voyant // Rimbaud A. Correspondance classée par ordre chronologique, d'après les Œuvres complètes. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1972. P. 116–119.

Rimbaud A. Les Illuminations. Paris: Texte établi par Félix Fénéon. Publications de la Vogue, 1886. 100 p.

Rousseau J.-J. Oeuvres complètes: 8 volumes. Paris: Hachette, 1903. T. 6. 312 p.

Rousseau J.-J. La Nouvelle Héloïse. Paris: Folio classique, 1993. 550 p.

Sainte-Maure Montausier (duc de) Ch. La guirlande de Julie, offerte à Mademoiselle de Rambouillet, Julie-Lucine d'Angenes. Paris: Imprimerie de Monsieur, 1784. LII-120 p.

Stael J. de. De l'Allemagne [pilonné en 1810, l'ouvrage paraît en Angleterre en 1813, puis en France de nouveau, en 1814]. Paris: Garnier-Flammarion, 1968. T. 2. 293 p.

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

Sand G. La Comtesse de Rudolstadt: 2 volumes. Paris: Michel Lévy frères, 1864.

Sand G. Valvèdre. Paris: Michel Lévy frères, 1863. 360 p.

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

Sand G. André. Paris: Calmann Levy, 1882. 271 p.

Sand G. Narcisse. Paris: Narmonry, 1859. 112 p.

Sand G. Antonia. Paris: Calmann Levy, 1897. 339 p.

Sand G. Contes d'une grand'mère: 2 volumes. Paris: Michel Lévy frères, 1874.

Sand G. Correspondance en 26 volumes / Édité, préfacé et annoté par Alphonse Jacobs. Paris: Flammarion, 1981.

Sand G. Œuvres autobiographiques. Paris: Gallimard, 1971. 1638 p.

Sand G. Histoire de ma vie: 4 volumes. Paris: Calmann Lévy, 1855. T. 1. 274 p.

Sainte-Beuve Ch.-A. Portraits littéraires. Paris: Librairie académique Didier et Cie, 1872. in-16, XLIV-279 p.

Vigny A. Poèmes antiques et modernes. Les Destinés: Texte établi par Louis Ratisbonne. Paris: Lemerre, 1883. 291 p.

[*Voltaire*]. Œuvres complètes de Voltaire: 50 volumes. Paris: Éd. Garnier, 1877–1883.

Zola E. La Faute de l'abbé Mouret. Paris: G. Charpentier, 1875. 428 p.

Литература

Авдеенко И.А. Символ и метафора // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 3 (21): В 2 ч. Ч. II. С. 16–18.

Аккер ван ден Р., Вермюлен Т., Гиббонс Э. Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма / Пер. В.М. Липки. М.: Рипол-Классик, 2019. 494 с.

Бадью А. Этика: очерк о сознании зла. СПб.: Машина. 2006. 126 с.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Пер. с франц., вступ. ст. и коммент. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

Барт Р. Империя знаков / Пер. с франц. Я.Г. Бражниковой. М.: Практис, 2004. 144 с.

Барт Р. Мифологии / Пер., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 312 с.

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

Бельий А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.

Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера (отрывок) / Пер. А. Магуна // Синий диван. 2002. № 1. С. 107–124.

Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма / Пер. С. Ромашко // Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Symposium, 2004. С. 47–234.

Биджиева А. А. Когнитивные аспекты исследования флористической метафоры (на материале поэтических произведений первой половины XIX века) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. СПб., 2009. С. 40–45.

Борхес Х. Л. Проза разных лет. М.: Радуга, 1984. 320 с.

Боткин В. П. Об употреблении розы у древних // Сочинения Василия Петровича Боткина: В 3 т. СПб.: Тов-во А. Ф. Маркса, 1891. Т. 3. С. 325.

Бочанцева З. П. Тюльпаны. Морфология, цитология и биология. Ташкент: Изд-во АН УзССР, 1962. С. 21–32.

Бугаев И. В. Словарь научных и народных названий растений и грибов. Томск: ТМЛ-Пресс, 2010. 688 с.

Бутенева И. В. Эволюция символа «цветок и песня» в центрально-американской культуре // История и семиотика индейских культур Америки / Отв. ред. А. А. Бородатова, В. А. Тишков; Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. М., 2002. С. 176–200.

Бейнарович О. Л. История и вымысел в романах А. Дюма: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002. 200 с.

Бейнарович О. Л. Случайность и закономерность в произведениях Александра Дюма // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Сер. 2: История, языковедение, литературоведение. 2000. Вып. 2. С. 83–90.

Бидерман Г. Энциклопедия символов / Пер. с нем.; общ. ред. и предисл. И. С. Свенцицкой. М.: Республика, 1996. 335 с.

Бикюльчус В. Между боярышником и орхидеей. Символика цветов в цикле романов М. Пруста «В поисках утраченного времени» // Цветы в русской и мировой литературе и культуре. Филологические чтения — 2006 / Отв. ред. А. Н. Неминуций. Даугавпилс: Daugavpils universites akadēmiskais APGDS “SAULE”, 2007. С. 116–121.

Богомолова Е. С. Философско-эстетическое своеобразие элегий Альфонса де Ламартина в контексте художественных исканий романтизма. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 219 с.

Бодриар Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства. М.: Рипол-Классик, 2019. 348 с.

Буева Л.П. Индивидуальное сознание и условия его формирования // Вопросы философии. 1963. № 5. С. 36–42.

Вайнштейн О.Б. Грамматика ароматов // Ароматы и запахи в культуре: В 2 кн. / Сост. О.Б. Вайнштейн. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 5–12.

Ващенко М.А. Цветочная символика в историко-культурологическом контексте: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. 167 с.

Ващенко М.А. Символика цветов в народной культуре // Вестник Московского государственного университета. Сер. 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2000. № 1. С. 115–123.

Веселовский А.Н. Из поэтики розы // Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л.: ГИХЛ, 1939. С. 130–143.

Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 262–268.

Вольский А.Л. Герменевтика символа «голубой цветок» в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. СПб., 2008. С. 168–175.

Гвоздиков Е.О. Символ в поэзии Поля Верлена, Артюра Рембо и Стефана Малларме: Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2002. 232 с.

Головкин Б.Н. О чем говорят названия растений. 2-е изд. М.: Колос, 1992. 191 с.

Гольский И.А. Символика флоры: сущность и формы переживания: Дис. ... канд. философ. наук. Омск, 2010. 162 с.

Горбовская С.Г. Флорообраз во французской литературе XIX века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. 273 с.

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. 346–363.

Григорьева Т.П. Цветы в культуре Японии // Григорьева Т.П. Красотой Японии рожденный: В 2 т. М.: Альфа, 1993. Т. 2. С. 395–410.

Губарева М.С. Темы и образы декаданса: Й.-К. Гоисманс, О. Уайльд, А. Жид: опыт сопоставительного анализа: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 198 с.

Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение / Пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.

Гумилев Н. Поэзия Бодлера // Бодлер Ш. Цветы зла. М., 2007. С. 5–18.

Гура А. В., Усачёва В. В. Барвинок // Славянские древности: энциклопедия: В 5 т. / Отв. ред. Н. И. Толстой. М., 1995. Т. 1. С. 140–142.

Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, и то, что смотрит на нас / Пер. с франц. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2001. 264 с.

Дубровский Д. И. Проблема идеального. Субъективная реальность. М.: Канон+, 2002. 368 с.

Дубровский Д. И., Черношвитов Е. В. К анализу структуры субъективной реальности (ценностно-смысловой аспект) // Вопросы философии. 1979. № 3. С. 57–60.

Дьякова Т. А. Онтологические контуры пейзажа. Опыт смыслового странствия: Монография. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2004. 184 с.

Ермекова Ж. Т. Когнитивные метафоры растительного мира в языковом сознании транскультурной личности // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2015. Вып. 2. С. 94–98.

Забабурова Н. В. Средневековый французский роман о розе. История и судьба // Лоррис Г., Мен Ж. Роман о розе / Пер. со старофранц. Н. В. Забатуровой на основе подстрочника Д. Н. Вальяно. Ростов-на-Дону: Югпродторг, 2001. С. 3–23.

Забабурова Н. В. Трансформация пасторальных мотивов в средневековом «Романе о Розе» // Пастораль — Идиллия — Утопия: Сб. науч. трудов / Отв. ред. Т. В. Саськова. М.: Альфа, 2002. С. 54–62.

Забабурова Н. В. Особенности психологических аллегорий в старофранцузском «Романе о розе» // Филология в системе современного университетского образования / Отв. ред. Н. Т. Пахсарьян; Университет Российской академии образования; Филологический факультет. М.: Изд-во УРАО, 2000. С. 70–74.

Зенкин С. Н. Теофиль Готье и «искусство для искусства» // Зенкин С. Н. Работы по французской литературе. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 170–200.

Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. М.: Дрофа-Плюс, 2005. 320 с.

Иванов В. И. О Новалисе. Голубой цветок // Иванов В. И. Собрание сочинений: В 4 т. Брюссель: Foyer oriental chretien, 1987. Т. 4. С. 252–278, 739–731.

Ионкис Г. Новалис и его голубой цветок // Ионкис Г. Золото Рейна. Сокровища немецкой культуры. СПб.: Алетейя, 2011. С. 130–141.

Казакова Г. Х. Романтический историзм и проблема реабилитации средневековой культуры в творческом наследии Ф. Р. де Шатобриана: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Казань: КГУ, 2016. 32 с.

Карельский А. В. Революция социальная и революция романтическая // Вопросы литературы. 1992. № 2. С. 187–226.

Касаткина Т.А. Глубина художественного образа как откровение о природе человека // *The other shore: Slavic and east european culture abroad, past and present.* 2013. Т. 4. Р. 2–22.

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

Козлова А.В. Ольфакторные мотивы в романе Г. Флобера «Госпожа Бовари» // *Ученые записки Казанского государственного университета. Сер. Гуманитарные науки.* 2011. Т. 153. Кн. 2. С. 220–228.

Комарова Е.А. Роман «Наоборот» в контексте художественного творчества Ж.-К. Гюисманса: Дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2003. 202 с.

Косиков Г. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней» // *Готье Т. Эмали и камни.* М., 1998. С. 5–28.

Котова Н.С. Лингвокультурологический анализ концептосферы «цветы»: Дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2007. 168 с.

Круглова Е.А. Символика розы в русской и немецкой поэзии конца XVIII – начала XX века: Дис. ... канд. филол. наук. М.: МПГУ, 2003. 228 с.

Кублицкий Г.И. В стране странностей. Норвегия. М.: Детская лит-ра, 1970. 336 с.

Кузьмин В.Ф. Объективное и субъективное (Анализ процесса познания). М.: Наука, 1976. 216 с.

Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI) / Пер. с франц. А. Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 2004. 304 с.

Лакан Ж. Еще (Семинары: Книга XX) / Пер. с франц. А. Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 2011. 176 с.

Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / Пер. с англ.; под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.

Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. Н.А. Шматко. СПб: Алетейя, 1998. 159 с.

Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // *Лотман Ю. Избранные статьи: в 3 т.* Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 191–199.

Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПб, 2001. 704 с.

Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982.

Лукьянец И.В. «Мечтатель» в творчестве Руссо и Дидро // *Другой XVIII век / Отв. ред. Н.Т. Пахсарьян.* М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2002. С. 75–82.

Лукьянец И.В. Роман-идиллия Бернардена де Сен-Пьера «Поль и Виржиния» и идиллия в романе Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» // *Автор. Герой. Рассказчик. Межвузовский сборник / Под ред. И.П. Куприяновой.* СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. С. 47–56.

Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей: Первое полсереволуц. изд. на основе пер. В. Модестова и чл. О-ва клас. филологии и педагогики Ф. Гельбке [и др.: В 3 т.]. М.: Олма-Пресс, 2001.

Любовь к ботанике / Под ред. Е. Стрельцовой. СПб.: Арка, 2013. 221 с.
Малков П. Ю., Иванов М. С., Васечко В. Н., Квлицидзе Н. В. Богородица // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2002. Т. V. С. 486–504.

Маркова А. С., Мамукина Г. И., Минова М. В. Голубой цветок как символ благородного дела и бессмертия // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Русская филология. 2020. № 1. С. 115–124.

Марьянова Л. М. Виноград // Легенды и мифы о растениях. М.: Центр-полиграф, 2015. С. 96–97.

Махов А. Е. «Язык вещей»: от средневековой герменевтики к ренессансной эмблематике // Культурологический журнал. Journal of cultural research. Российский институт культурологии. 2013. Вып. 4. С. 2–11.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с. (Сер. «Исследования по фольклору и мифологии Востока»).

Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1994. 136 с.

Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с франц. под ред. И. Вдовиной и С. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 608 с.

Микушевич В. Б. Голубой цветок и дьявол // Новалис. Генрих фон Офтердинген; Новалис. Гимны к ночи; Новалис. Духовные песни; Бонавентура. Ночные бдения; Гофман Эрнст Теодор Амадей. Эликсиры дьявола. М.: Терра — Книжный клуб, 1998. С. 7–11.

Микушевич В. Б. Тайнопись Новалиса // Новалис. Гимны к Ночи. М.: Энигма, 1996. С. 3–7.

Мильчина В. А. Париж в 1814–1848 годах: повседневная жизнь. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 944 с.

Михайлов А. В. Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII–XIX вв. // Языки культуры / Под ред. А. Ф. Лосева. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 564–654.

Мишина М. М. Художественное своеобразие романов А. Дюма с исторической тематикой: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1993. 190 с.

Мокель А. Символизм о символизме // Мокель А. Поэзия французского символизма. М., 1993. С. 454–455.

Молоткова А. И. Концепт «цветок» в языке и поэтической речи: Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006. 182 с.

Моруа А. Три Дюма // Моруа А. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Пресса, 1992. Т. 1. 431 с.

Ненарокова М. Р. Язык цветов: образ сухих листьев в европейской и русской поэзии 1-й половины XIX в. // Вестник Костромского государственного университета. 2015. Т. 21. № 2. С. 57–68.

Ненарокова М. Р. Язык цветов: фиалка в русской поэзии первой половины XIX в. // Вестник Костромского государственного университета. 2013. № 3. С. 125–137.

Ненарокова М. Р. «Селам» Д. П. Ознобишина: культурный диалог Европы и Востока // Культура [электронное издание]. 2013. № 4 (14). Режим доступа: http://sr-journal.ru/rus/journals/236.html&j_id=17 (дата обращения: 20.09.2019).

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

Павлов А. В. Образы современности в XXI в.: метамодернизм // Логос. 2018. Т. 28. № 6. С. 1–19.

Павлова О. С. Концепция античности в поэзии Т. Готье: Сборник «Эмали и камеи»: Дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2000. 191 с.

Пастуро М. Символическая история европейского средневековья / Пер. с франц. Е. Решетниковой. СПб.: Александрия, 2012. 448 с.

Пастуро М. Черный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 168 с.

Перес-Реверте А. Клуб Дюма, или Тень Ришелье / Пер. с исп. Н. Богомоловой. М.: Эксмо, 2011. 480 с.

Полякова Е. Л. «Легенда веков» Виктора Гюго в контексте романтического мифотворчества: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 152 с.

Прощина Е. Г. Природный мистицизм в художественной системе раннего немецкого романтизма // Вестник Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 935–993.

Разумовская М. В. Бюффон-писатель. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. 156 с.

Разумовская М. В. Художественная форма естественнонаучных трудов Реомюра, Мопертюи, Трамбле // Разумовская М. В. Бюффон-писатель. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1997. С. 131–148.

Разумовская М. В. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1981. 140 с.

Рахимова А. Р. Параметр «Глубина» в научном психологическом дискурсе // Сибирский психологический журнал. 2015. № 4. С. 170–185.

Реизов Б. Г. Французский роман XIX в. М.: Высшая школа, 1969. 313 с.

Реизов Б. Г. Бальзак. Л.: Изд-во ЛГУ, 1960. 328 с.

Реизов Б. Г. О литературных направлениях // Реизов Б. Г. История и теория литературы. Л.: Наука, 1986. С. 231–243.

Решетов Д. В. Романы Г. Флобера «Мадам Бовари» и Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: Философско-эстетическое осмысление проблемы самоубийства: Дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2005. 198 с.

Розанов М. Н. Жан-Жак Руссо и литературное движение конца XVIII — начала XIX века. М.: Типография Императорского Московского университета, 1910. VIII, 559 с.

Рот Ф. Мой муж — коммунист! / Пер. В. Бошняк. М.: Изд-во Лимбус-Пресс, 2007. 456 с.

Рошаль В. М. Язык символов. М.: Эксмо, 2005. 400 с.

Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Современная западная русистика, 2003. 354 с.

Рубинс М. Экфрасис в раннем творчестве Георгия Иванова // Русская литература. 2003. № 1. С. 68–85.

Рукавчук Л. Н. Родословная цветов // Рукавчук Л. Н. Волшебный мир цветов. СПб.: МиМ-Экспресс, 1997. С. 7–190.

Рябов Ф. Г. История в произведениях А. Дюма // Новая и новейшая история. 2003. № 1. С. 181–190.

Сартр Ж.-П. Бодлер. М.: УРСС, 2004. 511 с.

Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде. СПб.: Амфора, 1999. 558 с.

Сведенборг Э. Мудрость Ангельская о Божественной Любви и Божественной Мудрости. Киев: Ника-Центр, 1997. 359 с.

Сербинская В. А. Постмодернизм и метамодернизм: разграничение понятий и черты метамодернизма в современной литературе // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2017. № 26. С. 22–29.

Серов Н. Символика цвета. М.: Страта, 2015. 204 с.

Смирнова И. Б. Мифопоэтический образ фиалки в исторической поэтике кургуазного романа // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2012. № 12. С. 120–132.

Смирнова И. Б. Лирические интерполяции в «Романе о розе» Жана Ренара и «Романе о фиалке» Жербера де Монтрей как этап эволюции средневекового рыцарского романа // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2011. № 616. С. 210–218.

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

Соколов М. Н. Цветы в культуре Европы // Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. М.: Прогресс-традиция, 2002. С. 99–111.

Соколова Т. В. Метаморфозы библейского персонажа в контексте символизма // Романский коллегийум. СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2009. С. 90–96.

Соколова Т. В. Июльская революция и французская литература (1830–1831). Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1973. 171 с.

Соколова Т. В. Шарль Бодлер // История западноевропейской литературы XIX века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. С. 203–219.

Соколова Т. В. Многоликая проза романтического века во Франции. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2013. 400 с.

Соколова Т. В. О специфике романтического символа // Соколова Т. В. От романтизма к символизму. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005. С. 178–188.

Соколова Т. В. Грани творческой жизни: очерки о Шарле Бодлере. СПб.: Петрополис, 2015. 288 с.

Солодуб Ю. П. Текстобразующая функция символа в художественном произведении // *Филологические науки*. 2002. № 2. С. 46–55.

Станков С. С. Линней, Руссо, Ламарк. М.: Просвещение, 1955. 140 с.

Стаф И. К. Цветы риторики и прекрасные литеры. Французская литература позднего Средневековья и раннего Возрождения. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 246 с.

Степанов Ю. С. В мире семиотики // *Семиотика*. Благовещенск: БКТ, 1998.

Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. М.: Академический проект, 2001. С. 5–35.

Сычев Н. И. Объективное и субъективное в научном познании. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского университета, 1974. 180 с.

Тайлор Э. Б. Первобытная культура. М.: Изд-во политической литературы, 1989. 573 с.

Тарасова О. М. Традиции средневековой литературы в поэзии французских романтиков: В. Гюго, А. де Виньи, А. де Мюссе: Дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2007. 205 с.

Топоров В. Н. Древо жизни. Древо мировое. Древо познания. Лотос. Мандрагора. Можжевельник. Омела. Осина. Растение. Роза // *Мифы народов мира* / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1980.

Трафименкова Т. А. Роза в поэзии XVIII — первой половины XIX века // *Русская речь*. 2012. № 6. С. 3–9.

Трафименкова Т. А. Роза в поэзии второй половины XIX века // *Русская речь*. 2013. № 2. С. 23–29.

Тростников М. Образ розы в контексте фаустовской культуры // *Тростников М. Поэтология*. М.: Грааль, 1997. С. 166–180.

Фараджулаева Э. Н. Жорж Санд и Восток: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Баку, 1997. 56 с.

Фокин С. Л. Н. И. Сазонов — первый русский переводчик Шарля Бодлера // *Русская литература*. 2009. № 3. С. 115–128.

Фокин С. Л. Пассажи: Этюды о Бодлере. СПб.: Machina, 2011. 224 с.

Фрейд З. О психоанализе // *Фрейд З. Основные принципы психоанализа*. Минск: Высш. шк., 1997.

Фрезер Дж. Золотая ветвь / Пер. с англ. М. К. Рыклина. М.: Изд-во политической литературы, 1986. 704 с.

Хиротака В. Очарование японизма в Европе, 2015. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nippon.com/ru/column/g00284/?pnum=2> (дата обращения: 24.08.2017).

Холл М. П. Цветы, растения, фрукты и деревья // *Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии*. СПб.: Астрель, 2004. С. 210–219.

Шаропова Н.Р. На границе: различие глубины и поверхности в исследовании изображений // *Философский журнал*. 2019. Т. 12. № 3. С. 76–94.

Шарафадина К.И. Благоуханные письма, или любовь, изъясняющаяся цветами (французский прецедент) // *Литература в синтезе искусств*. Т. II. FLORO = ПОЭТО = LOGIA. СПб.: СПГУТД, 2012. С. 34–59.

Шарафадина К.И. «Язык цветов» в русской поэзии и литературном обиходе первой половины XIX века (Источники, семантика, формы): Дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2004. 431 с.

Шарафадина К.И. «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи: источники, семантика, формы / Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом) РАН, Сев.-Зап. ин-т печати СПГУТД. СПб.: Петербургский ин-т печати, 2003. 309 с.

Шарафадина К.И. Флоросимволика и национально-культурный менталитет (немецкие и английские этикетные пособия XIX в.) // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. 2008. № 15. С. 100–105.

Шарафадина К.И. Дискурс «цветочного наречия» в культурно-бытовой практике и поэзии викторианской эпохи // *Вестник Томского государственного университета*. 2008. № 311 (июнь). С. 50–54.

Шарафадина К.И. «Сентиментальная ботаника» по-американски // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. 2007. № 14. С. 117–119.

Шарая О.В. О национально-культурной специфике флористической фразеологии немецкого и русского языков: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 364 с.

Шеватлохова Е.Д. Ономастика сортов роз // *Вестник Адыгейского государственного университета*. Сер. 2: Филология и искусствоведение. Майкоп, 2014. № 1 (134). С. 117–121.

Фонова Е.Г. Восприятие Ш. Бодлера во Франции, Бельгии и России в эпоху символизма: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 278 с.

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. С. 7–169.

Цыбульник Ю.С. Крылатые латинские выражения. М.: АСТ, 2003. С. 65.

Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Государственная библиотека Украины для детей и юношества, 1996. 384 с.

Юнг К.Г. Психология и алхимия. М.: АСТ, 2008. 287 с.

Юнг К.Г. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1997. 368 с.

Юнг К. Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994. 416 с.

Ahmet Nedîm (1680–1730), le poète de l'ère des Tulipes [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.turquie-culture.fr/pages/litterature-turque/biographies/ahmet-nedim-1680-1730-le-poete-de-lere-des-tulipes.html> (дата обращения: 08.08.2017).

Aguettant L. Victor Hugo, poète de la nature / Texte établi par Jeanne et Jacques Lonchamp. Paris: L'Harmattan, 2000. 511 p.

Albouy P. La Création mythologique chez Victor Hugo: 2e éd. Paris: J. Corti, 1985.

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

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).

Bacon F. Of Gardens. London: Helen Milman, 1902. 60 p.

Barat E. Le style poétique et la révolution romantique. Paris: Hachette, 1904. XVI-334 p.

Baraton A. Dictionnaire amoureux des Jardins. Paris: Plon, 2012. 584 p.

Barbey d'Aurevilly J. Émaux et camées, par M. Théophile Gautier // Barbey d'Aurevilly J. Les œuvres et les hommes. Paris: Amyot, 1862. P. 63–73.

Bardeche M. Balzac romancier. Paris: Plon, 1967. 243 p.

Barine A. Poètes et névrosés: Hoffman, Quincey, Edgar Poe, G. de Nerval. Paris: Hachette, 1908. 362 p.

Bassan F. Dumas père et l'histoire. A propos du drame “La Reine Margot” // Revue d'histoire du théâtre. Paris: Plon, 1987. 491 p.

Baudeau de Somaize A. Le Grand Dictionnaire des précieuses ou la clef de la langue des ruelles. Paris: Chez P. Jannet, 1660. 296 p.

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

Bayard J.-P. La symbolique de la Rose-Croix. Paris: Payot, 1975. 322 p.

Bechmann R. Des arbres et des hommes. La forêt au Moyen Age. Paris: Flammarion, 1984. 384 p.

Belmont A. Dictionnaire artistique et historique de la rose. Paris: Futur Luxe Nocturne Editions, 2011. 207 p.

Berlèse (l'abbé). Iconographie du genre Camellia ou description et figures des Camellia les plus beaux et les plus rares peints d'après nature. Paris: H. Cousin, 1839–1843. 400 p.

Bernard-Griffiths S. Fleurs et jardins de l'écritoire dans Antonia (1863) de George Sand // Bernard-Griffiths S., Levet M.-C. Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand: actes du colloque international du Centre de

recherches révolutionnaires et romantiques. Université Blaise-Pascal, 4–7 février 2004. Clermont-Ferrand: Presses Univ Blaise Pascal, 2006. P. 213–231.

Best O.F. Die blaue Blume im englischen Garten Romantik — ein Mißverständnis? Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuchverlag, 1998. 272 S.

Bilingsoy C. A History of Financial Crises: Dreams and Follies of Expectations. London: Routledge, 2014. 446 p.

Baudeau de Somaize A. Le Grand Dictionnaire des précieuses ou la clef de la langue des ruelles. Paris: Chez P. Jannet, 1660. 296 p.

Bivort O. Les ‘vies absentes’ de Rimbaud et de Marceline Desbordes-Valmore // Revue d’Histoire Littéraire de la France. 2001. Juillet–août. P. 1269–1273.

Bonnefis Ph., Djidzek-Lyotard D., Lasowski P. Des fleurs pour vous. Ville-neuve d’Ascq: Université Charles-de-Gaulle, 2001. 246 p.

Borderie R. Voyage en Orient: vers une esthetique du bizarre [Электронный ресурс] // Vox-poetica. Lettres et sciences humaines. Режим доступа: <http://www.vox-poetica.org/t/articles/borderie.html> (дата обращения: 12.08.2012).

Brosse J. Les arbres de France. Histoire et legends. Paris: Pion, 1987. 360 p.

Brosse J. Mythologie des arbres. Paris: Payot, 2001. 448 p.

Brunel P. Les fleurs du mal. Entre “fleurir” et “défleuir”. Paris: Edition du temps, 1998. 206 p.

Brunel P. Rimbaud. Paris: Le livre de poche, 2002. 287 p.

Camptas A. La monstrosité cachée: Huysmans et les hybrides artificiels. Séminaire “Signe, déchiffrement, et interpretation” [Электронный ресурс] // Les colloques “Signe, déchiffrement, et interprétation”. Fabula. 2008. Режим доступа: <http://www.fabula.org/colloques/document869.php> (дата обращения: 09.07.2014).

Carr R. La Normandie dans Le Journal d’une femme de chambre // Actes du Colloque Octave Mirbeau du Prieuré Saint-Michel de Crouettes / Éd. du Demi-Cercle. 1994. P. 69–80.

Carrilho-Jézéquel M. Rhétorique de la satire dans *Le Journal d’une femme de chambre* // Angers, Cahiers Octave Mirbeau. 1994. No. 1. P. 94–103.

Carrilho-Jézéquel M. La Tentation du grotesque dans *Le Journal d’une femme de chambre* // Cahiers Octave Mirbeau. 1997. No 4, mai. P. 250–256.

Cettou M. Jardins d’hiver et de papier: de quelques lectures et (ré)écritures fin-de-siècle // A contrario. 2009. No. 11. P. 99–117.

Chambers W. A Dissertation on Oriental Gardening. Londres, 1772.

Chambet C.J. Emblème des fleurs, ou Parterre de flore. Paris: L. Masson, 1844. 188 p.

Chaplain J. Fleurs // Le Dictionnaire Octave Mirbeau. Режим доступа: http://mirbeau.asso.fr/dicomirbeau/index.php?option=com_glossary&id=846 (дата обращения: 19.01.2018).

Chesneau Dumarsais C., Fontanier P. Les Tropes de Dumarsais, avec un commentaire raisonné, destiné à rendre plus utile que jamais, pour l’étude de la grammaire, de la littérature et de la philosophie, cet excellent ouvrage

classique, encore unique en son genre: 2 volumes. Paris: Belin-Le Prieur, 1818.

Chinard G. Exotisme et primitivisme: Rapport au IX-e Congrès international des Sciences // Actes du IXe congrès International des. Sciences historiques. Paris, 1950. P. 631–644.

Cnockaert V. Un jardin de références, le Paradou // Bouvet R. et El Omari B. L'Espace en toutes lettres. Québec: Nota bene, 2003. P. 37–51.

Coquio C. La figure du thyrs dans l'esthétique décadente // Romantisme. Paris, 1986. No. 52. P. 77–94.

Couty D. XIX-ème siècle // Couty D. Histoire de la littérature française. Paris: Bordas, 2004. P. 465–596.

Crossley C. Consumable metaphors: attitudes towards animals and vegetarianism in Nineteenth-Century France. Oxford: Peter Land, 2005. 322 p.

Cruse E. Roses anciennes et botaniques, photographies de Paul Starosta. Paris: éd. du Chêne, 1999. 125 p.

Delacroix E. Journal: 3 volumes / Texte établi par Paul Flat. Paris: René Piot, 1893. T. 1. 536 p.

Didron A. N. Iconographie chrétienne: histoire de Dieu. Paris: Imprimerie royale, 1844. 600 p.

Dord-Crouslé S. Flaubert et les Manuels Roret ou le paradoxe de la vulgarisation. L'art des jardins dans Bouvard et Pecuchet // Le partage des savoirs (XVIIIe–XIXe siècles). Lyon: Presses universitaires Lyon, 2003. P. 93–118.

Dumont A. Novalis et sa traduction (d'un étranger à l'autre) // Novalis. Hymnes à la Nuit. Paris: Les Belles Lettres, 2014. P. XI–LV.

Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts / Hrsg. von A. Henkel und A. Schöne. Stuttgart; Weimar, 1996. 1055 p.

Faguet E. La Tulipe noire // La Revue latine, journal de littérature comparée. 1906. 5ème année. No. 10, 25 octobre. P. 602–609.

Faucon E. Le langage des fleurs. Paris: E. Guérin, 1860. 136 p.

Fénelon F. Dialogues sur l'Éloquence. Paris: Chez Jacques Estienne, 1718. 374 p.

Feuillerat A. Baudelaire et la belle aux cheveux d'or. Paris: José Corti, 1941. 96 p.

Flours 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).

Flours 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. 459 p.

Fleming J. V. Roman de la Rose: A Study in Allegory and Iconography. Princeton University Press Launches: Princeton Legacy Library, 2016. 298 p.

Floire et Blanceflor: poèmes du XIII-e siècle. Paris: P. Jannet, 1856. 572 p.
Fontanier P. Les Figures du discours / Préf. Gérard Genette. Paris: Flammarion, 1968. 507 p.

Garber P. Tulipmania // Journal of Political Economy. 1989. Vol. 97. No. 3. P. 535–560.

Gely C. Paysages de Victor Hugo. Mont-de-Marsan: Éd. Interuniversitaires, 1998. 189 p.

Genette G. La rhétorique restreinte // Communications. 1970. No. 16. P. 158–171.

Genette G. Figures I. Paris: Éditions du Seuil, collection Tel Quel, 1966. 267 p.

Genette G. Figures II. Paris: Éditions du Seuil, collection Tel Quel, 1969. 293 p.

Gengoux J. Le symdolique de Rimbaud. Le système, ses sources. Paris: La Colombe, 1947. 202 p.

Gérard A. Le spiritualisme romantique // Gérard A. L'idée romantique de la poésie en Angleterre. Liège: Presses universitaires de Liège, Les Belles Lettres, 1955. 415 p.

Gérardin R.-L. Coup d'œil sur Belœil. Belœil: P. Charles De***, 1781. 150 p.

Geyssant A. Fleurs métaphoriques et fleurs de rhétorique: Trope et image aux XIIe et XIIIe siècles. Paris: Seuil, 2000. No. 123. P. 281–299.

Girardin D. de. Lettres parisiennes du vicomte de Launay: 2 volumes. Paris: Mercure de France, 1986. 864 p.

Glauser A. La Poétique de Hugo. Paris: Librairie A. G. Nizet, 1978. 510 p.

Glorieux J.-P. Novalis dans les lettres françaises à l'époque et au lendemain du symbolisme (1885–1914). Paris: Leuven University Press, 1982. 143 p.

Got O. Les Jardins de Zola: psychanalyse et paysage mythique dans les Rougon-Macquart. Paris: L'Harmattan, 2002. 255 c.

Gouyette J. Sacrilèges et souffrances sacrées dans *Le Jardin des supplices* // Approches de l'idéal et du réel. Presses de l'Université d'Angers, 1993. P. 379–397.

Gubernatis A. de. Mythologie des plantes. Paris: Reinwald et Cie libraires – éditeurs, 1878. 345 p.

Guyaux A. Alchimie du vers, anachronic du verbe // Information littéraire. 1984. No. 1. P. 17–27.

Hélar d A. Mirbeau vu par la presse rennais pendant le procès de Dreyfus // Cahiers Octave Mirbeau. 1996. No. 3. P. 221–227.

Holsteijn de Jonge P., Schagen P. Verzameling van een meenigte tulipaanen, naar het leven geteekend met hunne naamen, en swaarte der bollen, zoo als die publicq verkogt zijn, te Haarlem in den jaare A. 1637, door P. Cos, bloemist te Haarlem. Haarlem: P. Cos, 1637. 78 p.

Huber A. Studien zu Novalis mit besonderer Berücksichtigung der Naturphilosophie // Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte. Leipzig; Wien,

1899. S. 90–132.

Jameson F. The Cultural Logic of Late Capitalism // Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. London & Brooklyn: Verso, 1991 [1984]. P. 1–54.

Johnstone L. (sous la dir. de). Formes hybrides. Redessiner le jardin contemporain à Métis. Vancouver: BlueImprint, 2007. 168 p.

Jordan T. La Comédie-Française a-t-elle accueilli Alice Regnault? // Cahiers Octave Mirbeau. 2009. No. 16. P. 167–170.

Joret Ch. La Rose dans l'Antiquité et au Moyen Âge, histoire, légendes et symbolism // Bibliothèque de l'école des chartes. 1893. Vol. 54. No. 1. P. 371–372.

Joyaux F. La rose, une passion française. Histoire de la rose en France 1778–1914. Paris: éditions Complexe, 2001. 250 p.

Joyaux F. Nouvelle encyclopédie des roses anciennes. Paris: Ulmer, 2005. 334 p.

Impelluso L. Nature and Its Symbols. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2004. 383 p.

Kafanova O. Jardin romantique dans l'œuvre de George Sand et la culture russe domaniale // 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).

Karr A. Les Fleurs // Oeuvres complètes d'Alphonse Karr: 25 volumes. Paris: Michel Levy, 1866. T. 2. P. 11–13.

Knight Ph. Flower poetics in nineteenth-century France. Oxford: Clarendon Press, 1986. 296 p.

Kristeva J. Le soleil noir. (Dépression et mélancolie). Paris: Gallimard, 1987. 264 p.

Labarthe P. Baudelaire et la tradition de l'allégorie. Genève: Droz, 1999. 920 p.

Lambrecht A. La fleur: métaphore de la passion dans Henri d'Ofterdingen de Novalis et L'Arrière saison d'Adalbert Stifter // Communication au C.E.R.E.L. novembre. Université de Lille, 2004. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.arabesques-editions.com/fr/articles/186010.html> (дата обращения: 07.03.2009).

Lascar A. La courtisane romantique (1830–1850): solitude et ambiguïté d'un personnage Romanesque. Revue d'histoire littéraire de la France. Presses Universitaires de France, 2001. Vol. 101. P. 1193–1215.

La Tour Ch. de. Le langage des fleurs. Paris: Garnier Frères, 1858. VII-308 p.

Legendre L. Ce que disent les fleurs. Préface de Ludovic Halévy. Aquarelles de Firmin Bouisset. Paris: L. Baschet, 1891. 96 p.

Lejeune D. "Les Caladium", Jardin de France // Revue de la Société nationale d'horticulture et des sociétés adhérentes. 2002. Juin. P. 36–37.

Letarié Y. Octave Mirbeau, l'Affaire et la littérature de combat // Cahiers Octave Mirbeau. 2000. No. 7. P. 95–108.

Leray M. Des jardins originels aux parcs fin-de-siècle: exemples de mythographie decadentiste // Peylet G. Les mythologies du jardin de l'Antiquité à la fin du XIXe siècle. Bordeaux: Presses Univ. de Bordeaux, 2006. P. 253–264.

Leroux P. Du Style symbolique // Le Globe. 1829. No. 23 (8 Apr.). P. 220–223.

Le Parterre de la rhétorique françoise emillé de toutes les plus belles fleurs d'éloquence qui se rencontrent dans les oeuvres des orateurs tant anciens que modernes. Lyon: Cl. La Rivière, 1659. 188 p.

Letessier F. Notes sur "Trosièmes Méditations poétiques" // Lamartine A. Méditations. Paris: Garnier, 1968. P. 545–625.

Ligne Ch.-J. de. De la composition des paysages, ou Des moyens d'embellir la nature autour des habitations. Geneve: Delaguette, 1777. 178 p.

Limousin Ch. Monet au jardin des supplices // Cahiers Octave Mirbeau. 2001. No. 8. P. 256–278.

Locas S. Baudelaire, de Quincey et les formules degressives. Étude de rhétorique [Электронный ресурс] // L'histoire de la rhétorique, de l'Antiquité à la rhétorique électronique. Режим доступа: <http://www.hatt.nom.fr/rhetorique/articl2.htm> (дата обращения: 17.12.2015).

Martino P. Parnasse et symbolisme. Paris: Librairie Armand Colin, 1954. 218 p.

Mathias P. La Beauté dans *Les Fleurs du Mal*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1977. 367 p.

Morice Ch. Influences nouvelles // La Littérature de tout à l'heure. Paris: Perrin et Cie, libraires-éditeurs, 1889. P. 275–297.

Maurois A. Prométhée ou la vie de Balzac. Paris: Hachette, 1965. 635 p.

Ménestrier C.-F. L'Art des emblems. Lyon: Benoît Coral, 1662. 228 p.

Meschonnic H., Ono M. Victor Hugo et la Bible. Paris: Maisonneuve et Larose, 2001. 256 p.

Michel P., Nivet J.-F. Préface de L'Affaire Drefus. Paris: Séguier, 1991. P. 9–42.

Michel P. Octave Mirbeau: de l'antisémitisme au dreyfusisme // Mil neuf cent. 1993. No. 11. P. 118–124.

Michel P. Mirbeau et le paiement de l'amende de Zola pour J'accuse... // Cahiers Octave Mirbeau. 2009. No. 16. P. 211–214.

Michel P. Alice Regnault, épouse Mirbeau. Alluyes: Éditions À l'écart, 1993. 66 p.

Michel P. Autobiographie, vengeance et démythification, préface de Mémoire pour un avocat. Paris: Éditions du Boucher, 2006. P. 3–15.

Michel P. Le Jardin des supplices, ou: du cauchemar d'un juste à la monstruosité littéraire, introduction au Jardin des supplices. Paris: Éditions du Boucher, 2003. P. 3–31.

Michon P. Rimbaud le fils. Paris: Gallimard, 1991. 111 p.

Milton J. Paradise Lost. London: Elliot Stock, 62, Paternoster Row, E.C. (facsimile introduction by David Masson), 1877. 369 p.

Monfener J. Le suicide. Paris: Bordas, 1970. 192 p.

Montagu M. W. Letters of the Right Honourable Lady M--y W---y M---e: Written during her Travels in Europe, Asia and Africa, to Persons of Distinction, Men of Letters, etc., in different parts of Europe. London: Printed for M. Cooper, 1763. 296 p.

Montesquiou J.-L. de. La Dame aux camélias était une impitoyable cocotte // BibliObs. 2013. 17 novembre. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bibliobs.nouvelobs.com/en-partenariat-avec-books/20131115.OBS5697/la-dame-aux-camelias-etait-une-impitoyable-cocotte.html> (дата обращения: 20.08.2017).

Morel J.-M. Théorie des jardins, ou, L'art des jardins de la nature. Paris: Pissot, 1776. 397 p.

Motraye A. de la. Voyages en Europe, Asie et Afrique & Afrique: avec figures. 3 volumes. La Haye: Johnson, 1727.

Michel P. Le Jardin des supplices ou du cauchemar d'un juste à la monstruosité littéraire [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://mirbeau.asso.fr/darticlesfrancais/PM-preface%20Jardin%20des%20supplices.pdf> (дата обращения: 18.09.2013).

Mirdâmâdi S. La fleur dans la mystique persane à travers l'œuvre de Mowlânâ et de Hâfêz [Электронный ресурс] // La revue de Teheran. Mensuel culturel iranien en langue française. 2009. No. 44. Режим доступа: <http://www.teheran.ir/spip.php?rubrique127#gsc.tab=0> (дата обращения: 12.10.2017).

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

Nicholson D. Dictionnaire pratique d'horticulture et de jardinage, traduit et adapté par Séraphin Mottet. Paris: Doin, Librairie agricole, Vilmorin-Andrieux, 1892–1899. 912 p.

Nouveau langage des fleurs, ou Parterre de flore. Bruxelles: T. Lejeune, 1832. II-298 p.

Pastoureau M. Bleu. Histoire d'une couleur. Paris: Seuil, 2006. 240 p.

Pastoureau M. Le soleil noire de la mélancolie // Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Age occidental. Paris: Seuil, 2004. P. 317–327.

Pastoureau M. Le végétal // Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Age occidental. Paris: Seuil, 2004. P. 317–327.

Pastoureau M. Figure de l'héraldique. Paris: Gallimard, 1996. 144 p.

Paulhan J. Les fleurs de Tarbe ou La Terreur dans les Lettres. Paris: Gallimard, 1990. 342 p.

Payen J.-Ch. La rose et l'utopie. Révolution sexuelle et communisme nostalgique chez Jean de Meung // *Annales*. 1978. Vol. 33. No. 3. P. 493–495.

Philippe A. Rever les paysages: topographie et imaginaire chez Chateaubriant, Lamartine, Nerval..., “L'Égypte hallucinée de Gerard de Nerval” [Электронный ресурс] // CRLV: Horizons du voyage: écrire et rêver l'univers. 2002. Режим доступа: www.crlv.org/conference/r%C3%AAver-les-paysages-topographie-et-imaginaire-chez-chateaubriant-lamartine-nerval (дата обращения: 14.09.2015).

Phillips R., Rix M. Histoire des roses. Paris: La Maison rustique, 1994. 245 p.

Perrone-Moisés L. Balzac et les fleurs de l'écritoire // *Poétique*. 1980. Sept., No. 11 (43). P. 305–323.

Peylet G. Les mythologies du jardin de l'antiquité à la fin du XIXe siècle. Bordeaux: Presses Univ. de Bordeaux, 2006. 293 p.

Pia P. Baudelaire par lui-même. Paris: Seil, 1961. 192 p.

Pichois C., Ziegler J. Charles Baudelaire. Paris: Juillard, 1987. 678 p.

Picoche J. Dictionnaire étymologique du français. Paris: Dictionnaires le Robert, 1992. 619 p.

Poirion D. Allegorie // *Lorris G., Meun J.* Le Roman de la Rose. Paris: GF, 1974. P. 5–24.

Pór K. Perversions et crise de la société dans *Le Journal d'une femme de chambre*, Octave Mirbeau: passions et anathèmes // Actes du colloque de Cerisy, 28 septembre – 2 octobre 2005. Presses de l'Université de Caen, 2007. P. 171–184.

Poulet G. La poésie éclatée: Baudelaire. Rimbaud. Paris: Presses universitaires d'France, 1980. 175 p.

Praz M. La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19-e siècle: le romantisme noir. Paris: Denoël, 1988. 488 p.

Prevost J. C. Le dandysme en France (1817–1839). Geneve: Droz; Paris: Minard, 1957. 213 p.

Przybos J. Délices et supplices: Octave Mirbeau et Jérôme Bosch: Octave Mirbeau, actes du colloque d'Angers. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 1992. P. 207–216.

Raffin S. Une petite histoire florale de la rhétorique ou “Dites-le avec des fleurs” [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.hatt.nom.fr/rhetorique/articl4.htm> (дата обращения: 07.06.2014).

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).

Richers J. Gerard de Nerval // *Nerval G.* Poètes d'aujourd'hui. Paris: Se-gher, 1950. P. 11–96.

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

Santos J. Réalité et imaginaire des parcs et des jardins dans la deuxième moitié du XIXe siècle // Nineteenth-Century French Studies. Nebraska, 2003. P. 278–296.

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

Scanff Y. Le paysage romantique et l'expérience du sublime. Paris: Champ Vallon, 2007. 269 p.

Schefer O. Novalis. Paris: Éditions du Félin, coll. "Les marches du temps", 2011. 277 p.

Seel M. The Aesthetics of Appearing // Radical Philosophy. 2003. No. 118. P. 18–24.

Séry M. La prostitution à travers les arts: la littérature (chapitre 5). Le Monde, 2013. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/12/03/la-prostitution-a-travers-les-arts-la-litterature-chapitre-5_3524765_3260.html (дата обращения: 24.08.2017).

Seward B. The symbolic rose. New York: Columbia University Press, 1960. 233 p.

Schulz G. Universum und Blaue Blume. Zum Gedenken an Novalis (1772–1801). Oldenburg: BIS Universität Oldenburg, 2002. 170 S.

Schulz G. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs. München: C. H. Beck, 2011. 110 S.

Shinoda Ch. Exubérance végétale chez Mirbeau et Zola // Cahiers Octave Mirbeau. Paris, 2001. P. 58–73.

Sicotte G. Le jardin dans la littérature fin-de-siècle, ou quand un motif narratif devient un objet esthétique publié [Электронный ресурс] // Projets de paysage. 2011. Режим доступа: http://www.projetsdepaysage.fr/le_jardin_dans_la_litterature_fin_de_siecle_ou_quand_un_motif_narratif_devient_un_objet_esthetique (дата обращения: 05.07.2014).

Simon G. Histoire d'une collaboration. Alexandre Dumas et Auguste Maquet. Documents inédits. Paris: Georges Crès et Cie, 1919. 204 p.

Singerman A. L'Abbé Prévost: l'amour et la morale. Genève: Droz, 1987. 306 p.

Soldà F. Mirbeau et Baudelaire: Le Jardin des supplices ou *Les Fleurs du Mal* revisités // Cahiers Octave Mirbeau. 1997. Mai, no. 4. P. 197–216.

Sperber H. Einführung in die Bedeutungslehre. Bonn – Leipzig: Schroeder, 1923. 94 S.

Spinelli A. Ce que disent les fleurs; sonnets. Paris: E. Dentu, éditeur, 1864. 319 p.

Stuart T. The Bloodless Revolution: A Cultural History of Vegetarianism from 1600 to Modern Times. Great Britain: HarperPress, 2006. 656 p.

Testu Ch. Les roses anciennes. Paris: La Maison rustique — Flammarion, 1984.

Tipper P.A. Flower poetics in the works of Gustave Flaubert. Lewiston [NY]; Queenston [Canada]; Lampeter [G.B.]: the Edwin Mellen press, 2003. 371 p.

Verard A., de Calais J., Jourdain J., Droz E., Piaget A., Le Queux R. Le jardin de plaisance et fleur de rethorique. Paris: Firmin-Didot, 1910. 556 p.

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

Villiers Ch. L'Univers métaphysique de Victor Hugo. Paris: J. Vrin, 1970. 288 p.

Wheeler W. Histoires de roses. Paris: éditions Du May, 1995. 141 p.

Williams D.A. Psychological determinism in “Madame Bovary”. Hull: Univ. of Hull publ., 1973. 287 p.

Williams R., Orrom M. Preface to Film. London: Film Drama, 1954. 129 p.

Williams R. Marxism and Literature. Oxford: Oxford University Press, 1977. 224 p.

Zâerân N. La nature chez les romantiques français et persans // Revue de Téhéran (Mensuel culturel iranien en langue française). 2007. No. 14. P. 6–12.

Zaccone P. Nouveau langage des fleurs avec leur valeur symbolique et leur emploi pour l'expression des pensées. Paris: L. Hachette et Cie, 1858. 174 p.

Содержание

Введение.....	3
Метаморфозы «голубого цветка», или Приглашение к бесконечности.....	29
Генезис образа цветка в поэзии Марселины Деборд-Вальмор: от «бедных цветов» к «букетам и молитвам».....	82
Почему «Цветочные сонеты» Люсьена Шардона в романе О. де Бальзака «Утраченные иллюзии» были «обречены на провал»?.....	107
«Сад расходящихся тропинок» в жизни и творчестве Жорж Санд.....	128
Образ камелии во французской литературе XIX в.: от Камиллы Мопен к Маргарите Готье.....	155
Образ «черного тюльпана» в творчестве А. Дюма-отца: генезис, символика, литературная судьба.....	172
Шарль Бодлер и Цветы Сатурна.....	191
Растительные образы в романе Гюстава Флобера «Госпожа Бовари»: между реализмом и психологическим символизмом.....	227
Образ «растений-монстров» и тема «антиприродной флоры» во французской литературе XIX в.: между природой и селекцией.....	254
Субъективные интерпретации флорообразов в творчестве Октава Мирбо: от эпохи «голубых цветов» к «черному романтизму».....	276
Заключение.....	315
Библиография.....	319

Научное издание

Светлана Глебовна Горбовская

МНОГОЛИКАЯ БЕЗДНА

Формирование новой парадигмы образа растения
во французской литературе XIX века

Корректор *М. А. Иванова*

Оригинал-макет *М. А. Гунькин*

Дизайн обложки *И. А. Тимофеев*

Подписано в печать 21.10.2021. Формат 60×90/16

Бумага офсетная. Печать офсетная

Усл.-печ. л. 21,5. Тираж 300 экз. Заказ № 2400

Издательство «Нестор-История»

Тел. (812)235-15-86

e-mail: nestor_historia@list.ru

www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии
издательства «Нестор-История»

Тел. (812)235-15-86