

Введение

Пока есть цветы, человек может надеяться.

А. Конан Дойл

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Метаморфозы «голубого цветка», или Приглашение к бесконечности

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

Х.Л. Борхес

1

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

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

Содержание

Введение.....	3
Метаморфозы «голубого цветка», или Приглашение к бесконечности.....	29
Генезис образа цветка в поэзии Марселины Деборд-Вальмор: от «бедных цветов» к «букетам и молитвам».....	82
Почему «Цветочные сонеты» Люсьена Шардона в романе О. де Бальзака «Утраченные иллюзии» были «обречены на провал»?.....	107
«Сад расходящихся тропинок» в жизни и творчестве Жорж Санд.....	128
Образ камелии во французской литературе XIX в.: от Камиллы Мопен к Маргарите Готье.....	155
Образ «черного тюльпана» в творчестве А. Дюма-отца: генезис, символика, литературная судьба.....	172
Шарль Бодлер и Цветы Сатурна.....	191
Растительные образы в романе Гюстава Флобера «Госпожа Бовари»: между реализмом и психологическим символизмом.....	227
Образ «растений-монстров» и тема «антиприродной флоры» во французской литературе XIX в.: между природой и селекцией.....	254
Субъективные интерпретации флорообразов в творчестве Октава Мирбо: от эпохи «голубых цветов» к «черному романтизму».....	276
Заключение.....	315
Библиография.....	319