



Санкт-Петербургский
государственный
университет
www.spbu.ru



С. Г. Горбовская

Флорообраз во французской литературе XIX века



Светлана Глебовна Горбовская Флорообраз во французской литературе XIX века

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=30472535

Флорообраз во французской литературе XIX века. / Горбовская С.

Г.: Санкт-Петербургский государственный университет; Санкт-

Петербург; 2017

ISBN 978-5-288-05746-5

Аннотация

В монографии прослеживается история развития фитонима как литературно-художественного образа на материале французской литературы XIX в. К анализу привлечен обширный материал, а его итоги могут быть использованы в учебном процессе для всех специальностей гуманитарного направления. Издание адресовано как специалистам, так и всем интересующимся историей литературы.

Содержание

Введение	6
Глава I	36
«Цветы риторики» в поэзии классицизма и барокко	36
Ботаническое эссе XVIII в. и формирование субъективно-коннотативного флорообраза	59
Конец ознакомительного фрагмента.	61

Светлана Горбовская Флорообраз во французской литературе XIX века

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ



Рецензенты:

д-р филол. наук, проф. *В.Д.Алташина* (С.-Петербур. гос. ун-т);

д-р филол. наук, проф. *С. Л. Фокин* (С.-Петербур. гос. окон. ун-т);

д-р филол. наук, проф. *К. И. Шарафадина* (С.-Петербур. гуман. ун-т профсоюзов)

Рекомендовано к публикации

*Научной комиссией в области наук о языках и литературе
Санкт-Петербургского государственного университета*

Введение

Изучение истории фитонима¹ как литературно-художественного образа (или флорообраза²) на материале французской литературы XIX в. актуально в связи с тем, что в последние годы концепт «цветок» (и шире – «растение») стал плодотворным объектом анализа в этноботанике, лингвистике, этнолингвистике, психолингвистике, лингвокультурологии, симбологии и культурологии. В русле исторической поэтики представляется своевременным изучить флорообраз в художественном тексте как важнейший элемент образности, используемый в литературе разных веков и разных литературных течений. В отечественной науке подобные исследования в рамках национальной литературы целого столетия не проводились.

Еще в 1898 г. в эссе «Из поэтики розы» и в сочинении «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» А. Н. Веселовский обратил внимание ученых на богатый потенциал подобного рода анализа.

¹ Термин «фитоним» (от греч. *phyton* – «растение» и *онима* – «имя»), подразумевающий растение как объект лингвистического изучения (подобно «зоонимам», «астронимам»), обозначает все виды растительных знаков, встречающихся в любых видах дискурса. Фитонимика – раздел ономастики – изучает фитонимы, их развитие и функционирование.

² Флорообраз – фитоним (цветок, дерево, кустарник, трава и т. д.), функционирующий как образ в литературно-художественном дискурсе.

Среди многих объектов сопоставления в литературах разных стран он выделил «цветок» как богатейший источник образности. Историей фитонима заинтересовались антропологи, культурологи, этноботаники, мифологи, а в последние десятилетия и лингвисты. В литературоведении интерес к флоро-поэтической теме эпизодически проявлялся в течение всего XX в., но стал особенно заметным, приобрел статус отдельного раздела исследований лишь в 1990–2010 гг.

Первые работы, посвященные растению как образу, появляются в области фольклористики, истории культуры и мифологии на рубеже XIX–XX вв. Это труд А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (1865–1869), исследования В. П. Боткина «Об употреблении розы у древних» (1891), Я. А. Автамонова «Символика растений в великорусских песнях» (1902), Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян» (1903–1905), многотомник Н.Ф. Золотницкого «Цветы в легендах и преданиях» (1903), труды Е.Г.Кагарова «Культ фетишей, растений и животных в Древней Греции» (1913), «Мифологический образ дерева, растущего корнями вверх» (1928), работа А. А. Потебни «О некоторых символах в славянской народной поэзии» (1914). Подобные исследования были продолжены позднее Д. К. Зелениным («Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов», 1937; «Тотемический культ деревьев у русских и у белорусов», 1933), В. Я. Проппом («Русские аграрные праздники», 1963), В. Н. Топоро-

вым («Заметки о растительном коде основного мифа (перец, петрушка и т. д.)», 1977), а также Д. С. Лихачевым в «Поэзии садов» (1982).

Как было отмечено выше, важной вехой в изучении фитонима стали работы лингвистов. В отечественной науке в последние годы проблемой лексемы и концепта «цветок» и его гипонимов занимаются антрополингвисты, этнолингвисты и лингвокультурологи, которые рассматривают фитоним прежде всего на когнитивном уровне как концепт, концептосферу, этноботанический элемент, фразеологический элемент и т. д.³ Исследования ведутся на примерах любых дискурсов – разговорной речи, журнальной лексики, народных песен и заговоров, поэтического языка. За основу исследователи берут денотаты фитонимов – лингвисты из слова-

³ См., например: *Молоткова А. В.* Концепт «цветок» в языке и поэтической речи: дис канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006; *Колосова В. Б.* Лексика и символика славянской народной ботаники. Этнолингвистический аспект. М., 2009; *Ковалевич Е. П.* Метонимическая модель концепта «цветок» в современном английском языке: автореф. дис... канд. филол. наук. Армавир, АГПУ, 2004; *Котова Н. С.* Лингвокультурологический анализ концептосферы «цветы»: дис... канд. филол. наук. Челябинск, 2007; *Сивакова Н. А.* Лексикографическое описание английских и русских фитонимов в электронном глоссарии: дис... канд. филол. наук. Тюмень, 2004; *Сундуева Е. В.* Архаическая ландшафтная лексика в языке «сокровенного сказания монголов» // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Вып. 38. № 39 (177), 2009. С. 140–143; *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.

рей и энциклопедий, а этнолингвисты зачастую из ботанических словарей. Главная цель этих исследований – выявление представлений о концепте или лексеме «цветок», а именно – ассоциаций, возникающих в связи с растением и его гипонимами у людей разных культурных слоев, разных исторических периодов, у читателей журналов и книг, у представителей разных профессий, наконец, у поэтов и прозаиков разных времен. Эксперименты проводятся на примерах русского (А. В. Молоткова), английского (Н. С. Котова, Н. А. Сивакова, Е. П. Ковалевич), французского, румынского (Т. А. Репина) и славянских языков. Отдельного внимания заслуживают исследования в области этноботаники⁴ и истории ботаники (В. Б. Колосова, А. Б. Ипполитова, В. В. Нимчук, Е. М. Маркова, Т. М. Судник, Ж. Мартин, К. Коттон и т. д.), не имеющие непосредственного отношения к литературоведению (они связаны больше с лингвистикой), но содержащие богатый материал для описания и интерпретирования фитонимов в зависимости от их этнических и географических особенностей.

Проводятся исследования в области «литературной флористики», на стыке литературоведения, культурологии и этноботанической лингвистики. Это работы К. И. Шарафадина

⁴ Основоположник этноботаники Ричард Шултес связывал эту науку исключительно с исследованием лекарственных растений, пытался понять, как эти растения используются и воспринимаются в человеческих обществах, какова их роль в социальной жизни. В последние годы этноботаника оказалась тесно связана с лингвистикой, культурологией, фольклористикой и литературоведением.

ной⁵, занимающейся историей «селама» («языка цветов») в русской салонной традиции начала XIX в.; ее исследования подкрепляются богатым поэтическим и прозаическим материалом, взятым как из русской, так и из французской, немецкой, английской литературы. В том же литературно-флористическом направлении работает М. А. Ващенко («Цветочная символика в историко-культурологическом контексте», 2000); Н. А. Марченко проводит исследования, близкие по теме к исследованиям К. И. Шарафадиной, в книгах «Приемы милой старины. Нравы и быт

пушкинской эпохи» (2001) и «Быт и нравы пушкинского времени» (2005), особенно в главе «Язык цветов». На стыке культурологии, искусствоведения и истории литературы находится концепция очерка М. Н. Соколова «Цветы в культуре Европы» (2002).

Растение занимает особое место в литературе (как в поэзии, так и прозе) в качестве флорообраза. Данный термин и некоторые другие функционируют в целом ряде работ. К примеру, К. И. Шарафадина использует обозначения «флоросимвол», «флоропоэтика», «флоропоэтология», А. Н. Неминуший – «флористический код» («“Цветы” и ланды-

⁵ Шарафадина К. И. 1) «Язык цветов» в русской поэзии и литературном обиходе первой половины XIX века (источники, семантика, формы): дис... д-ра филол. наук. СПб, 2004; 2) «Алфавит Флоры» в художественном языке русской литературы пушкинской эпохи (источники, семантика, формы). СПб: Петербургский институт печати, 2003; 3) Обновление традиций флоропоэтики в лирике А. Фета // Русская литература. 2005. № 2. С. 18–54.

ши у Карамзина», 2007), Ф. Найт – «поэтика цветов», Л. А. Борzych («Флористическая поэтика С. А. Есенина: классификация, функция, эволюция», 2012) и О. И. Мусаева («Флористическая метафора как фрагмент национальной картины мира: на материале русского и испанского языков», 2005) – «флористическая поэтика» и «флористическая метафора». Лингвисты в приведенных выше работах, анализируя фитоним в художественных текстах, говорят о «концепте «цветок»». Для изучения фитонима в художественном дискурсе наиболее точным представляется использование термина «флорообраз», который будет основным в данном исследовании, ибо он объединяет все виды художественного иносказания (метафору, символ, аллегория, символическое сравнение и т. д.), а также является обобщающим для всех видов растений, побудивших авторов к созданию поэтического образа. В то же время он является более конкретным по сравнению с такими терминами, как флоропоэтика или флористическая поэтика, направленными скорее на обобщение флористической темы в литературе. Флорообраз как термин сложился в процессе работы над предлагаемой читателю книгой, но также встречается вполне независимо в диссертации Л. А. Борzych⁶. Таким образом, знакомясь с работами, посвященными растению как художественному образу, можно наблюдать процесс кристаллизации терминологии и зарожде-

⁶ Борzych Л. А. Флористическая поэтика С. А. Есенина: классификация, функция, эволюция: дис. ... канд. филол. наук. Мичуринск, 2012.

ние традиции изучения фитонима как образа в литературе.

Литературоведческая терминология необходима для выделения из общей группы исследований фитонима тех явлений, которые относятся исключительно к художественным текстам (поэзии и прозе), с целью анализа их содержательной, семантической, а не формальной составляющей. Лингвисты изучают фитоним в любых видах дискурса.

Предмет их исследования – фитоним как лексема, концепт, денотат, гипероним и гипоним, их интересует традиция употребления фитонима в том или ином языке, этнолингвистические, психолингвистические особенности данного знака. Литературно-художественный флорообраз – это вариант фитонима, функционирующий как многозначный, сложный образ исключительно в художественной литературе. Фитоним – лишь ядро флорообраза, его первоначальное обозначение, от этого ядра расходятся многие сферы смыслов: сфера художественного или культового значения флорообраза, сфера исторических факторов, сфера эстетики, сфера авторских ассоциаций. Чем больше таких сфер, тем сложнее флорообраз. Флорообразы функционируют в текстах в составе различных тропов – метафор, сравнений, персонификаций, гротеска, гиперболы, а также выступают в качестве многозначного символа, художественной реминисценции, аллюзии. Литературоведы интересуют содержанием и формой фитонима как художественного образа в конкретном анализируемом художественном произведении, его связь с

дискурсом, его история в тексте и за рамками текста, формирование флорообразной традиции в тот или иной исторический период. Анализ литературно-художественного флорообраза относится к литературоведению, но находится во взаимодействии с культурологией, историей, искусствоведением, семиотикой, лингвистикой. Литературоведческие исследования прежде всего обращены к флорообразу как транслятору важнейших эстетических и философских идей, концептуально важных для той или иной литературной школы или того или иного автора.

Важно отметить, что флорообраз в разные литературные эпохи представляет собой совершенно разные явления. В средние века речь идет о флороаллегии и флоросимволе-атрибуте; в эпоху Возрождения делаются попытки преодоления средневековой аллегии, чувствуется желание повнимательнее приглядеться к живой природе; в период классицизма основную роль играет флорообраз-троп, нередко тяготеющий к словесному штампу, клише, устойчивой риторической фигуре; в XIX в. флорообраз приобретает особую глубину, смысловую дискретность, авторскую интерпретацию, то есть становится субъективным. Порой автор выводит флорообраз на первый план, наделяет его полномочиями главного действующего лица произведения, часто прибегая к использованию персонификации или растительной метаморфозы («Умиающая роза», «Лилия залива Санта Рестиута» Ламартина, «Фантом розы», «Сосна Ланд», «Цветоч-

ный горшок» Готье, образ цветка-сифилиса или «свиного нидулария» у Гюисманса).

Субъективный флорообраз прежде всего – коннотативный, особенно если в его основе лежит денотат гипоним, т. е. конкретное название растения. О подобном типе образа пишет Р. Барт в работе «Риторика образа» (1964). Это «символический («культурный») знак»⁷, коннотативный, содержащий в своем ядре уточняющий денотат⁸, коннотаций же в связи с денотатом может быть бесконечное множество, в зависимости от исторических, культурных, художественных, видовых предпосылок. Гипоним является ядром коннотативного флорообраза. Он конкретизирует растение, называет его точно (роза, барвинок, василек, верба), но не детализирует, дает почву для еще более фрагментарных ассоциаций (цвет, подвид, расположение растения, форма и т. д.). Роза, к примеру, может быть разного цвета, сорта, она ассоциируется с Грецией, Римом, восточной поэзией (соловей и роза), с христианскими мистическими атрибутами и символами, с розенкрейцерами, поэзией классицизма и барокко. Но первичной в случае гипонима является именно коннота-

⁷ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 297–318.

⁸ Барт в качестве примера предлагает визуальный образ – рекламу фирмы «Пандзани». Все, что изображено на рекламе (помидоры, спагетти, сыр пармезан, томатный соус) и само слово «Пандзани» ассоциируется с Италией или «итальянскостью». То есть от этого слова расходятся бесконечные круги ассоциативных сфер (итальянский язык, итальянская кухня, культура, искусство и т. д.).

ция. То есть коннотативный образ – более конкретный, интерпретатор отталкивается от той исторической семантической нагрузки, которая заложена в денотате; ассоциативный же основан на фантазии интерпретатора, догадках, предположениях.

Так как Барт обращается в «Риторике образа» лишь к визуальному, конкретному знаку, а именно к такому явлению, как реклама, он под «символическим знаком» рассматривает лишь коннотацию (сопутствующее значение слова), в ядре которой заложен денотат-гипоним (Италия). Но внутри образа может быть заложен гипероним или обобщенное понятие. Допустимо обозначить подобный (свободный от узости конкретного значения) образ, преобладающий среди вербальных образов, как ассоциативный, так как он предполагает более широкую вариативность толкования.

Гипероним является обобщающим понятием растения, логически абстрактным, неопределенным, собирательным (цветок, дерево, куст), он лежит в основе ассоциативного флорообраза. Термин «ассоциативный» в данном случае заимствуется из семасиологии и психолингвистики и связан с сетью «словесных ассоциаций»⁹, с «лингвистическим ассоциативным экспериментом» З. Фрейда¹⁰ и его последова-

⁹ *Левицкий В. В.* Семасиология. Изд. 2-е, испр. и доп. Винница: Новая книга, 2012. С. 128–133.

¹⁰ *Фрейд З.* О психоанализе // Фрейд З. Основные принципы психоанализа. Минск, 1997; *Фрейд З.* Конструкции в анализе // Фрейд З. Основные принципы психоанализа. Минск, 1997.

телей, например, Ж. Лакана¹¹, Л. Блумфилда¹², Ю.Д. Апресяна («Экспериментальное изучение русского глагола»)¹³, В. А. Московича («Статистика и семантика»)¹⁴. Анализ субъективно-ассоциативных флорообразов близок, например, «ассоциативному эксперименту» Л. Блумфилда, основанному на принципе бихевиоризма – неязыковой реакции на так называемые слова-стимулы, вызывающие целую цепочку различных ассоциативных образов в зависимости от интеллектуального и социального статуса, от возраста участников эксперимента. В подавляющем большинстве случаев подобными словами-стимулами являются гиперонимы (или макрообразы)¹⁵, так как конкретное слово (гипоним или микрообраз) в первую очередь связано с точным значением, с конкретной культурной, исторической, этимологической коннотацией.

Слово «цветок», например, способно вызвать коннотативную рефлексию (допустим, как орган размножения у растений), но, все же, первичной здесь является ассоциация. Так как у каждого читателя в связи с обобщенным словом

¹¹ Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54). М.: Гнозис/Логос, 1998.

¹² Блумфилд Л. Язык. М.: Прогресс, 1968.

¹³ Апресян Ю.Д. Экспериментальное исследование семантики русского глагола. М.: Наука, 1967.

¹⁴ Московичи В. А. Статистика и семантика. М.: Наука, 1969.

¹⁵ Илюхина Н.А. Образ как объект и модель семасиологического анализа: дис.... д-ра филол. наук. Уфа, 1999.

«цветок» возникнет своя, уникальная «свободная ассоциация» (роза, василек, фиалка и т. д.; красный, белый, желтый и т. д.; живой, сухой, искусственный и т. д.). В субъективно-ассоциативных флорообразах преобладает эмоционально-психологическое дополнительное значение. Анализ подобного типа образа связан с исследованиями О. К. Эрмана¹⁶ и Г. Шпербера¹⁷, которые писали об «эмотивно окрашенных элементах содержания» слов. Основное же значение субъективно-коннотативных флорообразов заключается в их культурном, философском, реминисцентном содержании. Хотя эмоциональная, психологическая окраска содержания коннотации в них несомненно присутствует – особенно в творчестве Ламартина (барвинки – голубые глаза, умирающая роза) или Нерваля (незабудка, шток-роза как синтез богинь или женских прототипов) – и занимает одну из ключевых позиций, отодвигая порой рациональные компоненты содержания коннотации (исторические, философские, литературные) на второй план. В подобных случаях слияния культурного дополнительного значения с эмоционально психологическим речь уже идет о третьем типе флорообраза, смешанном, субъективно-суггестивном. Подобный тип флорообраза максимально отрывается от своей классической исторической семантики и становится примером абсолютной авторской сублимации образа («свирепый нидуларий»,

¹⁶ Erdmann K. O. Die Bedeutung des Wortes. Leipzig: E. Avenarius, 1910.

¹⁷ Sperber H. Einführung in die Bedeutungslehre. Bonn; Leipzig: Schroeder, 1923.

«цветок-сифилис» Гюисманса, «цветы-стулья» Рембо, «белая кувшинка» Малларме).

Развитию коннотативного типа флорообраза во многом способствовало введение в текст в XVIII в. (Руссо, Бернарден де Сен-Пьер, Делиль) большого числа четко обозначенных растений, лишенных статуса риторических фигур: денотатов, усложнивших пейзаж точными экзотическими наименованиями, а также коннотатов, служащих источником культурно-исторических ассоциаций, возникавших у читателя при словах «роза», «лилия», «фиалка», «дуб» – то есть фитонимах, которые в литературе классицизма имели более ограниченный ряд достаточно стереотипных или клишированных значений.

Ассоциативный флорообраз часто имеет в своей основе не только растительный гипероним (цветок, дерево, пейзаж), но и какое-нибудь определение – к примеру, «голубой цветок», «красный цветок», «цветы зла», «цветы-птицы», «чудовищный пейзаж», «цветок-сифилис». К этой категории относятся также и фитонимы-неологизмы, т. е. названия растений, придуманные авторами («катлеи» Пруста) и дримонимы, транслируемые автором как нечто большее, чем просто лес или парк, – как особый, глубокий, психологический или метафизический образ (сад Элизиум у Руссо, «лес крови» у Шатобриана, сад Параду у Золя).

Коннотативный флорообраз преобладает в романтизме и «Парнасской школе», но свойственен всем литературным те-

чениям XIX в., ассоциативный (гипероним растения с определением) – возникает в европейской литературной традиции на рубеже XVIII–XIX в. в немецкой литературе («голубой цветок» Новалиса), во Франции же укореняется позднее в творчестве Бодлера и наиболее развивается в символизме. У французских романтиков в качестве ассоциативных флорообразов выступают дримонимы и экзотические растения, которые плохо знакомы обычному читателю и приобретают статус собирательного экзотического флорообраза, но к середине XIX в., благодаря моде на посещение оранжерей, ортикультурных выставок, выставок достижений народного хозяйства, цветочных бирж, моде на разведение редких растений, экзотический фитоним перестает быть чем-то неизвестным, абстрактным и утрачивает ассоциативные свойства.

Если для Барта главным в коннотативном образе является «дискретность», то в данном исследовании на первый план выходит понятие субъективности как коннотативных, так и ассоциативных иносказаний. Субъективно-коннотативные и субъективно-ассоциативные образы представляют собой противоположность устойчивым риторическим фигурам: «fleur de Marie» – невинность, девственность, «fleur bleue» – любовная интрига, «arbre de Bacchus» – виноградная лоза, «arbre d'Hercule» – тополь, «lis de mai» – ландыш, «royaume des lis» – Франция, «bouton de rose» – юная девушка. Если в классицизме преобладает тенденция устойчивости риторических фигур, в том числе флорообразов, и пре-

вращению их в клише, то в романтизме проявляется стремление к индивидуализации образа, обогащению его разнообразными новыми интерпретациями. Притом что флорообраз обладает целым комплексом общеизвестных коннотаций, он приобретает новую, свойственную только определенному автору субъективную семантику, а порой и субъективную форму («опавшие листья» как символ старой Франции, «ромашка-звезда» у Гюго, «фантом розы», «чудовище-алоэ» у Готье). По мере развития флорообраза в XIX в. от романтизма к символизму способ передачи как формы, так и содержания подобных образов достигает надреального уровня, который заставляет интерпретатора максимально оторваться от первичных коннотаций или ассоциаций, связанных с флорообразом. Подобные примеры особенно характерны для символизма, они встречаются в творчестве Гюисманса («цветок-сифилис», «свирепый нидуларий»), Рембо («лилия-клистир», «цветы-стулья», «цветы – огненные яйца»), Малларме (кувшинка в виде лебединого яйца).

Среди отечественных исследователей западной литературы преобладает тенденция изучения конкретных вариаций функционирования флорообразов в произведениях разных авторов. Плодотворны наблюдения, посвященные «голубому цветку», в статьях В.Б.Микушевича «Голубой цветок и дьявол» (1998), «Тайнопись Новалиса» (1996), а также в статье А. Л. Вольского «Герменевтика символа “голубой цветок” в романе Новалиса “Генрих фон Офтердинген”» (2008).

Вызывают большой интерес исследования Б. Г. Реизова, посвятившего в книге «Бальзак» (1969) отдельную главу лилии как центральному символу романа «Лилия долины», Э. Ф. Осиповой, в работах об американских романтиках Г. Торо (1985) и Р. Эмерсоне (2001) уделившей особое внимание флорообразам и природному пейзажу в их творчестве, Е. В. Сашиной, исследовавшей символику розы в поэзии Ж. де Нерваля в статье и кандидатской диссертации, С. Н. Зенкина, в эссе «Теофиль Готье и “искусство для искусства”» (1999) проанализировавшего образ алоэ как важного знака в стихотворении Готье «Цветочный горшок», а также комментарии и работы Н. И. Балашова и М. В. Толмачева о флорообразах в поэме Рембо «Что говорят поэту о цветах». В этом же аспекте интересны диссертации, монографии и статьи отечественных исследователей о русской литературе¹⁸.

В западной науке среди работ, обращенных к истории

¹⁸ Круглова Е. А. Символика розы в русской и немецкой поэзии конца XVII – начала XX веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МПГУ, 2003; Константинова С. К «Деревья» и «цветы» в лирике Фета // А. А. Фет и русская литература. Матер, всеросс. науч. конф. Курск; Орел, 2000. С. 44–56; Грачева И. В. Флористика в романах Достоевского // Русская словесность. 2006. № 6. С. 20–26; Грачева И. В. Каждый цвет – уже намек // Литература в школе. 1997. № 3. С. 49–55; Трофимова Т.Б. «Как хороши, как свежи были розы...» (Образ розы в творчестве И.С.Тургенева) // Русская литература. 2007. № 4. С. 311–322; Белоусов А. Ф. Акклиматизация сирени в русской поэзии // Lotman – 70. Сборник статей к 70-летию Ю.М. Лотмана. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1992. С. 311–322; Мурьянов М. Ф. Символика розы в поэзии Блока // Вопросы литературы. 1999. № 6. С. 98–129.

флорообраза в литературе XIX в., знаменательна прежде всего монография оксфордского ученого Ф. Найта (Ph. Knight) «Поэтика цветов во Франции XIX века» (1986), где анализируются «растительные образы» в произведениях Шатобриана, Ламартина, Гюго, Нерваля, Бодлера, французских символистов. В работе делается попытка показать, что использование фитонимов в текстах – не случайность, а закономерность, но основное внимание уделяется творчеству Бодлера и его «Цветам зла». Найт пишет о многовековой традиции «поэтики цветов», зародившейся в античности, о влиянии «растительного культа» в эллинистической литературе на флоропоэтику как во французской литературе, так и в литературах других стран. Хотя работа содержит немало интересных наблюдений по поводу таких явлений, как «риторические цветы» в литературе рубежа XVIII–XIX вв., «цветистый стиль», флорообразные эмблемы и метафоры, «язык цветов» и т. д., анализ произведений и выбор авторов представляется неполным. Исследователь практически не пытается противопоставить сложную систему суггестивного флорообраза XIX в. флористической поэтике классицизма с ее флоротропами-клише. В работе отсутствует такой важный пласт развития поэтического флорообраза, как поэзия представителей «Современного Парнаса» (анализируются лишь некоторые примеры поэзии Готье как «учителя» Бодлера), не совсем полно показана ситуация флорообраза в творчестве романтиков (Гюго, Ламартина), в произве-

дениях Бальзака, обойдено вниманием немецкое влияние на флоропоэтику французского романтизма. Очевидным пробелом является также отсутствие анализа романа Гюисманса «Наоборот» и флорообразов в прозе Золя. Но, безусловно, материал книги Найта представляет ценность – в первую очередь для изучения флорообраза в поэзии Бодлера и в литературе конца XIX в.

В книге Ф. Боннефи (Ph. Bonnefis) «Цветы для вас: Бальзак, Баррес, Бодлер, Эйхендорф, Жионо, Жаккотте, Тэн, Золя» (2001) сделана попытка проследить диахронические тенденции в истории флорообраза во французской литературе XIX–XX вв. Монография Ч. Кроссли (C. Crossley) «Съедобные метафоры: отношение к животным и вегетарианству во Франции XIX века» («Consumable metaphors: attitudes towards animals and vegetarianism in Nineteenth-Century France», 2005) написана во многом под влиянием монографии Ф. Найта; в ней изучаются главным образом метафоры животных, но через проблему вегетарианства рассматриваются и растительные образы в творчестве Гюго, Мюссе, Мишле, Нерваля, Леконт де Лиля.

Флорообраз не раз становился основной темой западных коллоквиумов, семинаров, конференций. В 2006 г. в университете г. Бордо (Франция) прошла конференция на тему «Мифология сада от античности до конца XIX века» («Les mythologies du jardin de l'Antiquité à la fin du XIXe siècle»). Доклады были посвящены образу сада в поэзии французско-

го романтизма и декаданса, а также флорообразам и флоросимволам как элементам природы садов, парков, теплиц, оранжерей, имеющих большое значение в новой риторике литературы декаданса. В том же году был выпущен сборник материалов конференции, составленный Ж. Пей летом (G. Peylet). В Музее естественной национальной истории в Париже уже многие годы работает постоянный семинар «Культурная и естественная история животных», посвященный зоониму, но в рамках этого семинара неоднократно проводились секции и по истории фитонима, в том числе делались доклады о фитониме в аспекте истории литератур¹⁹. Знаменательна работа даугавпилсского семинара «Филологические чтения» при Даугавпилсском университете, где одна из секций в 2006 г. была посвящена флористическому коду в русской, латвийской, белорусской, английской и французской литературах²⁰. В апреле 2013 г. в Сорбонне в рамках проекта «Пишите образно» («Ecrivez-le avec des

¹⁹ В семинаре, организатором которого является Франсуа Поппен, участвуют историки, лингвисты, антропозоологи, антропологи, археологи и др. (C. Le Cornec-Rochelois, M. Berthommier, Th. Soulard, F. Duteil-Ogata, S. Grouar, M. Tenengberg, L. Chaix, V. Schram, N. Lainé, V. Linseele и др.).

²⁰ Среди исследователей, участвующих в работе семинара, хотелось бы отметить О. Перову (флоросимволика в творчестве Л. Н. Толстого), С. Ратнище (флористический код в латвийском и немецком югендстиле; Е. Белову (флоросимволизм в творчестве Булгакова), Г. Б. Маркова (флоропозитика в творчестве Есенина), И. В. Трофимова (фитоним в творчестве Пришвина), Т. Автухович (фитоним в белорусской поэзии XX века).

fleurs»)²¹ состоялся семинар «Женщина-цветок: больше не клише?» («Femme fleur: la fin dun cliché?»), где обсуждался флорообраз в литературе, живописи, музыке, танце в свете гендерных исследований. Кроме того, 20 мая 2014 г. здесь прошел семинар на тему «Художественная метафлора: метафора цветка в живописи и танце» («Métaflores artistiques: la métaphore florale en peinture et en danse»). В сентябре 2013 г. в Эрфурте (Германия) флорообраз в литературе, архитектуре, кино, живописи опять стал центром внимания и основной темой международной конференции на тему «Язык цветов. Средства цветочной коммуникации» («Die Sprachen der Blumen. Medien floraler Kommunikation»).

Особое место занимают монографии и статьи, посвященные отдельным флористическим феноменам. Значительный интерес представляют работы, посвященные розе как образу в мифологии, литературе, мистике: Ш. Жоре (Ch. Joret) «Роза в античности и средних веках: история, легенды и символизм» (1892), Ж.-П. Баярда (J.-P. Bayard) «Символика розы» (1975), Б. Севарда (B. Servard) «Символика розы» (1960), У Эко («Заметки на полях “Имени розы”», 1980), имеющие концептуальное отношение к истории культуры и мифа²², но полезные при изучении фитонима в литера-

²¹ Проект осуществляется при поддержке Ученого совета Парижа 3 (Сорбонна) (Французская литература и сравнительное литературоведение).

²² Достаточно объемную библиографию по изучению фитонимов в мифах можно найти в статье В. Н. Топорова в энциклопедии «Мифы народов мира» (1982).

турно-художественном тексте. «Розе» как мифу посвятил несколько страниц своих «Мифологий» Р. Барт; различным фитонимам (лилии, розе, гвоздике и т. д.) уделил внимание Ж. Женетт в «Фигурах»; о теме сада в поэзии Малларме писал Ж.-П. Сартр в книге «Малларме, ясность сознания и его темная сторона» (1979).

Плодотворны исследования М. Пастуро, имеющие отношение к истории флорообразов (в быту, изобразительном искусстве, геральдике и литературе). Работы этого французского историка-медиевиста и антрополога в первую очередь посвящены зоонимам, но фитонимы также входят в круг его интересов. Флоросимволике посвящены главы его «Истории символа в средневековой западной Европе» (2004) – «Достоинство древесины» (о «добрых» и «злых» деревьях Средневековья) и «Цветок для короля» (о «fleur-de-lys»). Ученый, исследуя геральдическую и бытовую историю символа в средние века, обращается и к литературе XVIII–XIX вв., к примеру сопоставляет поэзию немецких миннезингеров с творчеством Жерара де Нерваля (особенно важна для данного исследования глава, посвященная «розе» как символу Средневековья и одному из самых ярких образов поэзии Нерваля), изучает бестиарий в баснях Лафонтена, сопоставляет средневековый роман и роман эпохи романтизма.

Во французском литературоведении немало работ посвящено «Роману о Розе», в которых роза анализируется как центральный символ поэмы (Ж.Гро, Ж.-Ш.Пайен, Д.Пуа-

рьен, Ж. В. Флеминг, Р.Луи, Ж.Вивиян и т. д.). На стыке культурологии, истории, литературоведения и геральдических исследований изучается образ лилии – важнейший французский флорообраз (М.Блок, М. Пастуро, К. Бон, А.-К.Фокс-Дави, П.Кубер, Ф.Р.Веббер, С.М.Джонс и т. д.). Многие исследования посвящены образу лилии в романе Бальзака «Лилия долины» (Ж.Сегинжер, М.Бардеш, М. Мурье, Ж.Жанжамбр). Отдельное место занимают в европейском литературоведении исследования «голубого цветка» Новалиса (Е. Мюнстер, Г.Ионкис, Д.Жерарден, А. Ламбрешт, М. Бессе, Ф. Сегин, Ж. Пресснитцер, Р. Клауснитцер и т. д.).

Можно отметить также стойкий интерес исследователей к функционированию флорообраза в различных течениях французской литературы XIX в. К примеру, современные литературоведы вновь и вновь обращаются к тому особому значению, которое французские романтики придавали природе и ее феноменам. К образу дикого сада, метафоричности и символичности различных фитонимов в творчестве Ламартина, Гюго, Бальзака, Нерваля обращались Б.Г. Рейзов, Т. В. Соколова, Е. В. Сашина, Ф. Найт, Ф. Летессье, Л. Агеттан, С. Жели, Н. Заэран, А. Филипп, Ж. Ришер, И. ле Сканфф и многие другие. Возможно, самым первым исследованием, посвященным флорообразу во французском романтизме, была монография Э. Бара «Поэтический стиль и

романтическая революция» (Е. Barat)²³.

Можно констатировать, что к 2000-м годам на Западе сложилась традиция изучения «цветов зла» как феномена «новой риторики декаданса». Появляется много статей и монографий, посвященных флорообразу в творчестве Бодлера, Золя, Гюисманса, Флобера, Рембо, Мирбо, Пруста, Уайльда и других авторов рубежа XIX–XX вв. Это труды японского литературоведа С. Синода (специалиста по феномену демонической флоропоэтики у Золя и Мирбо), французских исследователей М. Сетту, О. Кампмаса, К. Кокьё, О. Гота (феномен садов и искусственной флоры у французских символистов), немецкого исследователя З. Золинера (тирсы в творчестве Бодлера и Рембо), литовского ученого В. Бикульчу-са (флорообразы (орхидеи) в творчестве Пруста), американских исследователей В. Пузе-Дюзе, изучающей образ растений и сада в поэзии С. Малларме, и П. А. Типпера (Р. А. Tirper), опубликовавшего в 2003 г. монографию «Флоропоэтика в произведениях Гюстава Флобера».

Еще в 1971 г. М. П. Алексеев в монографии «Споры о стихотворении “Роза”» сожалел о том, что нет каталога, нет систематизации работ, посвященных изучению «розы» в творчестве Пушкина, а таких работ он нашел немало как в отече-

²³ До Э. Бара А. Н. Веселовский в 80-90-х годах XIX в. опубликовал работы о поэтике розы и других фитонимов, но в них рассматривался преимущественно материал фольклора, сказок, эпоса.

ственной науке, так и в зарубежной²⁴. Ни в области изучения фитонима (как в литературоведении, так и в других сферах), ни в области изучения других образов (зоонимов, орнитонимов, минералов, топонимов и т. д.) нет системы, нет выработанной годами школы. Очевидно, что статей, эссе, монографий, посвященных истории флорообразов в творчестве тех или иных писателей, на данный момент достаточно, чтобы попытаться систематизировать их. Ведь систематизация работ важна не только для составления каталогов и облегчения поиска новых работ, опубликованных по данному вопросу, она дает возможность понять, какие именно периоды наиболее интересны для изучения, в каких из них можно пытаться обнаружить традицию, сферу влияния на последующие традиции. Наконец, систематизация поможет прояснить, какие существенные аспекты флоропоэтики еще нуждаются в изучении и осмыслении.

При внимательном изучении вопроса становится очевидным, что основное внимание ученых концентрируется на древнегреческой поэзии, на литературе Средневековья, эпохи Возрождения и XIX столетии. Именно в эти исторические периоды авторы наиболее активно обращались к флорообразу. В эти периоды истории человек был ближе к природе, придавал флоре или ее отдельным феноменам важное бытовое, ритуальное, культурное значение. Отношение к фито-

²⁴ В своей монографии М. П. Алексеев дает развернутую библиографию по этой теме.

ниму и к природным явлениям в целом находило свое отражение в литературе. Из перечисленных временных отрезков самым востребованным в этом отношении представляется XIX в. и «обрамляющие» его конец XVIII и начало XX в. – десятилетия, воздействовавшие на XIX в. и подверженные его непосредственному влиянию.

Французская литература этого периода вбирает в себя множество крупных литературных школ, в которых растение, среди прочих феноменов природы, вызывающих интерес писателей, занимает одну из важнейших позиций: через свою форму, цвет, аромат, многообразие видов фитообраз способен передавать наиболее красочные впечатления, сложные эмоции, а также метафизические идеи, поэтому он становится одним из самых многогранных и многозначных способов иносказания. Фитоним, формирующий художественный образ часто встречается в поэзии и прозе романтизма, в поэзии Парнаса, в прозе натурализма, в творчестве символистов, функционируя при этом своеобразно в каждой из этих эстетических систем в целом. Чтобы понять характер обновления флорообраза и его развитие в XIX в., необходимо провести исследование, охватывающее все литературные школы, сосредотачиваясь на произведениях тех авторов, которые не просто используют флорообраз как дань традиции, а в определенной мере меняют ее или сами закладывают новую традицию, влияют на ее дальнейшее развитие. Подобное исследование позволит по-новому взглянуть на творчество

уже хорошо изученных авторов. Оно направлено на тот культурный слой текста, который связан с флорообразом, и связь этого среза с другими слоями дискурса может быть не просто интересна – она может дать новый, неожиданный взгляд на уже знакомые, досконально проработанные вопросы.

Еще один актуальный аспект изучения флорообразности состоит в том, что обнаруженному в тексте флорообразу зачастую не придается должного значения, ибо возникает предположение, что речь идет об оригинальном, но случайном иносказании. Если же флорообраз настойчиво повторяется в тексте («голубой цветок» Новалиса, «барвинок» Ламартина, «каладиумы» Гюисманса), а то и является названием произведения («Лилия долины» Бальзака, «Видение розы» Готье, «Цветы зла» Бодлера), то нет никого сомнения в его исключительной значимости, но понять смысл этого важного иносказания можно только в культурном контексте флорообраза, с учетом нюансов традиции, взаимосвязи флорообраза с другими параметрами текста и литературной школы, в рамках которой создавался этот текст. Без этого досконального анализа та часть дискурса, которая связана с флорообразом, во многом остается темной. Изучение флорообраза в литературе ставит целью понять, насколько он важен не только в плане своего собственного значения или множественности значений, но и в связи с общей флорообразной системой (традицией) XIX в., а также в связи с другими литературно-художественными компонентами конкрет-

ного текста.

На флорообраз в XIX в. оказали воздействие три основных фактора: 1) натурфилософский и романтический пантеизм – философско-эстетические течения, основы которых закладывались в 1790–1800 гг.; новое, постклассицистское видение литературно-художественного образа, традиция гротеска, а также более поздние тенденции – развитие психологии, иррациональная философия; 2) такие литературные течения, как романтизм, Парнас, натурализм, символизм; 3) индивидуальная специфика отдельных авторов, в творчестве которых флорообраз, бытуя в рамках той или иной эстетики, школы, сохраняет неповторимое своеобразие. Важно установить разницу между особенностями флорообразов тех или иных авторов внутри школы и не менее важно понять общую, объединяющую школу идею.

Изучение субъективного флорообраза во французской литературе необходимо начинать с разговора о преодолении традиций предшествующих столетий, ограничивающих широту и глубину семантики флорообраза. Необходимо понять систему обновления традиций флорообразности в начале XIX в., проследить исторический путь флорообраза, его движение от классицизма к сентиментализму и романтизму и от романтизма к символизму, со всеми нюансами и особенностями. Это путь от риторических клише (Вюатюр, Корнель, Монтозье, Буало), эмпирики (в текстах Бюффона, Руссо, Бернардена де Сен-Пьера, Гёте) к субъективно-коннота-

тивным флорообразам (дуб и ромашка Гюго, барвинок и маки Ламартина, лилия Бальзака и т. д.) вплоть до субъективно-ассоциативного и суггестивного флорообраза эпохи символизма («цветы зла» Бодлера; «цветы-стулья» Рембо; «калладиумы» и «цветок-сифилис» Гюисманса).

Выбор авторов первого ряда (Шатобриан, Ламартин, Гюго, Бальзак, Нерваль, Готье, Леконт де Лиль, Бодлер, Золя, Гюисманс, Рембо, Верлен и Малларме) определен новизной подобного исследования. В последующем важно будет обратиться к тем писателям, которые идут вслед за ними, а также к тем, кто подвергся их влиянию или влиянию их последователей уже в XX веке. В силу ограниченного объема данного исследования необходимо сделать выбор в пользу тех авторов, которые заложили фундамент развития флорообраза и на которых, как на основоположников флоропоэтической традиции XIX в., чаще всего ссылаются исследователи.

За рамками исследования остаются такие громкие имена, как А.Дюма-сын («Дама с камелиями», 1848), А.Дюма-отец («Черный тюльпан», 1850), Г. Флобер («Мадам Бовари», 1856), А. Мюссе, М. Деборд-Вальмор, Т. де Банвиль, Ф. Коппе – они лишь упоминаются в связи с различными аспектами анализируемых текстов, – также целый ряд авторов второго плана, в чьих произведениях флорообразы также представляют чрезвычайный интерес. Этот богатый пласт имен и стоящих за ними произведений предоставляет возможность для дальнейших продуктивных исследований.

Вслед за анализом примеров, взятых из разных школ и авторов, принадлежащих к этим школам, необходимо исследовать общую историю флорообраза XIX в. Следует выявить взаимовлияние эстетических систем друг на друга, а также те противоречия, которые возникают между школами на уровне флорообраза. Только поняв эту общую систему, а также систему внутри школ, можно плодотворно изучать флорообразы в творчестве отдельных авторов, без отрыва от понимания общей традиции XIX в.

Стоит отметить также, что речь пойдет не только о цветке как литературно-художественном символическом образе, но о целом ряде явлений – деревьях, кустарниках, травах; все эти образы тесно связаны с дримонимами – садом, лесом, полем, – передающими важнейшие культурно-эстетические идеи. В XIX в. складывается традиция таких флорообразов, как «роза» (Ламартин, Гюго, Нерваль, Готье), «лилия» (Бальзак, Рембо), «голубой цветок» (Новалис), «барвинок» (Руссо, Ламартин), «высокое дерево» (Ламартин, Гюго, Золя), «незабудка» (Нерваль), «первородный лес» (Шатобриан, Гюго, Леконт де Лиль, Золя), «сад как аллюзия рая» (Золя), «тирсы» (Готье, Бодлер, Гюисманс), «цветы зла» (Бодлер, Гюисманс). Каждый из этих образов обладает целой гаммой значений, в зависимости от автора и литературного течения, а также во многом отличается от аналогичных фитонимов, которые встречались в более ранних литературных традициях (античной, средневековой, в эпоху Воз-

рождения и в классицизме).

Речь пойдет именно о сути символического или дискретного флорообраза, о его семантике, о динамике его развития в литературе XIX в. Фитоним интересен здесь прежде всего как поэтический образ, его жанровая принадлежность к поэзии или прозе отступает на второй план. Флорообраз как по волшебству превращает прозу в поэзию, а флороклише обезличивает, делает скучным даже самый виртуозный сонет. Многозначный флорообраз хранит под своей личиной прежде всего тайну, которую необходимо разгадать, чтобы дискурс раскрылся перед читателем с новых неожиданных сторон.

Глава I

Флорообраз в литературе XVII–XVIII вв. как предыстория флоропоэтики XIX в.

«Цветы риторики» в поэзии классицизма и барокко

До рубежа XVIII–XIX вв. во французской литературе авторы используют флорообразы в основном как устойчивые риторические фигуры, которые принципиально отличаются от многозначной метафоры или символа. Хотя в средние века обнаруживается мистическая глубина и герметичная усложненность некоторых флорообразов, тем не менее речь идет в основном о куртуазной флористической аллегории, о религиозных символах-атрибутах. Самыми известными литературными флорообразами Средневековья можно назвать следующие: сад дев-цветов из «Романа об Александре» (XI в.) Альберика из Бриансона (Безансона) и Александра Парижского; фиалка (символ невинности прекрасной Эврио или Ориальты) в «Романе о фиалке» (1225) Жерберта де Монтрейля; роза из «Романа о Розе» Гильома де Дор-

риса и Жана де Мёна; соловей (жаворонок, пчелы) и роза в поэзии трубадуров и труверов – мотив, заимствованный из персидской поэзии Хафиса Ширази, Низами Гянджеви; сад роз как литературного лабиринта поиска истины из философских размышлений Саади Ширази; язык цветов – общение посредством цветов в анонимном романе XII в. «Флуар и Бланшефлор»; терновник в «Тристане и Изольде». Средневековый набор символов и аллегорий достоин глубокого изучения, но именно он, выстраиваясь как ряд фигур, пришедших из античности²⁵, германского эпоса²⁶, религиозного культа, кодекса куртуазной любви, управляет автором – а не автор создает его как многозначный, индивидуальный флорообраз.

В литературе XVI в., при всем желании отойти от поэтического клише, преодолеть средневековую аллегория, авторы ненадолго отрываются от них, ограничиваясь описанием растений и других явлений окружающего мира. Фантазия, чувства, которые стремятся выразить на лоне природы

²⁵ О влиянии античной аллегорической флоротрадиции на средневековую, в частности на «Роман о розе», пишет Н. В. Забабунова – см.: *Забабунова Н. В. Средневековый французский «Роман о розе». История и судьба* // Лоррис Г. де. Роман о Розе / пер. со старофр. Н. В. Забабуновой на основе подстрочника Д. Н. Вальяно. Ростов н/Д: Югпродторг, 2001. С. 3–23.

²⁶ О влиянии Библии, греко-римской античности, «варварской культуры», германской цивилизации на символизм французского Средневековья пишет М. Пастуро в эссе «Достоинства древесины» (*Pastoureau M. Les vertus du bois* // *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. R: Le Seuil. 2004. P. 81–97. (La librairie du XXI^e siècle.)

П.Ронсар, Ж. дю Белле, Ж.А. де Баиф, пока не проникают в символическую суть фитонима, он не достигает масштабов дискретного флорообраза. Хотя именно о Ронсаре Сент-Бёв и Гюго будут писать как о первом поэте, стремившемся к оживлению поэзии через картины природы. Что касается поэзии XVII в., подчиненной законам «Академического словаря», а также традиции «Иконологий» и «Книг эмблем», то можно говорить о фитонимических клише – сопоставлениях, аллюзиях, аллегориях, мифологических атрибутах, которые распространены как в литературе барокко, так и в литературе классицизма.

Поэты, которые в начале XIX в. будут использовать флорообраз, станут полемизировать в первую очередь с представителями классицизма. Если говорить о преодолении традиций в отношении фитонима как художественного образа на рубеже XVIII–XIX вв., то это прежде всего преодоление классицистических традиций: преобразование фитонима как фитоклише в субъективно-коннотативный или субъективно-ассоциативный флорообраз в литературе романтизма. Таким образом, прежде чем начать разговор об истории флорообраза в XIX в., необходимо дать небольшую преамбулу о его положении именно в поэзии XVII в., ибо в эту эпоху он, как никогда прежде, становится образцом штампа застывшей риторической фигуры.

Манифестом классицизма был трактат «законодателя Парнаса» Н. Буало-Депрео «Поэтическое искусство» («L'Art

роétique», 1674), в котором утверждалось, что поэт не должен слишком увлекаться описанием пейзажа²⁷, а должен думать о красоте формы стиха и точности передаваемой мысли. Из всех риторических фигур больше всего приветствуется лаконичная и однозначная аллегория. Из современников автора его похвал удостаиваются Жорж де Скюдери, Корнель, Демаре, аббат д'Обиньяк, Малерб. Резкой критике подвергаются Ронсар, особенно его описание живой природы, использование диалектизмов и «ученых» слов, поэты Плеяды, а также некоторые представители барокко, например Вуатюр – за употребление словесных штампов.

Барокко – художественное направление, возникшее почти на век раньше классицизма, но продолжавшее развиваться параллельно с ним, в своем стремлении изображать реальный мир как иллюзию, фантазию, сон на первый взгляд шло вразрез с рационализмом Декарта. Тем не менее барочные идиллии и памфлеты с их аллегориями, театральными приемами, риторическими фигурами, антитезами, градациями, параллелизмами так же далеки от реальной жизни, как и трагедии и оды классицизма. Для барокко характерны использование мистических символов-атрибутов, среди которых немало фитонимов, а также описания природы, но эти описания и символы замкнуты в рамках риторических фигур.

²⁷ В качестве примера приводилось описание сада из поэмы Ж. де Скюдери «Алларих, или Падение Рима» (1664), которое занимало пятьсот стихов.

К примеру, в творчестве членов Академии Венсана Вуатюра и Пьера Корнеля проглядывают черты как барочно-прециозного, так и строго классицистического стиля. Флорообразы у этих поэтов появляются в определенной заданности жанра элегии или станса – в качестве метафор женской красоты, в различных мифологических реминисценциях, в сопоставлении идеала красоты с цветком (абстрактным или конкретным): «Но выше всего я ценил ее красоту, / И воображал ее столь великолепной, / Что брильянты, жемчужины, *цветы* / меркли перед ней»²⁸; «Время находит удовольствие в том, / Что саму красоту делает безобразной, / И Ваши *розы* увянут так же, / Как покрылся морщинами мой лоб»²⁹; «Все восхищало меня в ней, / Белизна *лилии* и губы *розы*»³⁰; «Тысяча вновь распустившихся *цветов*, / *Лилий, гвоздик, роз* / Покрыли снег ее кожи»³¹ (курсив мой. – С. Г.). В элегиях, стансах, сонетах задан определенный список цветов (лилия, роза, гвоздика, гиацинт, нарцисс, тюльпан); рамки сопоставлений этих цветов – кожа, цвет лица, губы, улыбка. Нет описаний природы, цветов в таких произведениях – метафорический слепок, застывшая форма, штамп, который передает идею красоты. Подобная традиция встречается и в более

²⁸ *Voiture V Oeuvres de Voiture: Lettres et poésies. Vol. 1. R: Charpentier, 1855. P. 327.*

²⁹ *Corneille R Oeuvres complètes. Vol. 5, P.: Hachette, 1885. P 104.*

³⁰ *Voiture V Op. cit. P. 104.*

³¹ *Ibid. P. 283.*

поздней литературе – например, в сказке Вольтера «Кривой крючник» («Le Crocheteur borgne», 1746). Описывая превратившегося в прекрасного юношу крючника Месрура, Вольтер пишет: «У него были щеки цвета роз, а губы цвета кораллов»³². Руки принцессы Мелинады он сравнивает с лилиями: «Две маленькие ручки, белее и нежнее лилий»³³.

В XVII–XVIII вв. не принято было прямо указывать на цвет или на разнообразие цветовой гаммы. Употреблялись различные клише для указания на определенные тона: роза и лилия играли первостепенную роль в описании цвета лица, рук, губ женщины; зубы сравнивались с жемчугами, глаза – с брильянтами, изумрудами, сапфирами, губы – кроме розы, с рубинами, кораллами. «Для описания цвета, – пишет Т. В. Соколова, – допускалось довольно ограниченное количество стереотипных метафор (*cheveux d'or* – золотистые волосы, *bras d'albatre* – белоснежная рука, *levres de corail* – коралловые губы), но считалось “дурным вкусом” употреблять прилагательные, называющие цвет. Только в эпоху романтизма этот барьер был опрокинут»³⁴. В какой-то степени такого рода сопоставления кожи, глаз, губ с цветами заимствовались из средневековой персидской поэзии (Хафиз

³² *Voltaire. Le Crocheteur borgne // Œuvres complètes de Voltaire. Vol. 8. R: Garnier, 1877. P.21.*

³³ *Ibid. P. 20.*

³⁴ *Соколова Т. В. Изобразительное начало в романтизме (le pittoresque) // Соколова Т. В. От романтизма к символизму. СПб: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 2005. С. 33.*

Ширази). Цветы в мадригалах и сонетах обязательно сопровождаются упоминанием мифологических и сказочных персонажей – Нарцисса, Гиацинта, нимф, Флоры: «Роза, королева цветов, / Утратила живые краски; / От страха *гвоздика* побледнела, / И Нарцисс забыл о самолюбовании, / Чтобы уединиться с Вами»³⁵ (курсив мой. – С. Г.); «В одежде из цветов, / Нимфа, которую я люблю, / Прошлым вечером блистала здесь»³⁶; «Она блистательнее Флоры, / Когда *гвоздик, роз и лилий* у нее больше...»³⁷ (курсив мой. – С.Г.). Очевидно, что приведенные выше примеры схожи в одном – в использовании риторических клише, метафор, символов-атрибутов, мифологем, которые переходят из произведения в произведение независимо от автора и лирического жанра.

В XVI–XVII вв. были распространены произведения «лингвистического» характера, где французский язык сравнивался с партером, т. е. – тем местом в парке, где разбивались клумбы и разводились цветы. Французский язык, который должен был использоваться поэтами в установленном правилах стиля совершенстве, сравнивался с разными видами таких цветников – клумбами, грядками, цветочками, газонами и т. д. К примеру, подобное сравнение можно найти в анонимной монографии «Цветы и цветники французской риторики» («Les fleurs et les parterres de la rhétorique

³⁵ Voiture V. Op. cit. P. 331.

³⁶ Ibid. P.290.

³⁷ Ibid. P.335.

française», 1659), а также в более ранней работе Линфортьюна «Сад удовольствий и цветы риторики» («Le Jardin de Plaisance et fleur de rhétorique», 1500³⁸). Возможно, такое риторическое восприятие флорообраза отчасти повлияло на изображение природы в поэзии и прозе, сделав их настолько статичными и условными.

Флорообраз в эпоху Людовика XIII и позднее Людовика XIV играет немаловажную роль, притом не только в литературе. Прежде всего, еще в конце XVI в. цветок и другие растительные образы появляются на фасадах барочных дворцов, ножках столиков и диванов, в гирляндах амуров и нимф, на полотнах классицистических и барочных художников, а позднее художников рококо (П. Миньяра, Ж.-Б. Моннуайе, Я.-Ф. Фута, Ж.-Б. Нотуара, Н. Ланкре, Ф. Буше, К. Ванлоо, Ж.-Б. Удри, П.-Ж. Редутэ и т. д.). Наступает век изобразительного или декоративного цветка (цветка экфрасиса), притом почти во всех жанрах: в элементах интерьерного декора, лепнины зданий, рисунка на фарфоровой посуде, резьбе по дереву, на гравюрах, виньетках, украшающих лирические сборники поэзии, в деталях костюма и шляп.

Одновременно цветок как образ в литературе становится статичным и скучным. Фитоним не имеет отношения к природе, он вплотную связан с символикой греческой и римской мифологии – Венерой, Нарциссом, Дианой, Аполло-

³⁸ Le Jardin de Plaisance et fleur de rhétorique // Verard A., Calais J. de, Jourdain J., Piaget A., Le Queux R. P.: Firmin-Didot, 1910.

ном, Вакхом, Приапом и т. д.; это цветок риторики, беспрекословное соблюдение канона, одобренного словарем Академии, практически без учета индивидуальной фантазии автора в выборе и репрезентации фитонима. Ж.Женетт в эссе «Злато падает под сталью» указывает на очевидный контраст архитектурной и литературной природной образности эпохи барокко; в первой он подмечает удивительную живость, буйство фантазии, а во второй —

скучную неподвижную последовательность, скованную жесткими правилами «поэтической науки», близкой той, что культивировалась в классицизме: «Архитектурные изгибы и обратные своды, прорезанные фасады, уходящая вдаль перспектива, обилие украшений, цветение волют, растительные мотивы в лепнине, сияние скульптурных витражей, струение драпировок и витых узоров — все эти характерные черты как будто и впрямь ориентированы на идеал движущегося, экспрессивного пространства, образы которого взяты из “живой” природы: это проточные воды, водопады, буйная растительность, нагромождения камней и обломки скал, очертания облаков.

Если мы попытаемся рассмотреть в том же аспекте и французскую поэзию эпохи барокко, чтение текстов вызовет у нас необычайное удивление и, быть может, разочарование. Нет ничего менее подвижного, менее размытого, более резкого, чем выраженное в них видение мира. <...> Чувственный мир поляризуется согласно строгим законам своего рода

вещественной геометрии. Стихии противопоставляются парами: Воздух и Земля, Земля и Вода, Вода и Огонь, Холодное и Теплое, Светлое и Темное, Твердое и Жидкое с протокольным бесстрашием делят между собой разнообразные тона и вещества»³⁹.

Итак, в литературе эпохи барокко устанавливаются жесткие правила «Академического словаря», где регистрируются примеры употребления метонимических обобщений и олицетворений, перифраз, метафор, отвлеченных понятий, взятые за образец из поэзии великих мастеров XVI–XVII вв., прежде всего Малерба, Корнеля, Расина, Буало и др. Природу принято описывать схематически, не углубляясь в детали, особенно связанные с цветом, формой, запахами и т. д. Существует словарь допущенных к использованию в поэзии названий растений, животных, птиц и т. д. Подобно высоким и низким жанрам, речь идет о «высоких» и «низких» растениях, притом допущенные к использованию фитонимы пишутся исключительно с заглавной буквы (Дуб, Роза, Тюльпан) и выполняют в тексте лишь иносказательную роль. «Низкие» же растения вообще не называются в тексте⁴⁰. Трудно согласиться в этой связи со следующими словами Женетта по поводу описания пейзажа в барочном пасторальном романе

³⁹ Женетт Ж. Злато падает под сталью // Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 73–74.

⁴⁰ Barat E. Le style poétique et la révolution romantique. R: Hachette, 1904. R 34.

«Астрейя» («L'Astrée», 1607)⁴¹ О. д'Юрфе, считавшемся вершиной барочной прозы: «Там листва на деревьях похожа на шелкопряда цвета зеленого яблока; трава – из эмали, а цветы – из китайского фарфора; из самой середины аккуратно причесанных кустов вам приветливо улыбаются своими пурпурными губами огромные, величиною с кочан капусты, розы и позволяют вам читать в глубине их алого сердца их невинные мысли»⁴². Характеристика фитонимов «Астреи», данная Женеттом, достаточно спорная, так как, напротив, ни один фитоним у д'Юрфе практически не описывается; деревья, цветы, кустарники, схемы парков, цветы на платье Астреи передаются лишь формально, с живописной точки зре-

⁴¹ «Астрейя» – пасторальный роман с барочно-прециозными тенденциями, отклик на греческий роман Лонга «Дафнис и Хлоя» (II в.), оказал большое влияние на развитие литературы XVII–XVIII вв. Ж. Женетт называет «Астрею» «источком», началом новой традиции во французском романе, новой «культурой любви, героизма и элегантности». Ж.-Ж. Руссо зачитывался этим романом, о чем писал в «Исповеди». Тема идиллий отразилась в романах Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» и Бернарден де Сен-Пьера «Поль и Виржини». См. об этом: *Пахсарьян Н. Т.* Историко-литературная репутация произведения как аксиологическая проблема современного литературоведения (феномен «Астреи» О. д'Юрфе) // Свободный взгляд на литературу. Проблемы современной филологии. Сб. статей к 60-летию научной деятельности академика Н. И. Балашова. М.: Наука. С. 284–289; *Кожанова Г. О.* Трагическое и трагедийное в романе Оноре д'Юрфе «Астрейя» // Пасторали над бездной: сб. науч. трудов. М., 2004. С. 19–23; *Лукьянец И. В.* Роман-идиллия Бернарден де Сен-Пьера «Поль и Виржиния» и идиллия в романе Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» // Автор. Герой. Рассказчик: межвуз. сб. / под ред. И. П. Куприяновой. СПб.: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 2003. С. 47–56.

⁴² *Женетт Ж.* Указ. соч. С. 134.

ния скудно. «Листва цвета зеленого яблока», «травя из эмали», «цветы из китайского фарфора» – скорее дань иллюстративному стилю, это не фитонимы из самого романа, а, скорее, цветы на виньетках титульного листа см., например, издание 1621 г. (Париж, Туссен дю Бре), где действительно нарисованы огромные розы, похожие на кочаны капусты.

К примеру, вот как описан сад Галатеи: «Подле ее комнаты располагалась потайная лестница, через которую с помощью подъемного моста спускались в сад, усаженный *разнообразными редкими растениями*, в согласии с тем, как то позволяла местность: фонтаны и *цветники*, аллеи и беседки – ничего не было забыто из того, что садовое искусство могло изобрести. Оттуда попадали в *большой лес*, полный *разных пород деревьев*, обсаженный по краям *орешником*; вместе сие составляло столь грациозный лабиринт, хотя дорожки разнообразными поворотами своими беспорядочно терялись друг в друге, они все же были приятны своей прохладной тенью. Совсем недалеко отсюда, в другом конце леса, располагался Источник Правды Амура. <...> В другой части леса располагался грот Дамона и Фортуны, а в самой дальней – пещера старой Мандраги, полная стольких диковин и чудес, что время от времени там непременно случалось что-нибудь невиданное»⁴³. Отсутствуют гипонимы растений (кроме орешни-

⁴³ Юрфе О. де. Астрей // Новые переводы. Хрестоматия в помощь студентам-филологам / составл. и общ. ред. Н. Т. Пахсарьян. М.: Изд-во УРАО, 2005. С. 73–98.

ка), описание флоры остается формальным, внимание концентрируется на аллегорических названиях частей сада. В «Астрее» на лоне этой формальной природы действуют не живые люди, а феи и божества, древние короли, галльские жрецы и условные фигуры пастухов и пастушек. Уместно сопоставить это описание с развитием садово-парковой традиции того времени, а именно с регулярными парками или садами на французский манер (*à la française*), символизирующими победу человека над природой. Сады, начиная с эпохи Ренессанса, становятся частью культуры, частью творчества и жизни человека, показателем монархической или династической мощи. Буколистический сюжет, очень модный в театральных постановках, в балете того периода, дополняет поэтическую философию садов, которые, особенно в эпоху барокко и классицизма, становятся настоящей парковой вселенной, миром растений, статуй, цветов, деревьев, птиц, фонтанов и т. д. Симфонией такого загородного садово-паркового творчества в XVII–XVIII вв. был Версаль Людовика XIV, где парк, выстроенный А. Ленотром в стиле классицизма, включал в себя целый мир со скульптурами, прудами, фонтанами, клумбами в виде огромных монархических лилий, беседками, огородами, местами для фейерверков и всевозможных представлений под открытым небом, где сам Король-Солнце любил появляться перед зрителями в экстравагантных костюмах из балетов Ж.-Б. Люлли. Живая природа, цветы и деревья играли в этих искусственных садах второ-

степенную роль, были лишь декорациями к великолепным постановкам.

Яркими примерами флорообразности барокко являются две красных и две белых розы (символические атрибуты приглашенного на свадьбу) из розенкрейцеровского памфлета немецкого мистика И.-В. Андреа «Химическая свадьба» (1616), в котором образ сада также занимает одно из центральных мест. Лирическое восприятие природы в «Пастушеских сценах» (1625) О. Ракана продолжает тему «Астреи». 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 30-40-х годов XVII в. был «Отель» маркизы де Рамбуйе; ее дочери Юлии был преподнесен рукописный сборник «Гирлянда Юлии» («La Guirlande de Julie», 1638), выполненный каллиграфом Никола Жарри, впервые опубликованный в 1728 г. На титульном листе рукописи Никола Робером нарисована акварелью гирлянда цветов. Этот манускрипт, который несколько раз переписывался позднее (правда, без гравюр), считался вершиной галантной поэзии – *цветов риторики*, выполненной в модном тогда жанре метаморфоз (подражание античным «Метаморфозам» Овидия, Апулея, изоморфизму в античной мифологии). Он был придуман и заказан Шарлем де Сен-Мором, маркизом де Монтозье, влюбленным в Юлию и позднее ставшим ее супругом.

В сборник 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. В заглавии многих мадригалов – названия цветов («Роза», «Лилия», «Тюльпан», «Цветок Граната», «Цветок Апельсина», «Гвоздика», «Фиалка» и т. д.), написанные с заглавной буквы, тем самым сборник является своеобразным списком «высоких» растений, допущенных в XVII в. к использованию в тексте. В мадригалах Юлия сравнивалась с цветком, к примеру с фиалкой – скромной, но величественно-прекрасной, и сами они тоже были написаны от лица цветов, которые преклоняются перед красотой молодой дамы, причем свойства цветов сопоставлялись со свойствами характера и ума Юлии. Возможно, поэты имели в виду «цветы риторики», которые «ожили» на вербальном уровне, превратившись в розы, лилии, тюльпаны, цветы граната, апельсина и заговорили с Юлией в той манере, в которой и было положено заговорить «цветам красноречия». Все эти цветы – не символы, а именно фигуры, или поэты, надевшие на себя маски и костюмы цветов, растущих не в природе, а на одежде и коронах королей, на Олимпе и в царстве Флоры. Концепция «Гирлянды Юлии» отражает традицию XVII–XVIII вв. устраивать балы, где короли и придворные переодевались в деревья или цветы (например, знаменитый тисовый бал (*bal des ifs*)⁴⁴ при дворе Людовика

⁴⁴ На этом балу Людовик впервые увидел будущую маркизу де Помпадур.

XV). Список фитонимов здесь очевиден (исторически предопределен), и семантический архив этих фитонимов хорошо знаком тем интерпретаторам, которые должны были взять в руки этот сборник. Здесь все заранее предусмотрено, как в хорошо написанной и сыгранной пьесе или виртуозно вылепленной скульптуре. Вот несколько примеров.

La Tulipe flamboyante
Permettez-moi, belle Julie,
De mêler mes vives couleurs
À celles de ces rares fleurs
Dont votre tête est embellie:
Je porte le nom glorieux
Qu'on doit donner à vos beaux yeux⁴⁵

(Пылающий тюльпан. Позвольте, прекрасная Юлия, // Добавить мои живые краски // К палитре редких цветов, // Которыми украшено Ваше чело: // Я ношу знатное имя, // Которое заслуживают Ваши прекрасные глаза.)

La Fleur de Grenade

D'un pinceau lumineux, l'astre de la lumière

⁴⁵ *Sainte-Maure Montausier (duc de) Ch. La guirlande de Julie, offerte à Mademoiselle de Rambouillet, Julie-Lucine d'Angenes. R: Imprimerie de Monsieur, 1784. P. 40.*

Anime mes vives couleurs,
Et régnant sur l'Olympe en sa vaste carrière,
Il me fait régner sur les fleurs.
Ma pourpre est l'ornement de l'empire de Flore:
Autresfois je brillay sur la teste des roys
Et le rivage more
Fut sujet a mes loix.
Mais méprisant l'éclat dont je suis embellie,
Je renonce aux flambeaux des deux,
Et viens, φ divine JULIE,
Adorer tes beaux yeux. (Arnauld de Briottes)⁴⁶

(Цветок граната. Пылающей кистью небесное светило // Оживляет мои яркие краски, // Царствуя на Олимпе своего величия, // Оно приказывает мне властвовать над цветами. // Мой пурпур украшает царство Флоры: // В былые времена я блистал на головах королей, // И морское побережье // Подчинялось моему закону. // Но, отрекаясь от славы, которую я снискал, // Я отказываюсь от пламени небес, // Иду, о божественная ЮЛИЯ, насладиться красотой твоих глаз.)

Природа (и ее феномены) в этих произведениях прекрасна, но неестественна. За масками цветов, пастухов, пастушек проглядывают черты вельмож, людей из высшего общества. Утверждение из «Поэтики» Аристотеля, на которое равняется Буало, – «Искусство подражает природе» – говорит са-

⁴⁶ Ibid. P. 62.

мо за себя. Подражать – значит создавать артефакт, а не описывать живую природу. Ю. Б. Виппер в очерке «Поэзия барокко и классицизма» отмечал: «Существенным аспектом эстетики классицизма был принцип “подражания природе”. Он имел для своего времени весьма прогрессивный смысл, ибо утверждал познаваемость действительности, необходимость обобщения ее характерных черт. Однако искусство, по мнению теоретиков классицизма, должно было “подражать природе”, т. е. воспроизводить действительность лишь в той мере, в какой она сама соответствовала законам разума. Таким образом, природа, будучи для классицистов основным объектом искусства, могла представлять в их произведениях лишь в особом, как бы преображенном, облагороженном виде, лишенная всего того, что не соответствовало представлениям художника и светской среды, с мнением которой он был обязан считаться, о разумном ходе вещей и о правилах “приличий”, требованиях хорошего тона»⁴⁷. Далее Виппер отмечает, что выдающимся мастерам классицизма все же удавалось обойти эти «правила приличий», «проникновенно раскрывая душевные конфликты, переживаемые героями». Но изображение природных элементов и природного пейзажа по сути не имело никакого отношения к реальной природе – это были флорознаки, адаптированные человеком, подстроенные под него, служащие оторванным от реальности средством художественно-светской коммуника-

⁴⁷ С. 79-107.

ции.

Целый ряд ученых отмечают искусственный, неживой характер образности в классицистической литературе. В. М. Жирмунский в очерке «Метафора в поэтике русских символистов» пишет о том, что стиль барокко и классицизма можно назвать «неметафорическим», так как в образах отсутствует индивидуальность: «Во французской классической поэтике XVIII в. метафорические новообразования, метафоры индивидуальные и новые, не освященные примером великих поэтов XVII в. и не зарегистрированные в “Академическом Словаре”, считались запрещенными. Это доказывает, что стиль поэтов XVII в. был неметафорический: особенность поэтической метафоры заключается именно в индивидуальном подновлении метафорического значения слова. Действительно, поэтика французского классицизма основана по преимуществу на метонимических обобщениях, на перифразе и метонимическом олицетворении отвлеченных понятий как характерных признаках рационального стиля»⁴⁸. А. В. Михайлов называет подобные клише “типизированными словообразами”, которые впитывают в себя реальность, но сразу же и налагают на нее известную схему понимания, уразумения... Лишь на рубеже XVIII–XIX вв. такая схема начинает давать трещины и разрушаться»⁴⁹. Ж.Женетт опи-

⁴⁸ Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 15–55.

⁴⁹ Михайлов А. В. Гёте и отражения античности в немецкой культуре на рубеже

сывает красоту и глубину риторических метафор, метонимий, гипербол и сравнений эпохи барокко, но отмечает, что если у Ронсара «Как роза ранняя, цветок душистый мая...» и правда заставляет читателя с замиранием сердца следить за судьбой умирающей девушки и сопоставлять ее смерть с природным явлением увядания розы, то в поэзии последователей Ронсара, «розы» и «лилии» представляют собой жалкое зрелище: «Барочная поэтика, как раз напротив, по сути своей *уклоняется* от всякой *ассимиляции* такого рода. Мы, конечно, находим на щеках Филлид и Амарилл барочной поэзии розы Ронсара, но они утратили весь свой аромат, а с ним и всю свою лучистость: Розы и Лилии, Розы и Гвоздики, Гвоздики и Лилии составляют на лицах этих красавиц систему упорядоченных и беспримесных контрастов. Эти изысканные цветы, лишенные всяких соков и не подверженные тлению: “Ни Лилии твои, ни Розы не увяли” (Менар «Прекрасная вдова»), уже не цветы, да и едва ли краски: это эмблемы, не сообщающиеся друг с другом, притягивающие и отталкивающие друг друга, словно фигуры ритуальной игры или Аллегории»⁵⁰. У Корнеля мадригал «Лилия» в «Гирлянде Юлии» посвящен французской монархической геральдике, «Тюльпан» – вершине красоты (так как в середине XVII в. имела место мода на разведение тюльпанов – эти цветы считались самыми красивыми и дорогими), «Ги-

XVIII–XIX вв. // Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 243.

⁵⁰ Женетт Ж. Указ. соч. С. 74–75.

цинт» – мифу об Аполлоне и Гиацинте. В некоторых произведениях отразилась мода на цветы в одежде (стиль рококо). В упомянутой выше сказке «Кривой крючник» (1746) Вольтер пишет о платье Мелинады: «На ней было платье из легкой серебристой ткани, усеянной гирляндами цветов»⁵¹. В изобразительном искусстве подобные цветы в одежде можно встретить на полотнах Ф.Буше «Портрет мадам Бержера» (1746) (розы на рукаве и в волосах), «Портрет маркизы де Помпадур» (1750) (розы на платье), «Дочь мадам де Помпадур, играющая со щеглом» (на платье одна большая роза), А. Ватто «Меццетен» (1717–1719) (розы на туфлях музыканта). Цветы как элемент костюма представляли собой систему символов, в основу которой положены цвет и виды растений.

Практически все цветы в произведениях классицизма и барокко мифологизированы, предопределены заранее, являются заданными самой традицией тропов: они менее всего феномены реальной природы. Среди немногочисленных примеров связи флорообразов с материальной природой – клише распускающегося цветка, который сравнивается с расцветом красоты, увядания розы, которое символизирует старость или раннюю кончину, – в их основе лежат наблюдения за биологическими процессами жизни растений.

Таким образом, в поэзии и прозе классицизма и барокко фитоним использовался в различных риторических фи-

⁵¹ *Voltaire. Op. cit. P. 20.*

гурах или тропах, в основном с целью замены точного слова, определяющего цвет, аромат, текстуру предмета, служащего объектом сравнения с красотой человеческого тела или лица. Роль фитонима в элегиях, мадригалах, сонетах и других жанрах литературы – формальна, лишена семантической самостоятельности и сложности. В тех случаях, когда фитонимы персонифицировались, выступали в качестве персонажей-метаморфоз, они использовались в качестве атрибутов того или иного мифологического героя (цветы в «Гирлянде Юлии»). В описании природы фитонимы, как и другие объекты природы, изображались строго, двумя-тремя словами (два дерева, кусты роз, орешник, поле, берег реки, цветы на платье и т. д.), как правило без цветовых и других подробных характеристик. В литературе барокко наблюдается также использование фитонимов в качестве мистических символов-атрибутов (розенкрейцеровская роза, «распятая» на кресте, две белые и две красные розы на гербе И. В. Андреа, которые ранее встречались в средневековой религиозно-мистической литературе, герметичной (темной) поэзии трубадуров и труверов, в геральдике, в иконографии (золотая роза – католическая церковь; рассыпанные красные розы – символ крови Христа, страданий Христа; распятая лилия, распятая роза – символ страстей Христовых), в «Иконологии» (1593) Ч. Рипы и т. д. Подобные флорознаки были заранее предопределены как известные узкой группе людей. В сущности, эти образы были такими же искусственными и

семантически ограниченными, как и другие фитонимы в литературе эпохи классицизма и барокко.

Ботаническое эссе XVIII в. и формирование субъективно- коннотативного флорообраза

Становление субъективно-коннотативного флорообраза, его развитие в XIX в. подготавливались во второй половине XVIII столетия. Стремление к новой индивидуальной авторской, «естественной» образности, флорообразности в частности, стало во многом реакцией на «риторические цветы» «Академического словаря», а первыми импульсами этой реакции во Франции были эстетика сентиментализма, пришедшего из Англии, и глубокий интерес писателей-просветителей к естественным наукам, к наблюдению за явлениями природы, в частности за растениями.

Философской основой сентиментализма стал сенсуализм Дж. Локка (1632–1704), выдвинувшего идею познания мира посредством внешнего (ощущения) и внутреннего (рефлексия) опыта. Ощущение (действие предметов на органы чувств) для него первично по отношению к разуму. Человек узнает предметы через ощущения, т. е. он их чувствует. Идеи Локка сыграли большую роль в истории общественно-политической мысли Европы. Во Франции они оказывали влияние на Вольтера, Кондильяка, Ламетри, Гельвеция, Дидро, Руссо. К началу XVIII в. идеи сенсуализма проникают в ли-

тературу и искусство.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.