

Предисловие

Изучение истории *фитонима*¹ как литературно-художественного образа (или *флорообраза*²) на примере французской литературы XIX в. актуально в связи с тем, что в последние годы концепт «цветок» (шире — растение) стал плодотворным объектом анализа в области этноботаники, в лингвистике, этнолингвистике, психолингвистике, лингвокультурологии, символогии и культурологии. Представляется своевременным изучить флорообраз в художественном тексте в русле исторической поэтики как важнейший элемент образности, используемый в литературе разных веков и разных литературных течений. В отечественной науке подобные исследования на примере различных растительных образов во французской литературе целого столетия (как и в других литературах) не проводились.

Еще в 1898 г. в эссе «Из поэтики розы» и в более раннем сочинении «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1889) А. Н. Веселовский обратил внимание ученых на богатый потенциал подобного рода анализа. 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 флоропоэтической теме эпизодически проявлялся в течение всего XX в., но стал особенно заметным, приобрел статус отдельного раздела исследований лишь в 1990–2010 гг.

¹ Термин фитоним (от греч. *phyton* — растение и *онома* (ὄνομα) — имя) обозначает все виды растительных знаков, встречающихся в любых видах дискурса. Термин этот, подразумевающий растение как объект лингвистического изучения, как «зоонимы», «астронимы», образован по принципу «топонима» (*toros* (место) + *онома*), возникшего в XIX в. Фитоним изучает фитонимика (раздел ономастики), т.е. наука о возникновении фитонимов, их развитии и функционировании.

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

Первые работы, посвященные растению как образу, появляются в области фольклористики, истории культуры и в ритуально-мифологических исследованиях на рубеже XIX–XX вв. Это труды А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (1865–1869); исследования В. П. Боткина «Об употреблении розы у древних» (1891), Я. Автономова «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 «Кульť 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. Топоровым («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 антропологисты, 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: от разговорной речи и журналь-

³ Работы последних лет: А. В. Молоткова «Концепт «цветок» в языке и поэтической речи» (2006); В. Б. Колосова «Лексика и символика народной ботаники восточных славян. Этнолингвистический аспект» (2003), ее же статьи «Чертополох» (2010), «Лютик (этноботанический этюд)»; Е. П. Ковалевич «Метонимическая модель концепта «цветок» в современном английском языке» (2004); Н. С. Котова «Лингвокультурологический анализ концептосферы «цветы» в английском и русском языках» (2007); Н. А. Сивакова «Лексикографическое описание английских и русских фитонимов в электронном глоссарии» (2004); Е. В. Сундуева исследовала и пыталась восстановить архаичную ландшафтную лексику (топонимов и фитонимов) в языке «Сокровенного сказания монголов» с целью восстановления утраченного визуального образа предметов («Архаическая ландшафтная лексика в языке «Сокровенного сказания монголов»», 2009); А. А. Биджиева («Когнитивные аспекты исследования флористической метафоры (на материале поэтических произведений первой половины XIX века)», 2009) и т. д.

ной лексики до народных песен, заговоров, а также поэтического языка. За основу лингвисты берут денотаты фитонимов из словарей 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 специалисты по этноботанике⁴ 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.), чьи исследования не относятся к литературоведению (связаны больше с лингвистикой), но хранят 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. Шарафадиной⁵, занимающейся историей «селама» («языка цветов») в русской салонной традиции начала XIX в., ее исследования подкрепляются богатым поэтическим и прозаическим материалом как из русской литературы, так и французской, немецкой и английской. В том же

⁴ Этноботаника — исследование взаимодействия людей с растениями. Этноботаника считается ветвью этнобиологии. Основная задача этноботаники — узнать, как растения используются и воспринимаются в человеческих обществах, включая растения для пищи, медицины, предсказаний, косметики, окрашивания тканей, для строительства, в качестве инструментов, одежды, ритуалов и т. п., и какова роль растений в социальной жизни. В последние годы этноботаника тесно связана с лингвистикой, культурологией, фольклористикой и литературоведением. Термин введен в 1895 г. американским ботаником Джоном Уильямом Харшбергером. Основателем академической современной этноботаники считается Ричард Эванс Шупс.

⁵ К. И. Шарафадина: 1) «Язык цветов» в русской поэзии и литературном обиходе первой половины XIX века (источники, семантика, формы): Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. СПб, 2004; 2) «Алфавит Флоры» в художественном языке русской литературы пушкинской эпохи (источники, семантика, формы). СПб: Петербургский институт печати, 2003; Обновление традиций флоропоэтики в лирике А. Фета // Русская литература. 2005. N 2. С. 18–54.

литературно-флористическом направлении работает М. А. Ващенко «Цветочная символика в историко-культурологическом контексте» (2000); Н. А. Марченко проводит исследования, близкие по теме К. И. Шарафадиной, в книгах «Приметы 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 как образ 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 ландыши у Кармазина», 2007), Ф. Найт — «поэтика цветов», Л. А. Борзых («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, используют термин «концепт *цветок*». Для изучения фитонима в художественном дискурсе наиболее точным представляется термин *флорообраз*, который будет основным в данном исследовании, ибо он объединяет все виды художественного иносказания (метафору, символ, аллегория, символическое сравнение и т. д.), а также обобщает все виды растений, побудивших автора 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. Борзых «Флористическая поэтика С. А. Есенина». Таким образом, знакомясь с работами, посвященными растению как художественному образу, можно наблюдать процесс кристаллизации терминологии и зарождение традиции изучения фитонима как образа в литературе.

Литературоведческая терминология необходима для выделения из общей группы исследований фитонима те явления, кото-

рые относятся исключительно к художественным текстам (поэзии и прозе), с целью анализа их содержательной, семантической составляющей, а не формальной. Лингвисты изучают фитоним в любых видах дискурса. Их главная цель — наблюдение за фитонимом как за лексемой, концептом, денотатом, гиперонимом и гипонимом, лингвистов интересует традиция употребления фитонима в том или ином языке, этнолингвистические, психолингвистические особенности данного знака. Литературно-художественный флорообраз — это вариант фитонима, функционирующего 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 литературной школы, сфера исторических факторов, сфера эстетики, сфера авторских ассоциаций). Чем больше сфер, тем сложнее флорообраз. В процессе анализа конкретных примеров флорообраз возникает в текстах в качестве разных риторических фигур: метафоры, сравнения, персонификации, гротеска, гиперболы, а также многозначного символа, художественной реминисценции, аллюзии. Литературоведы интересуют содержание и форма фитонима как художественного образа в конкретном анализируемом художественном произведении, важна 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 флороаллегории и флоросимволе-атрибуте; в эпоху Возрождения делаются попытки преодоления средневековой аллегории, чувствуется желание повнимательнее приглядеться к живой природе; в классицизме 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 персонафикации или растительной метаморфозы (Ламартин «Умирающая роза», «Лилия залива Санта Рестигута», Готье «Фантом розы», «Сосна Ланд», «Цветочный горшок», Гюисманс — образ цветка-сифилиса или «свирепого нидулария»).

Определение, которое наиболее точно передает суть флорообраза в литературе XIX в., дано Р. Бартом в работе «Риторика образа» (1964) относительно «знака «символического» сообщения» (Барт затрагивает только случай визуального образа). Это «символический («культурный», коннотативный) знак», который всегда остается скрытым (дискретным) и отличным от других знаков⁶. Новый тип флорообраза можно обозначить, используя терминологию Р. Барта, как «дискретный», т.е. скрывающий, содержащий в себе столько информации, сколько «ассоциативных сфер» может возникнуть вокруг этого образа. Барт называет такой образ «коннотативным», содержащим в своем ядре уточняющий денотат⁷, ассоциаций же в связи с этим денотатом может быть бесконечное множество, в зависимости от исторических, культурных, художественных, видовых предпосылок.

Так как Барт обращается в «Риторике образа» лишь к визуальному, конкретному знаку, а именно к такому явлению, как реклама, он под «символическим знаком» или «дискретным» рассматривает лишь коннотацию (сопутствующее значение слова), в ядре которой заложен денотат. Но внутри образа, помимо денотата, может быть заложен абстракт или обобщенное понятие. Допустимо обозначить подобный (свободный от узости конкретного значения) образ, который чаще встречается среди вербальных образов, как ассоциативный, т.к. он предполагает более широкую вариативность толкования. В связи с флорообразом в качестве такого смыслового ядра может выступать либо гипероним растения (обобщенное понятие), либо гипоним (конкретный денотат). Гипероним явля-

⁶ *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989, с. 297–318.

⁷ Барт в качестве примера дает рекламу фирмы «Пандзани». Все, что изображено в рекламе (помидоры, спагетти, сыр пармезан, томатный соус), и само итальянское слово «Пандзани» ассоциируются с Италией или «итальянскостью». Т. е. от слова «Пандзани» расходятся бесконечные круги ассоциативных сфер (итальянский язык, итальянская кухня, культура, искусство и т.д.).

ется обобщающим понятием растения, логически абстрактным, неопределенным, собирательным (цветок, дерево, куст), он лежит в основе ассоциативного флорообраза. Гипоним является ядром коннотативного флорообраза. Он, наоборот, 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. То есть коннотативный образ — более конкретный, интерпретатор отталкивается от той исторической семантической нагрузки, которая заложена в денотате; ассоциативный основан на фантазии интерпретатора, догадках, предположениях.

Развитию коннотативного типа флорообраза во многом способствовало введение в XVIII в. (Руссо, Бернарден де Сен-Пьер, Делиль) в текст большого числа четко обозначенных растений, лишенных статуса риторических фигур: денотатов, усложнивших пейзаж точными экзотическими наименованиями, а также коннотатов, служащих источником культурно-исторических ассоциаций, которые возникали 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 «Современном Парнасе», но свойственен всем литературным течениям 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 более всего развивается в символизме. В романтизме в качестве ассоциативных флорообразов во французской литературе 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 превращению их в клише, то в романтизме проявляется стремление к индивидуализации образа, обогащению его разнообразными новыми интерпретациями. При том 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 риторических фигур 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-клизтир», «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. Пло-

дотворны наблюдения, посвященные «голубому цветку», в статьях В. Б. Микущеви́ча «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. Рези́зова, посвятившего в книге «Бальзак» (1969) главу лилии как центральному символу романа «Лилия в долине»; Э. Ф. Осиповой в работах об американских романтиках Г. Торо (1985) и Р. Эмерсо́не (2001), уделившей особое внимание флорообразам и природному пейзажу в их творчестве; Е. В. Сашиной, в рамках кандидатской диссертации исследовавшей символику «розы» в поэзии Ж. де Нерваля и опубликовавшей статью «Символика розы в поэзии Жерара де Нерваля» (1998); С. Н. Зенкиной, в эссе «Геофиль Готье и «искусство для искусства»» (1999) проанализировавшего образ алоэ как важного знака в стихотворении Готье «Цветочный горшок»; комментарии и работы Н. И. Балашова и М. В. Толмачева о флорообразам в поэме Рембо «Что говорят поэту о цветах». В этом же аспекте интересны диссертации, монографии и статьи отечественных исследователей о русской литературе⁸.

В западной науке среди работ, обращенных к истории флорообраза в литературе XIX в., знаменательна прежде всего монография оксфордского ученого Ф. Найта «Поэтика цветов во Франции XIX века» («*Flower poetics in 19 century France*», 1986), где анализируются «растительные образы» в произведениях Шатобриана, Ламартина, Гюго, Нерваля, Бодлера, французских символистов. В работе делаются попытки показать, что использование фитонимов в текстах — не случайность, а закономерность, но акцент делается в основном на творчестве Бодлера и его «Цветах зла». Он пишет о многовековой традиции «поэтики цветов», зародившейся

⁸ *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.

в античности, пишет о влиянии «растительного культа» в эллинистической литературе на флоропэтику как во французской литературе, так и в литературах других стран. Хотя работа Найта 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 в его монографии представляется неполным. Найт практически не пытается противопоставить сложную систему суггестивного флорообраза XIX в. флористической поэтике классицизма с ее флоротропами-клише. В исследовании 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 произведениях Бальзака. Обойдено вниманием немецкое влияние на флоропэтику французского романтизма, а также очевидным пробелом является отсутствие анализа романа Гюисманса «Наоборот» и флорообразов в прозе Золя. Но, безусловно, материал книги Найта представляет ценность в первую очередь при изучении флорообраза в поэзии Бодлера и в литературе конца XIX в.

В книге Ф. Боннефи «Цветы для вас: Бальзак, Баррес, Бодлер, Эйхендорф, Жионо, Жаккотте, Тэн, Золя» («Des fleurs pour vous», 2001) осуществляется попытка наблюдения за диахроническими тенденциями в истории флорообраза как одной из традиций во французской литературе XIX–XX вв. Монография Ч. Кросслей «Употребление 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, Леконта 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 садов 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 французского 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. Пейлетом. В Музее естественной национальной истории в Париже уже многие годы работает постоянный семинар (каждая среда месяца) «Культурная и естественная история животных», посвященный зооному, но в рамках этого семинара неоднократно проводились секции и по истории фитонима, в том числе делались доклады о фитониме в аспекте истории литератур⁹. Знаменательна работа даугавпилсского семинара «Филологические чтения» при Даугавпилском университете, где одна из секций в 2006 г. была посвящена флористическому коду в русской, латвийской, белорусской, английской и французской литературах¹⁰. В апреле 2013 г. в Сорбонне в рамках проекта «Пишите образно» («Ecrivez-le avec des fleurs»)¹¹ состоялся семинар «Женщина-цветок: больше не клише?» («Femme fleur: la fin d'un cliché?»), где обсуждался флорообраз в литературе, живописи, музыке, танце в свете гендерных исследований; кроме того, 20 мая 2014 г. прошел семинар на тему «Художественные метафоры: цветочная метафора 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. Значительны работы, посвященные розе как образу в мифологии, литературе, мистике:

⁹ Организатор семинара Франсуа Поппен, участники: историки, лингвисты, антропозоологи, антропологи, археологи и т.д. (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.).

¹⁰ Среди исследователей, участвующих в работе семинара, хотелось бы отметить О. Перову (Каунас), специалистку по флоросимволике в творчестве Л. Н. Толстого; С. Ратницею (Рига), специалистку по флористическому коду в латвийском и немецком югендстиле; Е. Белову (Вильнус), специалистку по флоросимволизму в творчестве Булгакова; Г. Б. Маркова (флоропоэтика в творчестве Есенина), И. В. Трофимова (фитоним в творчестве Пришвина), Т. Автухович (фитоним в белорусской поэзии XX века) и т.д.

¹¹ Проект работает при поддержке Ученого совета Парижа 3 (Сорбонна) (Французская литература и сравнительное литературоведение).

Ш. Жоре «Роза в Античности и Средних веках: история, легенды и символизм» (1892), Ж.— П. Баярда «Символика розы» (1975), Б. Севарда «Символика розы» (1960), У. Эко («Заметки на полях «Имени розы»», 1980), имеющие концептуальное отношение к истории культуры и мифа¹², но полезные при изучении фитонима в литературно-художественном тексте. «Розе» как мифу посвятил несколько страниц «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 интересов ученого. 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»). Пастуро, исследуя именно 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 (особо 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. Пуарьен, Ж. В. Флеминг, Р. Луи, Ж. Вивиан 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 в долине» (Ж. Сегинжер, М. Бардеш, М. Мурье, Ж. Жанжамбр). Отдельное место занимают в европейском литературоведении исследователи «голубого цветка» Новалиса (Е. Мюнстер, Г. Ионкис, Д. Жерарден, А. Ламбрешт, М. Бессе, Ф. Сегин, Ж. Пресснитцер, Р. Клауснитцер и т. д.).

¹² Достаточно объемную библиографию по изучению фитонимов в мифе составил В. Н. Топоров в энциклопедии «Мифы народов мира» (1982).

Можно отметить также и настойчивый интерес исследователей к функционированию флорообраза в различных течениях французской литературы XIX в. К примеру, современные литературоведы вновь и вновь задерживают внимание на том особом значении, которое придавали французские романтики природе и ее феноменам. К образу дикого сада, метафоричности и символичности различных фитонимов в творчестве Ламартина, Гюго, Бальзака, Нерваля обращались Б. Г. Реизов, 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» («Le style poétique et la révolution romantique», 1904)¹³.

Можно констатировать, что к 2000-м гг. 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. Бикульчуса (флорообразы (орхидеи) в творчестве Пруста); американских исследователей В. Пузе-Дюзе, изучающей образ растений и сада в поэзии С. Малларме, и П. А. Типпера, 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 отечественной науке, так и в зарубежной¹⁴. 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

¹³ До Э. Бара А. Н. Веселовский в 80–90 гг. XIX в. опубликовал работы о поэтике розы и других фитонимов, но они относились больше к фольклору, сказкам, эпосу, чем к художественной литературе.

¹⁴ В монографии М. П. Алексеев дает развернутую библиографию этой темы.

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 столетия. 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 фитониму 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 вв. — 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 иносказаний. Фитоним как художественный образ часто встречается в поэзии и прозе романтизма, в поэзии Современного 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 быть новым, неожиданным взглядом на уже хорошо знакомые, досконально проработанные вопросы.

Еще один аспект актуальности 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 в долине», «Виденье розы», «Цветы зла»), 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 написан этот текст. Без этого досконального анализа дискурс, т.е. та часть дискурса, которая связана с флорообразом, во многом остается темной. Изучение растения как образа в литературе является попыткой понять, насколько важен флорообраз не только в плане своего собственного значения или множественности значений, но и в связи его с общей флорообразной системой (традицией) XIX в., а также в связи его с другими литературно-художественными компонентами конкретного текста.

На флорообраз в XIX в. оказали воздействие три основных фактора: 1) философско-эстетические течения, которые закладывались в 1790—1800 гг.: натурфилософский и романтический пантеизм, новое, не классицистическое видение литературно-художественного образа, традиция гротеска, а также более поздние тенденции: развитие психологии, иррациональная философия; 2) такие литературные течения, как романтизм, Современный 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 того или иного автора внутри школы и не менее важно понять общую, объединяющую школу идею.

Изучение «дискретного» 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 и сентиментализма к романтизму, и от романтизма к символизму, со всеми нюансами и особенностями. Это путь от риторических флороклише (Вуатюр, Корнель, Монтозье, Буало), эмпирики (в текстах Бюффона, Руссо, Бернардена де Сен-Пьера, Гете) к дискретным коннотативным флорообразам (дуб, ромашка Гюго, барвинок, маки Ламартина, лилия Бальзака и т.д.) вплоть до субъективно-ассоциативного флорообраза эпохи символизма («цветы зла» Бодлера; цветы-стулья Рембо; коладиумы, цветок-сифилис Гюисманса, «пейзажи души» Верлена).

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 развитии темы важно будет обратиться к писателям, которые идут вслед за теми, кто связан с новациями в литературе XIX в., а также к тем, кто подвергся влиянию как новаторов, так и их последователей уже в XX в. В силу ограниченных возможностей объема данного исследования необходимо сделать выбор в пользу тех авторов, которые очевиднее всех закладывают основной фундамент развития флорообраза; именно на них как на основоположников флоропоэтической традиции XIX в. чаще всего ссылаются другие исследователи. Анализ флорообразов из произведений выбранных авторов позволяет проследить за той системой, которая складывается на протяжении XIX в.

За рамками исследования остаются такие громкие имена, как А. Дюма-сын («Дама с камелиями», 1848), А. Дюма-отец («Черный тюльпан», 1850), Г. Флорбер («Мадам Бовари», 1856), поэты А. Мюссе, М. Деборд-Вальмор, Т. де Банвиль, Ф. Коппе, хотя они неоднократно упоминаются в связи с различными моментами анализа текстов и, являясь авторами первого плана, открывают целый ряд других, в чьих произведениях флорообразы также представляют чрезвычайный интерес. Этот богатый пласт имен и стоящих за ними произведений предоставляет возможность для дальнейших продуктивных исследований, которые сформируются уже вокруг названных выше авторов (Мюссе, Дюма, Флобера и т.д.).

После анализа примеров разных школ и авторов, принадлежащих 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 их общей традиции в XIX в.

Стоит отметить также, что речь пойдет не только о цветке как литературно-художественном символическом образе, но о целом ряде явлений: о 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 традициях (античной, средневековой, в эпоху Возрождения 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 прозу как по волшебству превращает 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 далеки 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 флорознаками Средневековья можно назвать образ *сада дев-цветов* из «Романа об Александре» (XI в.) Альберика из Бриансона (Безансона) и Александра Парижского; *фиалку* (символ невинности прекрасной Эврио или Ориальты) в «Романе о фиалке» (1225) Жерберта де Монтрейля; *розу* из «Романа о Розе» Гильома де Лорриса и Жана де Мёна; мотив *соловья* (жаворонка, пчелы) и *розы* в поэзии трубадуров и труверов, заимствованный из персидской поэзии Хафиса Ширази, Низами Гянджеви; мотив *сада роз* как литературного лабиринта поиска истины из философских размышлений Саади Ширази; мотив «языка цветов», общения посредством цветов в анонимном романе XII в. «Флуар и Бланшефлор»; символика *терновника* в «Тристане и Изольде». Средневековый набор символов и аллегорий достоин глубокого изучения, но именно он, выстраиваясь как ряд фигур, пришедших из античности¹⁵, гер-

¹⁵ О влиянии античной аллегорической флоротрадиции на средневековую, в частности на «Роман о розе», пишет Н. В. Забабурова: Забабурова Н. В. Средневековый французский «Роман о розе». История и судьба// Лоррис Г. де. Роман о Розе: Пер. со старофр. / Пер. Н. В. Забабуровой на основе подстрочника Д. Н. Валяно. Ростов н/Д: Югпродторг, 2001. С. 3–23.

манского эпоса¹⁶, 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 аллегорию, авторы не намного отрываются от них, ограничиваясь описанием растений и других явлений окружающего мира. Фантазия, чувства, которые стремятся выразить на лоне природы П. Ронсар, Ж. дю Белле, Ж. А. де Байф, пока не проникают в символическую суть фитонима, он не перерастает в масштабы дискретного флорообраза. Хотя именно о Ронсаре Сент-Бёв и Гюго будут писать как о первом поэте, стремившемся к оживлению поэзии через картины природы. В поэзии XVII в., подчиненной жестким законам «Академического словаря», речь идет о фитонимических клише: сопоставлениях, аллюзиях, аллегориях, мифологических атрибутах, которые распространены как в литературе барокко, так и классицизма.

Поэты, которые в начале XIX в. будут использовать флорообраз, станут полемизировать в первую очередь с представителями классицизма. Если говорить о преодолении традиций фитонима как художественного образа на рубеже XVIII–XIX вв., то прежде всего — это преодоление классицистических традиций фитонима как фитоклише и преобразование фитонима в дискретный 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, не только заготовленной заранее, но и практически лишенной семантической глубины.

Манифестом классицизма был трактат «законодателя Парнаса» Н. Буало-Депрео «Поэтическое искусство» («L'Art poétique», 1674), в котором автор пишет о том, что поэт должен не слишком

¹⁶ О влиянии Библии, греко-римской Античности, «варварской культуры», германской цивилизации на символизм французского Средневековья пишет М. Пастуро в эссе «Достоинство древесины»: Pastoureau M. Les vertus du bois//Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental. P.: Le Seuil (La librairie du XXIe siècle), 2004. P. 81–97.

увлекаться описанием пейзажа¹⁷, а больше думать о красоте формы стиха и точности передаваемой мысли. Из всех риторических фигур больше всего приветствуется лаконичная и однозначная аллегория. Из современников 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, а также поэты Плеяды, 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 описание природы, но это описание и эти символы замкнуты в рамках риторических фигур.

К примеру, в творчестве членов Академии Венсана Вуатюра и Пьера Корнеля проглядывают черты как барочно-прециозного, так и строгого 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): «*Mais dessus tout je louais sa beauté,/ Et la faisais si brillante et si belle/ Qu'» elle effaçait toute chose auprès d'elle:/ Les diamants, les perles et les fleurs...*» (Voiture «*Élégie*» («*Элегия*»))¹⁸ (Но выше всего я ценил ее красоту,/ И воображал ее столь великолепной,/ Что брильянты, жемчужины, *цветы*/ меркли перед ней) (Перевод мой. — С. Г.); «*Le temps aux plus belles choses/ Se plait à faire un affront,/ Et saura faner vos roses/ Comme il a ridé mon front*». (Corneille «*Stances à Marquise*»

¹⁷ В качестве примера приводилось описание сада из поэмы Ж. де Скюдери «Алларих, или Падение Рима» (1664), которое занимало пятьсот стихов.

¹⁸ Voiture V. Oeuvres de Voiture: Lettres et poésies. T. 1.— P.: Charpentier, 1855.— P. 327.

(«Стансы Маркизе»)¹⁹ (Время находит удовольствие в том,/ Что самую красоту делает безобразной,/ И Ваши *розы* увянут так же,/ Как покрылся морщинами мой лоб). (Перевод мой. — С. Г.) «Puis je louais en elle toutes choses,/ Son teint de lis et sa bouche de rose» (Вуатюр «Элегия» («*Élégie*»))²⁰. (Все восхищало меня в ней,/ Белозна *лилии* и губы *розы*); «Mille fleurs fraîchement écloses,/ Les lis, les oeillets et les roses/ Couvrent la neige de son teint» (Вуатюр, «Элегия»)²¹ (Тысяча вновь распутившихся *цветов*,/ *Лилий*, *гвоздик*, *роз*/ Покрыли снег ее кожи). (Перевод 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 природной описательности, цветков в таких произведениях — метафорический слепок, застывшая форма, штамп, который передает идею красоты. Подобная традиция встречается и в более поздней литературе, например в сказке Вольтера «Кривой крючник» («*Le Crocheteur borgne*», 1746). Описывая превратившегося в прекрасного юношу крючника Месрура, Вольтер пишет: «Il avait des joues de rose, des lèvres de corail»²² («У него были щеки цвета роз, а губы цвета кораллов» — пер. С. Г.). Руки принцессы Мелинады Вольтер сравнивает с лилиями: «Deux petites mains plus blanches et plus délicates que les lis»²³ («Две маленькие ручки, белее и нежнее лилий»). (Перевод мой. — С. Г.)

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 допускалось довольно ограниченное количество стереотипных метафор (*cheveux d'or* — золотистые волосы, *bras d'albatre* — белоснежная рука, *lèvres de corail* — коралловые губы), но считалось «дурным вкусом» употреблять прилагательные, точно указывающие на цвет. Только в эпоху романтизма этот

¹⁹ *Corneille P. Oeuvres complètes*. T. 5, P.: Hachette, 1885. P. 104.

²⁰ *Voiture V. Op.cit.* P. 104.

²¹ *Ibid.* P. 283.

²² *Voltaire Le Crocheteur borgne// Œuvres complètes de Voltaire*. T. 8. P.: Garnier, 1877. P. 21.

²³ *Ibid.* P. 20.

барьер был опрокинут»²⁴. В какой-то степени подобные сопоставления кожи, глаз, губ с цветами заимствовались из средневековой персидской поэзии (Хафиз Ширази). Цветы в мадригалах и сонетах обязательно сопровождаются упоминанием мифологических и сказочных персонажей — Нарцисса, Гиацинта, нимф, Флоры: «La rose, la reine des fleurs,/ Perdit ses vives couleurs;/ De crainte l'oeillet devint blame,/ Et Narcisse, alors convaincu/ Oublia l'amour de soi-meme/ Pour se murer en votre cu» (Вуатюр, «Стансы о Даме» («Stances — sur une Dame...»))²⁵ (Поза, королева цветов,/ Утратила живые краски;/ От страха *гвоздика* побледнела,/ И Нарцисс забыл о самолюбовании./ Чтобы уединиться с Вами). (Перевод мой. — С. Г.); «Sous un habit de fleurs, la Nymphé que j'adore/ L'autre soire apparut si brillante en ces lieux» (В одежде из цветов,/ Нимфа, которую я люблю,/ Прошлым вечером блистала здесь) (перевод мой. — С. Г.) (Вуатюр, «Sous un habit de fleurs, la Nymphé que j'adore»)²⁶; «Elle est plus éclatante et plus belle que Flore,/ Lorsqu'elle a plus d'oeillets, de rose et de lis...» (Вуатюр, «Элегия»)²⁷ (Она блистательнее Флоры,/ Когда *гвоздик, роз и лилий* у нее больше...) (перевод мой. — С. Г.) — имеется в виду, когда цвет лица у нее белый с ярким румянцем. 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 жанра лирического рода литературы.

В XVI–XVII вв. были распространены произведения лингвистического характера, где французский язык сравнивался с «партером» (*le parterre*), т.е. «цветником», тем местом в парке, где разбивались клумбы и разводились цветы. Французский язык, который должен был использоваться поэтами в установленном правиле стиля совершенстве, сравнивался с разными видами таких цветников — клумбами, грядками, цветочками, газонами и т.д. К примеру, подобное сравнение можно найти в лингвистической анонимной монографии «Цветы и цветники французской риторики» («Les fleurs et les parterres de la *rhétorique* française», 1659), а также в более ранних работах, посвященных цветам риторики

²⁴ Соколова Т. В. Изобразительное начало в романтизме (*le pittoresque*) // От романтизма к символизму. СПб: Изд-во СПбГУ, 2005. С. 33.

²⁵ *Voiture* V. Op. cit. P. 331.

²⁶ *Ibid.* P. 290.

²⁷ *Ibid.* P. 335.

Линфортюна (L'Infortune) «Сад удовольствий и цветы риторики» («Le Jardin de Plaisance et fleur de rhétorique», 1500²⁸), и более поздних — Жибера «Риторика и правила красноречия» («La Rhétorique ou les regles de l'éloquence», 1730). Высокопарный стиль, цветистый стиль — так и называли *le style fleuri de la rhétorique française* (цветистый стиль французской риторики), а вербальные украшения, различные изысканные сравнения, тропы называли *les fleurs rhétorique* (цветы риторики)²⁹. Возможно, отчасти от такого риторического восприятия флорообраза природа в поэзии и прозе оказалась настолько статичной и условной.

Флорообраз в эпоху Людовика XIII, позднее Людовика XIV, играет немаловажную роль, притом не только в литературе. Прежде всего, еще в конце XVI в. цветов и другие растительные образы появляются на фасадах барочных дворцов, ножках столиков и диванов, в гирляндах амуров и нимф, пляшущих на полотнах классицистических и барочных художников, 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, Аполлоном, Вакхом, Приапом и т.д.; это цветок риторики, беспрекословное требование цензуры, одобренное 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 последовательность, неподвижную, скованную жесткими правилами «поэтической науки», близкой той, что культивировалась

²⁸ Verard A., de Calais J., Jourdain J., Piaget A., Le Queux R. Le Jardin de Plaisance et fleur de rhétorique. P.: Firmin-Didot, 1910.

²⁹ Jarrey M. Lexique des termes littéraires. P. Armand Colin, 2001. P. 418.

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»³⁰.

Итак, в литературе 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 пишутся допущенные к использованию фитонимы исключительно с заглавной буквы (*Le Chêne* — Дуб, *La Rose* — Роза, *La Tulipe* — Тюльпан), и выполняют они в тексте лишь иносказательную роль. Низкие же растения вообще не называются в тексте³¹. Сложно согласиться в этой связи со следующими словами Женетта по поводу описания пейзажа в барочном пасторальном романе «Астрея»

³⁰ Женетт Ж. Злато падает под сталью// *Фигуры*: в 2-х т.— М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 73–74.

³¹ Barat E. *Le style poétique et la révolution romantique*. P.: Hachette, 1904. P. 34.

(«L'Astrée», 1607)³² 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»³³. Характеристика фитонимов «Астреи», данная Женеттом, достаточно спорная, так как, наоборот, практически ни один фитоним у д'Юрфе не описывается; деревья, цветы, кустарники, схемы парков, цветы на платье Астреи передаются лишь формально, с живописной точки зрения, скудно. «Листва цвета зеленого яблока; трава — из эмали, цветы — из китайского фарфора» — скорее дань иллюстративному творчеству, это не фитонимы из самого романа, а, скорее, цветы на виньетках титульного листа (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

³² «Астрея» — 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» «истоком», 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 Бернардена де Сен-Пьера «Поль и Виржиния». См. об этом: Пахарьян Н. Т. Историко-литературная репутация произведения как аксиологическая проблема современного литературоведения (феномен «Астреи» О. д'Юрфе) // Свободный взгляд на литературу. Проблемы современной филологии. Сборник статей к 60-летию научной деятельности академика Н. И. Балашова. — М.: Наука. — С. 284–289; Кожанова Т. О. Трагическое и трагедийное в романе Оноре д'Юрфе «Астрея» // Пасторали над бездной. Сборник научных трудов. М., 2004. С. 19–23; Лукьянец И. В. Роман-идиллия Бернардена де Сен-Пьера «Поль и Виржиния» и идиллия в романе Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» // Автор. Герой. Рассказчик: Межвуз. сб. / Под ред. И. П. Куприяновой; СПб: Издательство СПбГУ, 2003. С. 47–56.

³³ Женетт Ж. Указ.соч. С. 134.

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» (перевод Н. Т. Пахсарьян)³⁴. Отсутствуют гипонимы растений (кроме орешника), 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 появиться перед зрителем в экстравагантных костюмах танцора из балетов Ж.-Б. Люлли. Живая природа, цветы и деревья, играли в этих искусственных садах второстепенные роли, были лишь декорациями к великолепным постановкам.

Яркими примерами флорообразности барокко являются также четыре красные и белые розы (символические атрибуты приглашен-

³⁴ Юрфе О. де Астрея// Новые переводы. Хрестоматия в помощь студентам-филологам/ Составл. и общ. ред. Н. Т. Пахсарьян.— М.: Изд-во УРАО, 2005.— С. 73–98.

ного на свадьбу) из розенкрейцеровского памфлета немецкого мистика И.-В. Андреа «Химическая свадьба» (1616), в котором образ сада тоже 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 гг. 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 была нарисована акварелью гирлянда цветов. Этот манускрипт, который несколько раз переписывался позднее, правда, без гравюр, считался вершиной галантной поэзии, вершиной *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 д'Анженесс 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 авторов³⁵. Многие из мадригалов озаглавлены видом растения («Роза», «Лилия», «Тюльпан», «Цветок Граната», «Цветок Апельсина», «Гвоздика», «Фиалка» и т.д.), чье название написано 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 мадригалы тоже были написаны от лица цветов, которые преклоняются перед красотой молодой дамы, свойства цветов сопоставлялись со свойствами характера и ума Юлии. Возможно, поэты имели в виду «цветы риторики», которые «ожили» на вербальном уровне, превратившись

³⁵ Georges de Scudéry, Desmarets de Saint-Sorlin, Chapelain, Racan, Tallemant des Réaux, Robert Arnauld d'Andilly, père et fils, Arnauld de Corbeville, Arnauld de Briottes, le capitaine Monmor et son cousin, l'abbé Habert, Colletet, Claude Malleville, Philippe Habert, le chevalier de Méré, Antoine Godeau, Pinchesne, Pierre Corneille et le marquis de Rambouillet.

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 на 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 бал³⁶ при дворе Людовика 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.

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 yeux (маркиз де Монтозье)³⁷

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. (Перевод мой. — С. Г.)

La Fleur de Grenade

D'un pinceau lumineux, l'astre de la lumière
Anime mes vives couleurs,
Et régissant sur l'Olympe en sa vaste carrière,
Il me fait régner sur les fleurs.

³⁶ Bal des ifs (тисовый бал), на котором познакомились Людовик XV и будущая маркиза де Помпадур.

³⁷ *Sainte-Maure Montausier (duc de) Ch.* La guirlande de Julie, offerte à Mademoiselle de Rambouillet, Julie-Lucine d'Angenes.— P.: Imprimerie de Monsieur, 1784.— P. 40.

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 cieux,
Et viens, φ divine JULIE,
Adorer tes beaux yeux. (Arnauld de Briottes)³⁸

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. (Перевод мой. — С. Г.)

Природа (и ее феномены) в этих произведениях прекрасная, но неестественная. За масками цветов, пастухов, пастушек проглядывают черты вельмож, людей из высшего общества. Утверждение из «Физики» Аристотеля, на которого равняется Буало: «Искусство подражает природе», — говорит само за себя. Подражать — значит создавать артефакт, значит — 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,

³⁸ *Sainte-Maure Montausier (duc de) Ch. Ibidem. P. 62.*

о разумном ходе вещей и о правилах «приличий», требованиях хорошего тона»³⁹. Дальше Виппер отмечал, 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 коммуникации.

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»⁴⁰. А. В. Михайлов называет подобные клише «типизированными слово-образами», 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»⁴¹. Ж. Женетт описывает 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

³⁹ Виппер Ю. Б. Поэзия барокко и классицизма // Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI — первой половины XIX века). — М., 1990. — С. 79—107.

⁴⁰ Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977. — С. 15—55.

⁴¹ Михайлов А. В. Гёте и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII—XIX вв. // Языки культуры. — М.: Языки русской культуры, 1997. — С. 243.

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, лишённые 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»⁴². У Корнеля в «Гирлянде Юлии» мадригал «Лилия» 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, «Гиацинт» посвящен мифу об Аполлоне и Гиацинте. В некоторых произведениях отражена мода на цветы в одежде (стиль рококо). В приведенной выше сказке «Кривой крючник» (1746) о платье Мелинады Вольтер пишет: «Elle avait une robe d'une légère étoffe d'argent, semée de guirlandes de fleurs»⁴³ («На ней было платье из легкой серебристой ткани, усеянной гирляндами цветов»). (Перевод мой. — С. Г.) В изобразительном искусстве подобные цветы в одежде можно встретить на полотнах Ф. Буше «Портрет мадам Бержере» (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 в одежде представляли собой систему символов, разделенную на определенные цвета и виды растений.

Практически все цветы классицизма и барокко мифологизированы, предопределены заранее, являются заданными самой традицией тропов, они менее всего феномены реальной природы. Немногочисленными примерами связи флорообразов с материальной природой можно назвать клише распускающегося цветка, который сравнивается с расцветом красоты, также и увядание

⁴² Женетт Ж. Указ.соч. С. 74–75.

⁴³ Voltaire. Le Crocheteur borgne. P. 20.