

Научная статья  
УДК 821.133.1.05  
doi: 10.17223/19986645/77/8

## Образ «растения-монстра» во французской литературе XIX в.: от романтизма к символизму

Светлана Глебовна Горбовская

*Санкт-Петербургский государственный университет,  
Санкт-Петербург, Россия, vard\_05@mail.ru*

**Аннотация.** Образы «растений-монстров» присутствуют во французской литературе со времен Средневековья вплоть до наших дней. В статье представлен период, связанный с зарождением субъективного взгляда авторов на эти иносказания, т.е. XIX в. В некоторых исследованиях вопрос о «растениях-монстрах» связывается исключительно с литературой после 1850-х гг. (Бодлер, Гюисманс, Дюма-отец, Рембо, Мирбо) и с так называемой «антиприродной флорой». Автор доказывает, что подобные образы встречаются уже в творчестве Шатобриана, Виньи, Гюго, Нерваля, Готье и связываются с различными явлениями живой природы.

**Ключевые слова:** антиприродная флора, природа-монстр, конец века, романтизм, пантеизм, символизм, декаданс, Бодлер, Гюисманс

**Для цитирования:** Горбовская С.Г. Образ «растения-монстра» во французской литературе XIX в.: от романтизма к символизму // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2022. № 77. С. 169–188. doi: 10.17223/19986645/77/8

Original article  
doi: 10.17223/19986645/77/8

## Images of “monster plants” in the context of “natural” and “unnatural” flora in the nineteenth-century French literature

Svetlana G. Gorbovskaya

*St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russian Federation, vard\_05@mail.ru*

**Abstract.** The theme of antinatural (or unnatural) flora and the images of “monster plants” in the literature of French symbolism and decadence in the last decade are being actively studied in Western literary criticism. Among the authors who study this topic, the most famous are M.B. Collini, A. Campmas, M. Modenesi, V. Yankelevich, C. Coquio, O. Got, M. Cettou. They are convinced that “new imagery” or “new rhetoric” arose in French literature in the 1850s in the works of Baudelaire, and then developed among the writers of symbolism and decadence. They

connect the concept of “new imagery” with the themes of “anti-natural flora” and “monster plants”. However, it is worth noting that the development of the “new” flora-image (“anti-natural”, “monster plants”, “exotic plants”) began in the first half of 19th century, also in romanticism with its closeness to nature, to the ideas of pantheism. The formation of new flora in the French literature of the 19th century is an inseparable process; its complex dynamics is largely determined by the continuity of the end-of-the-century floropoetics with sentimentalism and romanticism (despite the criticism of many of the postulates of romanticism in Baudelaire, Huysmans, Rimbaud, Mirbaud), as well as with Parnassus, realism, naturalism. According to researchers, the main reason for the creation of such images in literature after 1850 was the controversy with the tenets of romanticism, especially with the interest of the first-wave romantics in pantheism, the philosophy of nature, the desire to see the divine principle in nature. In addition, one of the reasons is monotony, the flattering of various flora patterns in the poetry of romanticism. Thus, for example, Huysmans’ statement in the novel *On the Contrary* – “Nature had had her day” – should be understood as “romanticism had had its day”. Nevertheless, some moments in similar studies and similar conclusions seem unclear. Everything would look quite logical if romanticism (both early (Chateaubriand) and late) itself had no statements related to the consideration of nature, like a monster or beast, if there were no examples of flora-patterns that in their form and type argue with the laws of nature. It seems quite obvious that the main essence of this “new rhetoric” or “new figurativeness” is not in its “enormity”, but in its subjectivity. Images become authorial, associative, even suggestive. After all, examples of monster plants and monstrous nature, non-living flora are found both in the literature of the beginning of the 19th century and after the 1850s. In the same way, examples of the “romantic” approach to the description of nature as a whole and its individual phenomena (that is, giving nature and its phenomena some special, divine, mountainous meaning) can be found in literature up to the turn of the 20th century. Moreover, throughout the 19th century, collections of poetry continue the tradition of classicism (“flower sonnets”).

**Keywords:** antinatural flora, monster plants, fin de siècle, romanticism, pantheism, symbolism, decadence, Baudelaire, Huysmans

**For citation:** Gorbovskaia, S.G. (2022) Images of “monster plants” in the context of “natural” and “unnatural” flora in the nineteenth-century French literature. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 77. pp. 169–188. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/77/8

Тема «антиприродной (или неприродной) флоры» и образы «растений-монстров» в литературе французского символизма и декаданса в последние десятилетия активно изучается в западном литературоведении. В «Литературный словарь садов и цветов XVIII–XIX веков» (2017) [1. P. 265–274] была включена статья М.Б. Коллини, 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: 1) на цветы, изменившие свой вид, благодаря вмешательству селекционеров, т.е. цветы или растения-гибриды (эта тема особенно характерна для творчества Гюисманса, Санд, Дюма-отца); 2) «цветы-чудовища», рожденные фантазией писателя («цветок-сифилис» у Гюисманса, цветы, напоминающие болезни, раны в произведениях Гю-

исманса, Золя, Мирбо). Среди «антиприродных» растений Коллини выделяет «искусственные цветы» – цветы из ткани, драгоценных камней, бумаги, металлов и других материалов (Готье, 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 сопоставляются 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. Внимание исследовательницы сосредоточивается и 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 распутившийся 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 М.Б. Коллини (упомянутая выше), А. Кампмас [2, 3], М. Моденеци [4], В. Янкевич [5], М. Сетту [6], О. Гот [7], К. Кокьо [8]. Они настаивают на том, что «новая образность» или «новая риторика» (в том числе новая флорообразность) возникает во французской литературе с 1850-х гг. в творчестве Бодлера, а затем развивается у писателей – представителей символизма и декаданса. «Новую образность» они связывают с такими феноменами, как «антиприродная флора» и «растение-монстр». Среди предпосылок 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, одной из причин выделяют и однообразность, заезженность тех или иных флорообразов в поэзии романтизма. Например, утверждение Дезэссента в романе Гюисманса «Наоборот», что «природа отжила свое», нужно понимать как «романтизм отжил свое».

Тем не менее некоторые моменты в обозначенных выше исследованиях и сделанных 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 не появлялись примеры флорообразов, своей формой, видом спорящих с законами природы. Кажется вполне очевидным, что суть этой «новой риторики» или «новой образности» заключается не в ее «чудовищности», не в ее «антиприродности» или «искусственности», а в ее

субъективности (которая зарождается именно в романтизме). Образы становятся авторскими, ассоциативными, даже суггестивными. Ведь примеры растений-монстров и чудовищной природы, неживой флоры встречаются как в литературе начала XIX в., так и после 1850-х гг. Примеры «романтического» подхода к описанию природы и ее отдельных феноменов (т.е. наделение природы и ее явлений неким особым, божественным, горным смыслом) можно встретить в литературе вплоть до рубежа XIX–XX вв. Процесс формирования новой флорообразности во французской литературе XIX в. – это неразрывный процесс, сложная динамика которого в значительной степени определяется преемственными связями флоропоэтики конца века с сентиментализмом и романтизмом (несмотря на критику многих постулатов романтизма у Бодлера, Гюисманса, Рембо, Мирбо), а также с Парнасом, реализмом, натурализмом.

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). Следуют 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 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), который 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 воображение.

### **«Страшное лицо природы»**

Восприятие природы как дикой, неконтролируемой силы восходит в XIX в. к рассуждениям о природе у Шатобриана. В 1790-е гг. Шатобриан 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 со смертью матери и сестры, после чего юношеская приверженность писателя к политическому свободомыслию, к наследию Руссо и Вольтера уступает место религии, в которой писатель 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), 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. Только христианская религия, по мнению Шатобриана, может умирять гнев природы. Его восприятие мироздания связано с христианским Провидением, Верховным Существом, которое находится над миром, стараясь быть благодетельным по отношению ко всему живому. Если Руссо наделял сцены природы и ее феноменов атмосферой мечтательного наблюдения, философского поиска (Руссо искренне восхищался близким к природе дикарем), то Шатобриан передает мысли христианина, который под прекрасными декорациями диковинных растений видит варварскую суть дикой природы. Флора становится контрастом, прекрасным ликом (или маской) ее самых чудовищных проявлений.

Для Шатобриана понятие «природы-чудовища», прежде всего, имеет отношение к природе «*sans grâce*» («вне благодати», «вне божественного 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, как средневековый символ [9–11], 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» [12. Р. 100]. Примером природного монстра стал «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» [12. Р. 73] (перевод и курсив мой. – С.Г.). В сцене строительства амфитеатра прослеживается намек на римские амфитеатры, где собирались язычники, чтобы посмотреть на казнь первых христиан, подвергавшихся гонениям (это будет отражено в романе Шатобриана «Мученики», 1809).

Дикая природа, природа-чудовище, необузданная стихия, предстает и в поэзии В. Гюго. Для Гюго «страшное» лицо природы – истинная, живая сущность мироздания. Она соединяет человека с его корнями, с теми далекими временами, из которых он пришел. Когда-то человек был частью подобной природы. Кроме того, «уродливая природа» является контрастом красоты в природе и природы, облагороженной человеком. Природа не однообразна, а многолика, она живая. Эту двойственную суть природы (здесь опять заметна отсылка к средневековому восприятию символов, предметов, явлений, знаков), два ее разных лица, Гюго вкладывает в основу своей теории гротеска («Гротеск – повсюду: с одной стороны, он создает бесформенное и ужасное, с другой – комическое и буффонное» [13. Р. 13]). Божественная природа, природа, в которой разлито божественное 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 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 во многом связан у Гюго 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. У Гюго это 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, 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 парка.

В связи с антитезой прошлое–настоящее, страшное и 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 оди-

чании, в регрессе «регулярного парка» Гюго усматривает стремление к возрождению, к природному освобождению. В стихотворении «Дуб из разрушенного парка» («Le Chêne du parc détruit», 1865) [14. P. 123–139] («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 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.

«Растения-чудовища», т.е. растения неправильной или необычной формы, подмеченные авторами в самой природе и представленные в текстах в качестве художественных символов или метафор (как 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 «El Desdichado». Штокроза (растение из семейства мальвовых) представляет собой стебель, на котором расположено несколько чашечек, что напоминает многорукое или многоголовое божество. Нерваль не намекает на то, 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 видит 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, безусловно, отсылает к основным принципам романтизма, к попытке видеть в природе божественное. Но все же форма цветка, выбранная Нервалем, спорит с романтическим возвышением красоты природы, ее обожествлением. У Нерваля речь идет о при-

родном «монстре», рожденном самой природой, а не ученым-селекционером в лаборатории.

Образ растения-чудовища (порожденного самой природой), которое воспринимается автором именно как монстр, возникает в творчестве одного из самых ярких представителей Парнаса – Теофиля Готье. В данном случае речь идет именно об образе чудовища. Хотя Готье создает его скорее в шутку, чем всерьез. Речь идет об образе алоэ из стихотворения «Цветочный горшок». Готье подшучивает над некоторыми постулатами романтизма. Цветок (в том числе в горшке) – прекрасный образ, который встречается практически у всех представителей романтизма. Из зернышка в горшке непременно должно вырасти нечто удивительно прекрасное, 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 Гёте «Учения Вильгельма Мейстера» [15]. В горшке растет маленький дуб, вырастает и вдребезги раскалывает горшок. У Гёте 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.). Готье, противопоставляя постулаты Парнаса и зарождающегося символизма уходящему со сцены романтизму, через образ алоэ, разрывающего горшок, в ироничной форме намекает на такое же противостояние между романтизмом и классицизмом. И выбирает для подобной метафоры образ природного монстра – дикого алоэ, которое растет не в цветочных горшках (как все изящные, небольшие декоративные растения), а в живой природе и может достигать огромных размеров, в том числе с очень крупным стволом. На вид подобное алоэ напоминает косматое чудовище, гигантскую мандрагору, более того – оно горькое на вкус (с арабского слово «алоэ» переводится как «горький»). Его вкусовое свойство тоже говорит о страхе человека (в стихотворении Готье – ребенка) перед чем-то неаппетитным (это может ассоциироваться с лекарствами или ядом), т.е. с чем-то, что приносит либо неприятные ощущения, либо вред.

### **«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, силе, которая противопоставляет себя всему христианскому, противопоставляет себя религии. Как отмечает исследователь творчества О. Мирбо Ф. Сольда, *le mal* соотносится у Бодлера с восприятием природы (в том числе природы растений) как зла, как демонического начала. Подобное отношение к природе связано у Бодлера с его религиозными воззрениями [16. P. 211]. О восприятии природы как всего демонического, чудовищного Бодлер



пишет в дневнике «Мое обнаженное сердце» («Mon cœur mis à nu», 1864) [17. Р. 99–135], где также неоднократно высказывается о своем видении женщины как существа, тесно связанного с природой, а значит, демоническими силами, силами зла (мысли Бодлера о Ж. Санд «Дьявол и Жорж Санд» («Le Diable et George Sand»), также рассуждения о Венере, «дьявольски соблазнительной»). Эта тема развивается и в «Новых записках об Эдгаре По» [18] («природа рождает лишь чудовищ» («la nature ne fait que des monstres»)), где размышления Бодлера близки рассмотренным выше 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. Развитие темы «растения-чудовища», начатой Готье, у Бодлера связано как раз с силами зла. Если у Готье отрицание живой природы связано, скорее, с эстетической полемикой парнасцев с романтиками, с философией пантеизма [1. Р. 265], а также с желанием выразить через растительные образы свое видение Парнаса с его принципами «вербальной изобразительности», «искусства ради искусства», то у Бодлера некоторые из этих тезисов соединяются еще и с религиозными убеждениями. У Гюисманса, спорящего в романе «Наоборот» с натуралистами, та же идея будет связана уже с постулатами декаданса и доктриной «отвращения к живой природе», которая «отслужила свое», со стремлением подменить живую природу – искусственной (фарфором, тафтой, бумагой, драгоценными камнями). Бодлер, 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.

Ярким иносказанием «новой красоты» у Бодлера становится «ce terrible paysage» («этот страшный пейзаж») из стихотворения «Парижский сон» («Rêve parisien»). Вслед за ним возникают такие образы, как «редкие цветы» («des plus rares fleurs»), «странные деревья» («ces arbres bizarres»), «новые цветы» («des 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» сторону красоты того пейзажа, о котором мечтает поэт, посредством которого он из реального переходит в сложный метафорический мир (мир виртуальный). Но избегает он не современного реального мира, полного неожиданных открытий, а обыденного, закоснелого, задыхающегося в атмосфере старых, наскучивших традиций. Ведь современность – один из критериев необычной Красоты Бодлера, немислимой без обновления. Именно в обновлении могут возникать такие флорообразы, как «цветок памяти», «странные деревья», «кости скелета, похожие на распутившиеся лепестки цветка».

Отношение Бодлера к живой Природе (а денотация флорообразов для него непосредственно связана с живой природой, с так называемой «при-

родой-словарем» [19. P. 896, 1041, 1119]) открывается во многих его сочинениях и в личной переписке. В «Парижском сне» («Rêve parisien») возникает образ вырванных с корнем деревьев, «безобразный вид» которых уступает место «неживым насаждениям». Бодлер рисует пейзаж, в котором он намеренно подменяет 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 опустил до того, чтобы отождествлять мою душу с той, что якобы обитает в овощах...» [20]. Бодлер в какой-то мере повторяет здесь мысли Готье о пленэре и романтическом пантеизме, которые тот высказывал в «Комедии смерти», «Молодой Франции» и развивал в «Эмалях и камнях»<sup>1</sup>. Художественная устремленность Готье внутрь 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 ouvrant mes yeux pleins de flamme / J'ai vu l'horreur de mon taudis*) («Rêve parisien» («Парижский сон»)) [21. P. 238] (перевод мой. — С.Г.). Отгороженный прекрасный мир Бодлера — в его снах, грезах, мечтах, т. е. в состоянии сновидения внутри домашних стен. Именно в этих снах рождаются иные образы, далекие от литературных архетипов. Именно из этих стен, просыпаясь, поэт уходит бродить по каменным улицам Парижа, которые заменяют ему леса, поля, цветущие сады<sup>2</sup>.

Флорообразы в поэзии Бодлера в рамках концепции соответствий продолжают мысль заглавия сборника, являются вариациями на тему «странной красоты». Название сборника «Цветы зла» — символ нового видения мира и своего времени. Остальные фигуры, которые появляются на страницах сборника, развивают, уточняют, усложняют этот емкий, многопла-

---

<sup>1</sup> Возможно, речь у Бодлера также идет о концепции пифагорейского метемпсихоза Нервала и Леконта де Лиля.

<sup>2</sup> Помимо сна внутри домашних стен, Бодлер развивает 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?» [22].

новый 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») [23] (перевод и курсив мой. – С.Г.) Этот образ, нарисованный одним штрихом, шокирует читателя. «Падаль» нередко ошибочно трактуется исследователями и неточно интерпретируется переводчиками<sup>1</sup>. Цель Бодлера вовсе не в демонстрации ужасающей сцены разложения трупа, а в попытке продемонстрировать в нем – по контрасту – наивысшую точку красоты духовной, которая выше посмертного тления. Для передачи этой идеи Бодлер вводит ассоциативный флорообраз. «Прекрасный скелет», который шокирующе ассоциируется в сознании поэта с цветком (т.е. самым прекрасным моментом в жизни растения), иллюстрирует название сборника. «Цветы зла» здесь обрели форму «цветов прекрасного скелета». 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 смерть живое тело и нечто иное, существующее в нем, хотя и недоступное физическому зрению.

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 убьёт животное; в самом конце XIX в. Октав Мирбо в романе «Сад пыток» («Le Jardin des supplices», 1899) [24] будет выстраивать прямую, практически очевидную параллель с символикой поэзии Бодлера: в сцене, когда Клара, восхищаясь запахом гнили и видом глеющего мяса, выбирает куски падали, чтобы отправиться кормить за-

---

<sup>1</sup> В переводах «Une charogne» была интерпретирована как «лошадь» (В. Левик) или труп лошади, как «бесстыдная женщина» (П. Якубович), но Бодлер не называет, что (или кого) конкретно имеет в виду, об абстрактности образа красноречиво говорит неопределенный артикль «une», т.е. буквально «какая-то падаль». В этом отношении наиболее верны переводы Эллиса и С. Петрова.

ключенных, также когда она кормит падалью обезумившего, 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 цепь прямых параллелей, концентрируя особое внимание на теме любви, садизма, зла во всех его проявлениях в сборнике Бодлера и в романе Мирбо [16. Р. 197]. Хотя рассматривать эти параллели вряд ли возможно с точки зрения того, что Мирбо разделял концепцию Бодлера «красоты в безобразном», красоты во всем, без остатка. 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. Он преследовал свои цели. Для него соединение образа цветка с ужасом, болью связано с темой «искусственного рая», наркотиков, распространившихся по Европе вследствие двух Опиумных войн (хотя эту тему затрагивал и Бодлер, с отсылкой к творчеству англичанина Т. де Куинси).

Образы, продолжающие развитие темы «цветов зла» у Бодлера, раскрываются в таких стихотворениях, как «Гармония вечера», «Идеал», «Грустный мадригал», «Фонтан». Иносказания 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*») [21. Р. 107]. 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 укусы змей, – это волшебное соответствие создает «гармонию» странного, мучительного состояния, в котором Бодлер находит свою красоту. Та же тема цветов, источающих особый аромат, «тонкий, как тайна» («*Maintenant fleur épanche à regret/ Son parfum doux comme un secret/ Dans les solitudes profondes*») [21. Р. 284], погружающий в атмосферу глубокой грусти и важных для поэта воспоминаний, продолжается в стихотворении «Неудача» («*Le guignon*»). Запах растения как важнейший элемент чувственного синтеза индивидуального восприятия возникает в стихотворении «Фантом» («*Un Fantôme*»), где Бодлер пишет об «изысканном цветке воспоми-

наний», сорванном с тела возлюбленной («Ainsi l'amant sur un corps adoré/ Du souvenir cueille la fleur exquise») [21. P. 34]. Цветок, его аромат прежде всего являются ключами от давно закрытых дверей, помогают раскрыться давно зарубцевавшимся ранам прошлого. «Антиприродные», «вербальные» или «виртуальные» «цветы» Бодлера пронизаны глубоким психологическим или даже психоаналитическим смыслом.

Все эти фантазмагорические «цветы» – 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»).

Гюисманс (которому удалось не только описать и продемонстрировать ортикультурное растение как факт действительности, как научный феномен, но и представить его как символ новой, искусственной природы, антиприроды, которая создана человеком и заменяет живую природу, и природа в данном случае является иносказанием, подразумевающим творчество, искусство, литературу) акцентирует внимание на том, что сама природа кажется его герою Дезэссенту неинтересной, отжившей и пустой. 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!» [25. С. 28].

В чем-то мысли Гюисманса 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...» – писал Виньи в одном из писем 1840-х гг. (см.: [26]).

Для Дезэссента гибриды – это цветы, «форма которых совершенно не соответствовала представлению о цветке» [25]. Другими словами, каладидумы – метафора природы неестественной, увиденной изошренным взглядом, или же природы, искаженной вмешательством экспериментаторов,

насильственно измененной. Ботанические эксперименты над растениями поражали воображение многих писателей XIX в. (Бальзак, Гюте, Санд, Золя, Дюма-отец). Возможно, способность человека вторгаться в природу растений, менять форму, цвет, аромат цветка напоминала замечательное 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» [25. С. 63].

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 проведении выставок новых сортов растений (цикл выставок цветов, животных, минералов в рамках Международной выставки (Exposition Universelle) начиная с 1867 г.) [27–29]. Автор статьи «Скрытый ужас: Гюисманс и искусственные гибриды» (2008) О. Кампмас [2] 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 1883 г. Каладиумы Блэ были известны и встречались в разных ботанических и гибридологических словарях [30]. Инженер-ортикультуратор Д. Лежён, интересуясь Гюисмансом, объясняет, что тот находил виды орхидей, а также даты их выведения в монографии, посвященной теплицам, Ж. Рудольфа [31. Р. 36–37]. Те же описания можно было увидеть и в каталогах А. Блэ.

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 Муре». Хотя у Золя образы «клад-

бища 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). Гюисманс, подробно, «экспериментально» изучая орхидеи в процессе работы над романом, описывает их для того, чтобы показать неудачу опыта, т.е. отрицает свой собственный эксперимент. Он говорит о пагубном вмешательстве человека в развитие живой природы. Также в этом иносказании 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, 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) [32]: 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 романтичным, 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 – многозначный символ. Можно сказать, он опутывает корнями своих значений весь роман Дюма-отца. Кроме того, отдельное значение имеет цвет тюльпана. О сложности значения «черного тюльпана» можно прочитать в отдельной статье «Образ «черного тюльпана» в творчестве А. Дюма-отца: генезис, символика, литературная судьба» [33]. Селекционный цветок у

Дюма («цветок-монстр») символизирует прежде всего многогранную, многоступенчатую тайну, которую разгадывают как герои романа, так и читатели.

Жорж Санд, которая, как известно, сама увлекалась ботаникой и гербаризацией, создала в романе «Антония» (1863) [34] образ селекционной лилии (лилии-гибрида). В этом романе, как и в некоторых других романах писательницы, а также в произведениях Бальзака, Дюма-отца, Готье, Бодлера, Мирбо и многих других, возникает тема цветочной метаморфозы, а точнее, сопоставления красивой молодой женщины с цветком. Жорж Санд соединяет образ 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 предреволюционному периоду. Лилия, выведенная Антуаном Тьери, – сложный символ, задуманный Жорж Санд по тому же принципу, что и «лилия долины» у Бальзака. Этот флорообраз – центр романа, точка соединения различных идей. Прежде всего, с глобальной, исторической точки зрения это символ французской монархии, которая подвергается тяжелым испытаниям и со дня на день может быть свергнута. Также лилия символизирует главную героиню, графиню Юлию, представительницу древнего аристократического рода, эмблематически связанного с монархической лилией. Возникают те же ассоциации, что и в «Лилии долины», связанные с образом Девы Марии, ее непорочности, тем более речь идет об особой – белоснежной лилии, а Юлия поражала воображение окружающих особой белизной кожи.

Антуан заказывает Жюльену (племяннику-художнику, влюбленному в Юлию) полотно, где должна быть изображена его лилия Антония, также Жюльен рисует портрет Юлии. Возникает идея отражения или двойника, как физического, так и духовного. На одном полотне изображен лик Юлии, на другом – душа в виде лилии. В порыве чувств Жюльен срывает расцветшую лилию, которую Антуан готовил к выставке в обществе садоводов и которая должна стать вершиной ортикультурного искусства, и дарит цветок Юлии. Она потрясена вандализмом Жюльена и осуждает его поступок. Лилия угасает, убитый горем Антуан устраивает пышные похороны «королеве цветов».

Судьба 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. Оторванная чашечка цветка лилии (*lis décapité*) стала предсказанием смерти молодой аристократки, одной из «лилий» старого французского режима.

Итак, опираясь на приведенные выше примеры, можно сделать вывод, что «природные растения-монстры» и «антиприродная флора» в литерату-



ре 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» в качестве примеров сложности природы, способности быть необычной, многоликой, принимать разнообразные формы (Нерваль). «Антиприродная флора» находит воплощение в примерах вмешательства человека в развитие мира растений. Прежде всего, это селекционные растения (каладиумы Гюисманса, «черный тюльпан» Дюма-отца), 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). Гюисманс видит в подобной подмене – угрозу всему естественному, живому. 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.

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, 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. Их невозможно внести в какой-то перечень, зафиксировать. Они уникальны. У каждого автора 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. 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.

#### **Список источников**

1. *Collini M.B.* Flore décadente, flore antinaturelle // Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII-XIX siècles). Paris : H. Champion, 2017. P. 265–274.
2. *Campas A.* La monstruosité cachée: Huysmans et les hybrides artificiels. Séminaire «Signe, déchiffrement, et interpretation». Fabula. 2008. URL: <http://www.fabula.org/colloques/document869.php> (дата обращения: 09.07.2014).

3. *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.

4. *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.

5. *Jankélévitch V.* La Décadence // Revue de métaphysique et de morale. 1950. № 55. P. 337–369.

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

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

8. *Coquio C.* La figure du thyrses dans l'esthétique décadente // Romantisme. 1986. № 52. P. 77–94.

9. *Казакова Г.Х.* Романтический историзм и проблема реабилитации средневековой культуры в творческом наследии Ф.Р. де Шатобриана : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Казань, 2017. 28 с.

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

11. *Тарасова О.М.* Традиции средневековой литературы в поэзии французских романтиков: В. Гюго, А. де Виньи, А. де Мюссе : дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2007. 205 с.

12. *Chateaubriant R.* Atala. René. Paris : Garnier-Flammarion, 1964. 176 p.

13. *Hugo V.* Cromwell. Paris: Furne et Cie, Libraires-Éditeurs, 1840. 344 p.

14. *Hugo V.* Le Chêne du parc détruit // Œuvres complètes. Vol. 30: Les Chansons des rues et des bois. Paris : Ollendorf, 1933. P. 123–139.

15. *Зенкин С.Н.* Теофиль Готье и «искусство для искусства» // Работы по французской литературе. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 170–200.

16. *Soldà F.* Mirbeau et Baudelaire: Le Jardin des supplices ou Les Fleurs du mal revisitées // Cahiers Octave Mirbeau. 1997. № 4. P. 211.

17. *Baudelaire Ch.* Mon cœur mis à nu // Œuvres posthumes. Paris : Mercure de France, 1908. P. 99–135.

18. *Baudelaire Ch.* Notes nouvelles sur Edgar Poe // Œuvres complètes. Paris : Gallimard, 1976. Т. II. P. 325.

19. *Baudelaire Ch.* Oeuvres complètes. Paris : Seuil, 1968. P. 896, 1041, 1119.

20. *Baudelaire Ch.* Lettres 1841–1866. Paris : Société du Mercure de France, 1907. P. 76.

21. *Baudelaire Ch.* Rêve parisien // Les Fleurs du mal. Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 1861.

22. *Соколова Т.В.* Шарль Бодлер – оппонент Жан-Жака Руссо // Романский коллегийум : сб. науч. тр. Вып. 4. СПб. : Изд-во СПбГЭУ, 2011. С. 72–86.

23. *Baudelaire Ch.* Œuvres complètes. Vol. 1 : Les Fleurs du mal. Paris : Michel Lévy frères, 1868. P. 127.

24. *Mirbeau O.* Le Jardin des supplices. Paris : Bibliothèque-Charpentier, 1911. 327 p.

25. *Гюисманс Ж.-К.* Наоборот // Три символистских романа. М. : Республика, 1995. С. 5–142.

26. *Письма А. де Виньи* Александре Коссаковской / публ. В.Б. Бикулича, А.Д. Никольского // Памятники культуры: Новые открытия. М., 1977. С. 122.

27. *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.

28. *Lejeune D.* «Les Caladium», Jardin de France // Revue de la Société nationale d'horticulture et des sociétés adhérents. 2002. Juin.

29. *Johnstone L.* (sous la dir. de) Formes hybrides. Redessiner le jardin contemporain à Métis. Vancouver : BlueImprint, 2007. 168 p.

30. *Bleu A.* Culture des Caladium bulbosum à feuillage panaché. Paris : Imprimerie horticole de E. Donnaud, 1868.
31. *Rudolph J.* Caladium, Anthurium, Alocasia et autres Aroïdées de serre. P. : Doin, 1898. P. 92.
32. *Flaubert G.* Bouvard et Pécuchet. Paris : éd. Conard, 1910. 456 p.
33. *Горбовская С.Г.* Образ «черного тюльпана» в творчестве А. Дюма-отца: генезис, символика, литературная судьба // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2018. № 1. С. 87–94.
34. *Sand G.* Antonia. Paris : Calmann-Lévy, 1881. 346 p.

## References

1. Collini, M.B. (2017) Flore décadente, flore antinaturelle. In: *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII–XIX siècles)*. Paris: H. Champion. pp. 265–274.
2. Campmas, A. (2008) *La monstruosité cachée: Huysmans et les hybrides artificiels*. Séminaire “Signe, déchiffrement, et interpretation”. Fabula. [Online] Available from: <http://www.fabula.org/colloques/document869.php> (Accessed: 09.07.2014).
3. Campmas, A. (2003) Les fleurs de serres: entre science et littérature a la fin de XIX sciecle. In: *Visions / Revisions: Essays on Nineteenth-Century French Culture*. Oxford: Peter Lang. pp. 49–61.
4. Modenesi, M. (1999) Fiori del lusso e della voluttà. La serra come luogo d’amore nella narrativa francese del secondo Ottocento. *Variazioni sul tema d’amore nella letteratura francese del secondo Ottocento*, Fasano: Schena. pp. 119–159.
5. Jankélévitch, V. (1950) La Décadence. *Revue de métaphysique et de morale*. 55. pp. 337–369.
6. Cettou, M. (2009) Jardins d’hiver et de papier: de quelques lectures et (ré)écritures fin-de-siècle. *A contrario*. 11. pp. 99–117.
7. Got, O. (2002) *Les Jardins de Zola: psychanalyse et paysage mythique dans les Rougon-Macquart*. Paris: L’Harmattan.
8. Coquio, C. (1986) La figure du thyrses dans l’esthétique décadente. *Romantisme*. 52. pp. 77–94.
9. Kazakova, G.Kh. (2017) *Romanticheskiiy istorizm i problema reabilitatsii srednevekovoy kul'tury v tvorcheskom nasledii F.R. de Shatobriana* [Romantic historicism and the problem of rehabilitation of medieval culture in the creative heritage of F.R. de Chateaubriand]. Abstract of History Cand. Diss. Kazan.
10. Nuzhnaya, T.V. (2016) Mifologizatsiya peyzazhnykh elementov i ikh funktsii v povesi F.-R De Shatobriana “Atala” [Mythologization of landscape elements and their functions in the story “Atala” by F.R. de Chateaubriand]. *Nauchnyy dialog*. 1 (49). pp. 149–158.
11. Tarasova, O.M. (2007) *Traditsii srednevekovoy literatury v poezii frantsuzskikh romantikov: V. Gyugo, A. de Vin'i, A. de Myusse* [Traditions of Medieval Literature in the Poetry of the French Romantics: V. Hugo, A. de Vigny, A. de Musset]. Philology Cand. Diss. Nizhniy Novgorod.
12. Chateaubriand, F.R. (1964) *Atala. René*. Paris: Garnier-Flammarion.
13. Hugo, V. (1840) *Cromwell*. Paris: Furne et Cie, Libraires-Éditeurs.
14. Hugo, V. (1933) *Œuvres complètes*. Vol. 30: Les Chansons des rues et des bois. Paris: Ollendorf. pp. 123–139.
15. Zenkin, S.N. (1999) *Raboty po frantsuzskoy literature* [Works on French Literature]. Yekaterinburg: Ural State University. pp. 170–200.
16. Soldà, F. (1997) Mirbeau et Baudelaire: Le Jardin des supplices ou Les Fleurs du mal revisitées. *Cahiers Octave Mirbeau*. 4. p. 211.
17. Baudelaire, Ch. (1908) *Œuvres posthumes*. Paris: Mercure de France. pp. 99–135.

18. Baudelaire, Ch. (1976) *Œuvres complètes*. T. II. Paris: Gallimard. p. 325.
19. Baudelaire, Ch. (1968) *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil. pp. 896, 1041, 1119.
20. Baudelaire, Ch. (1907) *Lettres 1841–1866*. Paris: Société du Mercure de France. p. 76.
21. Baudelaire, Ch. (1861) *Rêve parisien*. In: *Les Fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise.
22. Sokolova, T.V. (2011) *Sharl' Bodler – opponent Zhan-zhaka Russo* [Charles Baudelaire – the opponent of Jean-Jacques Rousseau]. In: *Romanskiy kollegium* [Roman Collegium]. Vol. 4. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Economics. pp. 72–86.
23. Baudelaire, Ch. (1868) *Œuvres complètes*. V. I. *Les Fleurs du mal*. Paris: Michel Lévy frères. p. 127.
24. Mirbeau, O. (1911) *Le Jardin des supplices*. Paris: Bibliothèque-Charpentier.
25. Huysmans, J.-K. (1995) *Naoborot. Tri simvolistskikh romana* [On the contrary. Three symbolist novels]. Moscow: Respublika. pp. 5–142.
26. de Vigny, A. (1977) *Pis'ma A. de Vin'i Aleksandre Kossakovskoy*. Publikatsiya V.B. Bikulich i A.D. Nikol'skogo [Letters from A. de Vigny to Alexandra Kossakovskaya. Published by V.B. Bikulich and A.D. Nikolsky]. In: *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya* [Monuments of culture. New discoveries]. Moscow: Nauka. p. 122. (In Russian).
27. Nicholson, D. (1892–1899) *Dictionnaire pratique d'horticulture et de jardinage*. Traduit et adapté par Séraphin Mottet. Paris: Doin, Librairie agricole, Vilmorin-Andrieux.
28. Lejeune, D. (2002) “*Les Caladium*”, *Jardin de France. Revue de la Société nationale d'horticulture et des sociétés adherents*. Juin.
29. Johnstone, L. (sous la dir. de). (2007) *Formes hybrides. Redessiner le jardin contemporain à Métis*. Vancouver: BlueImprint.
30. Bleu, A. (1868) *Culture des Caladium bulbosum à feuillage panaché*. Paris, Imprimerie horticole de E. Donnaud.
31. Rudolph, J. (1898) *Caladium, Anthurium, Alocasia et autres Aroidées de serre*, Paris: Doin. p. 92.
32. Flaubert, G. (1910) *Bouvard et Pécuchet*. Paris: éd. Conard.
33. Gorbovskaya, S.G. (2018) The image of “black tulip” in the creativity of Alexander Dumas père: Genesis, symbolism, literary destiny. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna. Seriya 2: Iskustvovedenie. Filologicheskie nauki*. 1. pp. 87–94. (In Russian).
34. Sand, G. (1881) *Antonia*. Paris: Calmann-Lévy.

**Информация об авторе:**

**Горбовская С.Г.** – канд. филол. наук, доцент кафедры французского языка Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: vard\_05@mail.ru

**Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.**

**Information about the author:**

**Svetlana G. Gorbovskaya**, Cand. Sci. (Philology), associate professor, St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: vard\_05@mail.ru

**The author declares no conflicts of interests.**

*Статья поступила в редакцию 27.05.2019;  
одобрена после рецензирования 11.04.2022; принята к публикации 05.05.2022.*

*The article was submitted 27.05.2021;  
approved after reviewing 11.04.2022; accepted for publication 05.05.2022.*