

LOCUS ISTE LOCORUM: ОБЛИКИ САДА В «ПЕРЛАМУТРОВОМ ЛАРЦЕ» А. ФРАНСА

Рассматриваются разновидности и функции образа сада в прозаическом цикле А. Франса «Перламутровый ларец». Сад предстает в разных ипостасях, характерных для различных эпох и культур, образуя ряд оппозиций и сигнализируя переход от одной системы ценностей к другой. Образ сада воплощает безуспешные попытки героев достичь счастья на земле или райского блаженства после смерти и поддерживает авторскую идею о том, что ни одна система ценностей не может быть полной или идеальной в изоляции от других.

Ключевые слова: сад в литературе; садовое искусство; А. Франс; цикл; растительная символика; художественное пространство.

Введение

По замечанию Т.В. Цивьян, «сад не знает себе равных: привязанность человека к саду, потребность в “собственном садике” отличается необыкновенным постоянством» [1. С. 147]. Несмотря на частое появление образа сада в различных видах искусства и стилях, его смысловой потенциал ограничен. Сад, как правило, репрезентирует идею мира в миниатюре или идеального мира. «Сад – это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому сад представляется как в христианском мире, так и в мусульманском раем на земле, Эдемом. <...> Сад всегда выражает некоторую философию, эстетические представления о мире, отношение человека к природе; это микромир в его идеальном выражении» [2. С. 11].

Тем не менее сад в различных художественных системах предстает по-разному, поскольку образ мира и образ идеального мира в них существенно отличаются и трансформируются со временем. Соответственно, изменяется и предназначение сада, его роль в жизни человека. «Сады устраивались для размышлений, для поэтических мечтаний, для ученых занятий, в Средние века – для молитв и благочестивых бесед, в Новое время – для приема гостей, их узкого круга или широкого, для празднеств, иногда для официальных приемов послов <...> иногда для любовных утех и интимных свиданий...» [Там же. С. 19]. Это справедливо не только по отношению к реальным садам, но и к их изображению в искусстве, в частности в литературе. «Садовое искусство не обладает большим выбором форм. Мотивы садового искусства в большинстве случаев повторяются <...>. Меняется же эстетическое значение отдельных форм и мотивов в соответствии с “эстетическим климатом” эпохи» [Там же. С. 10–11].

Анализ изображений сада в произведениях литературы – распространенная практика, которая позволяет не только делать выводы об архитектонике и поэтике конкретного текста, но и проследить роль данной универсалии в той или иной культуре. В рамках отдельного произведения сад может организовывать пространство, служить элементом сюжета в форме оппозиций [3], реализовывать «литературный подтекст» [4], выступать знаком той или иной символики [5], нести определенную семантическую нагрузку [6] и т.д. Исследование же большого количества текстов, например, привело В.Н. Топорова к заключению, что

«сады русской поэзии слились в один сад, и множество текстов “сада” преобразилось в единый его текст» [7. С. 306].

В настоящей статье будет рассмотрен образ сада в прозаическом цикле Анатоля Франса «Перламутровый ларец» (*L'Étui de nacre*, 1892). Образ сада в этой книге не выполняет какой-либо устойчивой функции; напротив, цикл Франса представляет своего рода «энциклопедию» садов и «садообразных пейзажей» (термин Цивьян). Действие легенд, новелл и рассказов цикла происходит в три различные эпохи (каждая со своей этикой и эстетикой) и сталкивает различные системы ценностей. В сложном взаимодействии сюжетных мотивов и вариациях повторяющихся идей проявляется авторская позиция. Многие сквозные образы, возникающие в новеллах, помогают четче сфокусировать эту позицию, и сад не является исключением. Необходимо отметить, что в «Перламутровом ларце» Франс обнаруживает глубокое знание мировой культуры и значения для нее этого образа. Мы проследим, как сад изображен в каждой из трех частей произведения – поздняя Античность, современность и эпоха Французской буржуазной революции – и что стоит за образом сада.

Образ сада в творчестве Франса. Образ сада – один из центральных не только в «Перламутровом ларце», но и во всем творчестве Франса. Так, из одиннадцати рассказов сборника «Колодезь святой Клары» (*Le Puits de sainte Claire*, 1895) сад появляется в семи, где предстает в разнообразных ипостасях: публичный, монастырский, кладбищенский, ботанический, лекарственный, палисадник, плодовый.

Топос сада, как воображаемый, так и реальный, фигурирует в произведениях Франса прежде всего на мотивном и сюжетном уровнях. На мотивном уровне сад – пространство нарядных весенних и плодородных летних месяцев, атрибут богатства и процветания («Валтасар» (*Balthazar*, 1889)), а также детства и юности («Наши дети» (*Nos enfants*, 1887)). Изредка сад выдвигается и на тематический уровень. Примером может служить рассказ «Резеда господина кюре» (*Le Réséda du curé*, 1889), в котором пространство сада противопоставлено сухости рассудка. Искушение, которое сад представляет для всех органов чувств, в контексте рассказа приобретает положительную коннотацию.

Интерес Франса к философскому потенциалу образа сада не случаен. Так, сборнику очерков 1895 г.

Франс дает название «Сад Эпикура» (*Le Jardin d'Épicure*, 1895). Хотя книга и не посвящена непосредственно образу сада, название подчеркивает внимание писателя к роли садового пространства, в котором греческий философ, воплощающий в творчестве Франса идеал интеллектуального героя, основал школу. Пространство «красивейших из греческих садов» в системе Эпикура, с точки зрения Франса, способствовало освобождению интеллекта от оков и ограничений [8. С. 11]. Кроме того, сад трактуется Франсом и шире и уподобляется человеческой жизни вообще; в этом случае работа над собой сравнивается с работой в саду: «Немыслимо представить себе большего счастья, чем то, которым мы обладаем в нашей человеческой жизни, такой радостной и такой горькой, такой злой и такой доброй, в одно и то же время идеальной и реальной, содержащей в себе решительно все и примиряющей все контрасты. Вот где наш сад, который надо усердно перекапывать»¹ [10. С. 274–275].

Наконец, Франс в своем творчестве не обделяет вниманием и богатейший аллюзийный потенциал, накопленный образом за века своего существования, используя в качестве места действия реальные сады (например, сады Тюильри, Люксембургский сад, сад Растений Парижа, сады Боболи и сады Оричеллари во Флоренции и др.), садовых архитекторов (Андре Ленотр), а также мифологические и библейские образы (сад Гесперид, сады царицы Савской, Заключенный вертоград), каждый раз актуализируя в тексте те или иные культурные и исторические ассоциации.

«Перламутровый ларец» в полной мере демонстрирует все черты, характерные для интерпретации Франсом образа сада, а частое его использование в цикле служит одним из средств связности произведения.

Дикий лес и / или райский сад. Первые пять легенд «Перламутрового ларца»: «Прокуратор Иудеи», «Амикус и Целестин», «Легенда о святых Оливерии и Либеретте», «Святая Евфросиния» и «Схоластика» – посвящены событиям времен поздней Античности. Каждая из них так или иначе использует образ сада или его элементов. Сад здесь представлен в двух ипостасях – культивированный сад и священная роща, которые перекликаются с образом дикого леса. Основное сюжетное значение образа заключается в том, что именно в саду происходит встреча язычества и христианства.

В «Амикусе и Целестине» (*Amicus et Célestin*) и в «Легенде о святых Оливерии и Либеретте» (*La Légende des saintes Oliverie et Liberette*) сад не возделан человеком, а передан ему и подобен Эдемскому саду, где находится место удивительным существам: феям, фавнам, нимфам, сатирам, кентаврам, дракону. В понимании современного человека это лес, но он обитаемый; он соответствует римским «священным рощам», в которых обязательными элементами были источник, часовня, алтарь [11. С. 14]. В нем селятся отшельники и монахи, устраивают алтарь и освящают, так как это пространство наиболее всего подходит для духовного подвига.

Отношение героев к саду может быть различным. Так, догматичные святые, восхищаясь Божьим творением, одновременно недоумевают, для чего Бог насе-

лил его «нечистью»: «Царь небесный, создавший твердь и ниспославший благодать на землю, все сотворил ты премудростью своею! Но зачем создал ты языческие деревья и заколдованные источники? Зачем взрастил ты под орешником поющую мандрагу?»² [13. С. 674]. Такие персонажи воспринимают лес, представленный как *locus horribilis* («Лес этот был полон тайн и ужасов»³ [13. С. 678]), в качестве места для будущего духовного подвига, места, нуждающегося в очищении, освящении и культивации [14]. Герои-язычники, напротив, гармонично вписаны в окружающую природу: «Ты мудрее меня, и тебе дано видеть незримое. Но я знаю леса и водоемы лучше тебя. Я принесу богу зеленые ветви и цветы»⁴ [13. С. 676], – говорит фавн Амикус отшельнику Целестину.

Несмотря на разницу во взглядах христианина и язычника, сад-лес открыт и доступен для всех персонажей, вне зависимости от их вероисповедания. Именно здесь примиряются язычники и ранние христиане, первые – видя в красоте природы подкрепление своего политеизма, вторые – смиряясь перед величиим и непостижимостью Божьего замысла. Гармония достигается и путем совместного благоустройства священной рощи – отшельник Целестин воздвигает часовню, но фавн украшает ее цветами и листьями: «...заботами Амикуса часовня истинного бога всегда украшена гирляндами цветов и убрана лучше, нежели дерево фей»⁵ [13. С. 677]. Точно так же языческий лес приводит сестер-язычниц Оливерию и Либеретту к святому отшельнику Бертольду.

«Святая Евфросиния» (*Sainte Euphrosine*), хотя и задействует пространство сада в редуцированном виде – роскошные сады александрийского патриция лишь упоминаются⁶, противопоставляет природному саду-лесу сад культивированный. Это подчеркивается образом искусственного куста боярышника, который наряду с другими диковинками хранит у себя отец главной героини, Ромул: «Но самым чудесным из всего, что там находилось, был куст боярышника, весь усеянный птицами: благодаря хитроумному устройству они пели и хлопали крыльями, словно живые»⁷ [Там же. С. 687]. Именно о нем он сожалеет больше всего, потеряв свое состояние. Подобные сады действительно создавались в культурах, где рай воспринимался как эстетическая категория [15. С. 180–182]. Сама Евфросиния показана на фоне замкнутого пространства дома и монастыря. Примечательно, что ее путь в монастырь лежит не через лес, а через пустыню, единственным природным элементом в которой становится старая смоковница, под которой сидит старик-язычник.

Аналогичным образом в «Схоластике» (*Scolastica*) образ сада-леса связан с второстепенным персонажем, язычником Сильваном, и потому появляется только в эпилоге. Тем не менее он суммарно повторяет все те черты, которые были явлены в «Амикусе и Целестине» и «Легенде о святых Оливерии и Либеретте». «Один из них, по имени Сильван, поклонялся источникам, где будто бы обитали нимфы, увешивал обетными табличками ветви старого дуба и хранил у своего очага глиняные фигурки, изображавшие солнце и богинь-Матерей»⁸ [13. С. 698]. В то же время он уже

возделывает свой фруктовый сад: «Наполовину скрытый листвою, бог садоводства покровительствовал его фруктовому саду»⁹ [13. С. 698]. Фигуры же центральных персонажей – Схоластики и Иньюриоза – удалены от сада и смещены в область закрытого дома и гробницы, как и фигура мудрой Евфросинии. Их устремление к раю и попытка воссоздать в земной жизни Эдем до грехопадения, когда, согласно богословам, Адам и Ева не знали плотской любви [15. С. 151–152], также могут рассматриваться как воздвигание «умозрительного» райского сада. Успешно оно или нет, остается неизвестным, так как посмертное чудо – соединившие могилы супругов гирлянды из роз – трактуется в рамках двух различных кодов.

Что же касается легенды, открывающей цикл «Прокуратор Иудеи» (*Le Procureur de Judée*), то она занимает особое место в цикле, выполняя функцию своего рода вступления, и потому должна рассматриваться в иной логике. Здесь сад – это прежде всего неизменный атрибут богатой виллы [11. С. 14], вписанный в природный ландшафт: «А у самых ног роскошные Байи раскинули вдоль изящных излучин побережья свои сады, свои виллы со статуями, портиками, мраморными террасами, спускавшимися ступенями к самому лазурному морю, где плескались дельфины»¹⁰ [13. С. 660]. Владелец сада Понтий Пилат выступает как представитель официальной религии, в данном случае – греческого политеизма. Он сторонник культивации, что подчеркивается несколькими деталями: выращивает пшеницу, разработал подробный план акведука для Иерусалима. Иудаизм в этом рассказе представлен как ересь и культивации противится. Подобное изображение сада характерно для нескольких новелл первой части цикла, однако некоторые черты образа связывают его уже с последующими частями.

Нельзя обойти вниманием и отсылки к Эпикуру, которым увлекается второй персонаж легенды – Элий Ламия. «О природе вещей» Кара Лукреция – книга, которую он читает во время неожиданной встречи с Пилатом, главный источник современных сведений об учении Эпикура. В этой книге создается образ сада, в котором человек скрывается от общественной жизни, традиционно называемый *locus amoenus* – приятное место [16. С. 137; 17. С. 102]. Его основные черты – деревья, трава и вода: «Люди же вместо того, распростершись на мягкой лужайке / На берегу ручейка, под ветвями высоких деревьев, / Скромными средствами телу дают усладительный отдых, / Если к тому ж улыбается им и погода, и время / Года усыплет цветами повсюду зеленые травы» [18. С. 75]. Сад Эпикура, «педагогический сад», по выражению М.Н. Соколова [15. С. 45], культивирует осознанное и контролируемое удовольствие, которого жаждут, но не могут полностью достичь ни Пилат, ни Ламия, преследуемые горькими или искустельными воспоминаниями.

В «Прокураторе Иудеи» возникает еще один важный мотив, который будет развит в последних новеллах «Перламутрового ларца»: противопоставление частного сада и политической арены. Именно в саду Пилат укрывается после крушения своей карьеры.

Тщетность попыток скрыться в своем саду от истории, еще не осознаваемая Пилатом и Ламией, будет в полной мере продемонстрирована в эпохи Французской буржуазной революции.

Таким образом, на протяжении первой части «Перламутрового ларца» прослеживается эволюция образа сада от божественного сада-леса к саду, культивированному человеком, – фруктовому и искусственному. Кроме того, отношение к саду символизирует тип религии. Вне зависимости от того, какая религия (язычество или христианство) оказывается в центре внимания рассказчика, именно она связана с культурной стороной сада, в то время как оппозиционная религия соотносится с его с природной ипостасью.

Запертый ветроград и фруктовый сад. Вторая часть «Перламутрового ларца» включает в себя новеллы «Жонглер богоматери», «Обедня теней», «Лесли Вуд», «Гестас» и «Записки сельского врача». Временные и пространственные рамки этой части можно определить как современная Франсу Европа. Новеллы, входящие в нее, построены вокруг конфликта веры в разных ее проявлениях и логики и апеллируют к средневековому образу рукотворного, закрытого сада (*hortus conclusus*). На смену дикому саду первой части приходит сад огороженный, запертый, который может принимать форму возникшего в Средневековье монастырского сада [11. С. 16], кладбища или фруктового сада сельского врача, но в любом случае символизирует отречение, созерцание и уединение. Покой этого сада нарушается силой любви или неподвластными научному объяснению событиями. В то же время образ сада приобретает символическое значение сада-вертограда, непостижимого места, доступного лишь посвященным, благодаря цитате из Книги Песни Песней Соломона: «Словно запертый вертоград, возлюбленная моя»¹¹ [13. С. 704].

Рассказ «Жонглер Богоматери» (*Le Jongleur de Notre-Dame*) является промежуточным звеном между первой и второй частью и в хронологическом, и в тематическом отношении. Сад здесь представлен прежде всего как символ. Во-первых, сад – это рай, куда стремится попасть главный герой, Барнабэ, избегая ради этого искушений и усердно молясь Пресвятой Деве. Во-вторых, сад символизирует жизнь человека, уподобленного дереву: «Чтобы выказывать свое замечательное умение, он нуждался в лучах солнца и свете дня подобно тому, как нуждаются в этом деревья, дабы цвести и плодоносить. Зимой же он походил на дерево, лишенное листвы и как бы засохшее. Мерзлая земля была сурова к жонглеру»¹² [Там же. С. 701]. Барнабэ напоминает дерево, которое нуждается в саде, а удостаивается лишь некультивируемой земли и не может реализовать свое предназначение. Далее Барнабэ оказывается в монастыре, где не получает той радости, которую ожидал, и стелает, «гуляя в большом, лишенном тени монастырском садике»¹³ [Там же. С. 705]. В контексте цикла жизнь человека приобретает значение сада. Наконец, дважды в этом рассказе возникает образ Запертого вертограда как символ Девы Марии¹⁴.

В отличие от сада-леса из первой части, сад в рассматриваемых новеллах часто вписан в городское

пространство и представляет собой сад закрытого типа. Так, в «Обедне теней» (*La Messe des ombres*) он принимает несколько видов. Сначала это виноградная беседка «Белого коня» (*la treille du Cheval-Blanc*), в которой рассказывается история Катрины Фонтен, затем кладбище, где работает рассказчик, наконец, монастырский сад Урсулинок, соседствующий с домом героини. Все это соответствует замкнутому образу жизни Катрины и репутации старой девы. Лес Сен-Леонар (*le bois de Saint-Léonard*), напротив, ассоциируется с тайной страстью Катрины. Именно в лесу происходили ее встречи с кавалером д'Омон-Клери, и образ леса связан с молодостью, природой, любовью. Так, в цикл вводится образ сада наслаждений, получившего яркое отражение в лирике вагантов и унаследовавшего смысловой потенциал сада Венеры [15. С. 154–155].

Образ негородского, дикого сада возникает и в других новеллах как оппозиция закрытому саду современной Франции. Так, в «Лесли Вуде» (*Leslie Wood*) высказывается предположение, что Вуд «живет на Цейлоне в волшебном замке среди сказочных садов, где день и ночь пляшут баядерки!»¹⁵ [13. С. 712–713]. Реальное же место жительства Вуда связано с городом и почти не описано.

Любовь Лесли Вуда к Анни, так же лишенная плотской связи, как и союз Схоластики и Иньюриоза, не изображается на фоне природы. Очевидно, что Лесли Вуд, имя которого также является элементом растительного кода, пытается создать рай на земле. Платоническая любовь, связанная не с культом Девы Марии, но с культом дамы, содержит аллюзию на средневековый сад, где, в противоположность саду наслаждений, влюбленные «страстно вожделяют друг друга, но не менее страстно жаждут духовного просвещения» [15. С. 155]. Но жизнь в этом умозрительном раю приносит скорее страдание, чем радость, в чем признается Вуд.

В «Гестасе» (*Gestas*) сад не представлен, однако функцию этого образа берет на себя образ кабачка, в описании которого присутствует множество растительных деталей: «...в темноте сверкали медные крапы бочек, и в винной лавке с вечно закрытыми зелеными ставнями, где перед входом стоят в кадках лавры»¹⁶ [13. С. 724]. Название кабачка «Спелая айва» (*le Bon Coing*), изображение грозди винограда, зеленый цвет закрытых ставен и лавр в кадках превращают пространство питейного заведения, в которое устремляется герой, в искусственное подобие сада. Истинный сад же для него, как и для Барнабэ, и Катрины, – рай, противопоставленный его грешной жизни. Душа Гестаса также уподобляется саду: «Но душевное равновесие старик утратил. От его утренней веселости не осталось и следа. Радостные трели жаворонка, рожденные в нем первыми каплями бледно-красного вина, внезапно смолкли, и теперь душа его напоминала окутанный туманом перелесок, где, сидя на черных деревьях, каркают вороны. Ему было смертельно грустно. Неодолимое отвращение к самому себе поднималось из глубин его существа»¹⁷ [Там же. С. 725]. Сопоставление Гестаса с Силеном, лесным божеством, не только актуализирует его связь с античным

лесом, но и подчеркивает мотив преграды между Гестасом и церковью, которую он не может отыскать в лабиринте городских улиц: его наивной вере ближе пространство леса, священной рощи, чем Парижа.

В «Записках сельского врача» (*Le Manuscrit d'un médecin de village*) образ фруктового сада занимает центральное место, представляя для доктора, ведущего дневник, убежище и место устремления. Врач гордится своим фруктовым садом и спешит туда, когда душа его свободна от сомнений и жалости: «В отличие от моих прославленных парижских собратьев у меня нет картинной галереи, которую я мог бы показывать посетителям; зато у меня есть грушевые деревья, которых нет у них. Мой сад славится на двадцать лье вокруг, из соседних поместий ко мне присылают за черенками»¹⁸ [13. С. 733]. Сознательное возделывание фруктового сада сигнализирует переход к новой системе ценностей, типичной, например, для культуры протестантизма [19. С. 42], где труд обладает высшей ценностью и позволяет приблизиться к Богу. Когда спокойное течение жизни доктора нарушается тяжелой болезнью маленького пациента и мистическими ощущениями, сад уже не служит ему утешением: «Я печально продолжал свой путь, и в первый раз желание вновь увидеть свои грушевые и абрикосовые деревья не заставило меня прибавить шагу»¹⁹ [13. С. 737]. Искусственно созданный рай не защищает человека от страданий и сомнений.

Таким образом, сад во второй части цикла Франса изолирован от природного пространства и строго ограничен. Несмотря на то что он создан человеком, доступ в него часто оказывается для человека закрытым. Примечательна и отчужденность героев от сада, неуютные ощущения, которые они испытывают, попав в пространство своей мечты, подобно тому, как они не могут обрести внутреннюю гармонию.

От Элизима к тюремному двору. Завершающая часть «Перламутрового ларца» представлена рассказами, действие которых происходит во время Французской буржуазной революции. В эту часть Франс включил несколько переработанных глав из своего романа «Алтари страха» (*Les Autels de la peur*, 1884), в котором концепция сада предстает более последовательно. Образ героини «Алтарей страха», дворянки Фанни д'Авенэ, распадается в цикле на несколько женских образов – Софи, Полина, Люси, Фанни, Жюли. При переносе глав в текст цикла образ сада утрачивает некоторые аспекты своего значения (мир как сад) и последовательность разработки материала, но сохраняет свою значимость.

Открывается третья часть «Записками волонтера» (*Mémoires d'un volontaire*) рассказом, хотя и относящимся ко времени Французской революции, но связывающим эту часть с предыдущей. Со второй частью этот рассказ объединяет прежде всего жанр мемуаров, а также образ фруктового сада (*verger*), который возделывает отец центрального персонажа, Пьера Обье. В этом рассказе представлена жизнь в миниатюре, сопровождающаяся сменой типа сада, который воплощает рай. Пьер проходит разные этапы жизни: в детстве рай представляется ему яблочным садом, в

юности – философским, в молодости – общественным, а также идиллическим.

Фруктовый сад становится местом благодатного труда и учения: «Летом мы занимались под старыми каштанами»²⁰ [13. С. 739]. Франс педалирует мотив труда, вводя образ пчелиного улья²¹ и выбирая в качестве изучаемого материала «Георгики» Вергилия, посвященные земледелию, пчеловодству, садоводству: «Аббат Ламаду, сидя вблизи своих ульев, объяснял мне *Георгики* Вергилия»²² [Там же]. Книга Вергилия появляется в данном контексте не случайно, так как поэт «ввел в литературу *сад* как мифопоэтическую модель, уничтожив разницу между мифологическим, лирическим и реальным садом, т.е. объединив все эти алло-сады в один – *hortus*» [1. С. 148]. Неизбежная ассоциация с раем усиливается благодаря его скорой утрате ради обучения в коллеже – Пьер называет себя «изгнанником» (*pauvre exilé*). Покинув родительский дом и фруктовый сад, Пьер мысленно постоянно возвращается к нему: «Весь долгий путь я думал о моей комнатке, где осенью воздух был напоен запахом плодов, хранившихся на чердаке; о фруктовом саде, куда отец водил меня по воскресеньям собирать яблоки с деревьев, привитых его собственной рукою»²³ [13. С. 740]. Этот фруктовый сад становится символом детства. Запустение сада символизирует упадок мира в целом: «Она рассказала мне, что отец, согбенный годами и недугами, вовсе запустил фруктовый сад»²⁴ [Там же. С. 743]. Опустошение сада типично не только для семьи Обье, но и для всей нации, которая находится на пороге тяжелых потрясений.

В коллеже уже иной тип сада – «тенистая аллея густолиственных грабов»²⁵ [Там же. С. 741] – становится местом прогулок, поучительных бесед и размышлений. Франс вновь обращается к античным текстам, приводя посвященную саду цитату из Квинта Энния, которую произносит наставник и узнает ученик: «*O sylvæ dulces umbras frondosæ!*» [Там же]. Идиллический образ сада далее получает ироническое развитие в подражательных, сентименталистских стихах господина Милля. Вновь возникает образ рощи из первой части цикла, а также через фигуру Дидоны вводится «образ той, что блуждала в миртовой роще...»²⁶ [Там же. С. 744]. Герой рассказа призывает свою возлюбленную Амелию в еще один сад сентиментализма: «Счастье есть в уединении. Есть еще далекие острова, где можно жить в простоте, в безвестности! Пойдем искать счастья в тиши латаний, на могиле Виргинии»²⁷ [Там же. С. 758]. Франс проводит параллель с еще одним садом, в котором воспитываются, не зная грамоты, герои известного романа «Поль и Виргиния» Б. де Сен-Пьера.

Идиллический образ сада сменяется одическим образом парижского парка торжественно-публичного характера: Тюильри, Пале-Рояль, Люксембург. «Он [господин Милль] водил меня в Люксембургский сад, где я видел Рейналя, гулявшего с Дюссо под кущами вековых деревьев»²⁸ [Там же. С. 751]. Общественный характер парка нового типа особенно полно раскрыт в эпизоде подготовки к Празднику Федерации (первой годовщины взятия Бастилии) на Марсовом поле. Его функция – демонстрация политических взглядов и

убеждений; беседа двоих сменяется песнями, парадом и работой двухсот тысяч человек.

В остальных рассказах третьей части, действие которых разворачивается в революционном Париже 1890-х гг., образ сада развивается согласно векторам, заданным в «Записках волонтера». Прежде всего, Франс детально разрабатывает литературную концепцию английского романтического парка. В «Рассвете» (*L'Aube*) сад Софи организован по принципам, провозглашенным Жан-Жаком Руссо, и воссоздает образ пейзажного парка из «Юлии, или Новой Элоизы». Софи воспитана на принципах Руссо и восхищается философом. Место для своего дома она выбрала на окраине Парижа, вблизи природы. Сад, в котором юная вдова с ребенком проводят большую часть времени, копируя Элизиум из романа Руссо и сочетает искусную работу садовника со следованием природе.

По мнению Д.С. Лихачёва, хотя Руссо не был «вдохновителем пейзажного стиля в садово-парковом искусстве» и заимствовал свои идеи у Аддисона, «не только его изображение пейзажного парка в литературе, но и его идеи действительно возникли в эстетической мысли раньше, чем были осуществлены на практике» [2. С. 149]. Изображение парка у Руссо существенно повлияло как на развитие садово-паркового искусства, так и на изображение парка в литературе и искусстве. Именно по принципам английского пейзажного парка, популяризации которого способствовал Руссо, организован сад Софи. Это очевидно не только благодаря открытым отсылкам к Руссо, но и деталям: аллея Жан-Жака (*l'allée de Jean-Jacques*), уголок Эмиля (*salon d'Émile*), скамья «Отдых друзей» (*le Repos des amis*), которые представляют собой не аллегорические изображения, а знаки. «Характерная черта предромантических и романтических парков – это появление большого числа новых “знаков” <...> посвященных романтическим понятиям» [Там же. С. 208]. К этим знакам относятся также буколические образы, прослеживаемые во внешней атрибутике Софи (корзинка античной формы с шерстью), особая роль дуба [Там же. С. 283], который должен весь день отбрасывать тень на скамью – с этой целью Софи изменила положение аллеи.

Иконология, типичная для предыдущих частей цикла, уступает место романтической поэтике. «Если в барочных садах и садах Классицизма большое значение имела античная мифология и символика, то в романтизме все это начинает играть более слабую роль. Совпадения в мироощущении, в настроении, в движениях природы и души – вот что главное в Романтизме» [2. С. 205]. Именно поэтому в этом меланхолическом парке прогуливаются в одиночестве, беседуют о таинственном, прислушиваются к шелесту листьев, читают (не декламируют наизусть) поэзию (идиллии Гесснера). В саду Софи, будучи одна, общается с Богом и пытается постичь тайны мироздания, которые слышит в шелесте листьев, созвучном звучанию золотой арфы. Романтический характер сада, воспетый Руссо, усиливается мистическими настроениями, не свойственными Просвещению. Появляется ночной сад, освещаемый лишь лунным светом; цветение заменяется листвой по преимуществу.

Открыто апеллируя к Руссо, Франс имеет в виду и другой сад, а именно образ Элизиума, созданного Андре Шенье, поэта, послужившего прообразом для Марселя Жермена, центрального персонажа «Алтарей страха». Образ Элизиума появляется в идиллии Шенье *Mes mânes à Clytie* (опубл. в 1830) [21. С. 66]. Очевидно, именно этот Элизиум описывает Франс в статье 1887 г. «Мать Андре Шенье» (*La Mère d'André Chénier*): «Элизиум Андре Шенье – это английский сад с извилистыми дорожками, с храмом-ротондой, где видны целующиеся голуби. Именно там, среди искусственных руин и гробниц, возведенных при Людовике XVI, парами гуляют “чувствительные смертные”»²⁹ (перевод наш. – Н.Н., Н.Т.). Описание этого сада достаточно точно коррелирует с садом Софи.

Кроме того, сад вновь уподобляется человеческой жизни и душе. В саду есть пруд, рядом с которым играет Эмиль, сын Софи, в котором поддерживается здоровое стремление к необременительному труду. Когда он показывает матери построенный из песка садик, Софи практически дословно цитирует «Кандида» Вольтера: «В жизни самое мудрое занятие – возделывать сад!»³⁰ [13. С. 775].

Восприятие сада главным героем, Жерменом, в этом рассказе отлично от женского, что вызвано его политической и духовной незрелостью: «Какая галерея, изукрашенная порфиром и позолотой, сравнится с этой зеленой аллеей?»³¹ [Там же]. Сад для него ассоциируется прежде всего с «прелестью прогулки по тенистой садовой дорожке, рука об руку с молодой женщиной»³² [Там же]. Жермен воспринимает сад лишь с чувственной, эстетической точки зрения, для него сад – это прежде всего сад любви.

Получив лишь косвенное освещение в рассказе «Госпожа де Люзи» (*Madame de Luzu*), где сад служит символом убежища («Они взломали дверь, проникли в мой сад»³³ [Там же. С. 782], – восклицает преследуемый якобинцами Планшоне, в саду же он должен спрятаться после их ухода), образ сада выходит на центральное место в рассказе «Эпизод из времен флореаля II года республики» (*Anecdote de floréal, an II*). После ареста Фанни д'Авенэ попадает в тюрьму Пор-Либр, где центральным местом, местом романтических свиданий, оказывается двор с акацией: «Фанни, задыхавшаяся в сыром воздухе тюремных коридоров, села на зеленый дерн невысокой насыпи, что окружала старую акацию, осенявшую двор. Акация была вся в цвету, и легкий ветерок, шелестевший ее листвою, наполнял воздух благоуханием»³⁴ [Там же. С. 792]. Мотив цветения подчеркивается неоднократно: в названии новеллы фигурирует *floréal* (изобилующий цветами) как название месяца французского республиканского календаря (май). Образ цветущей акации выдвигается на первый план не только при помощи повторов и помещения в конец рассказа, но и благодаря приведенным стихам Этьена Виже, посвященным акации и приколотым к дереву. Образ акации – квинтэссенция растительной символики в цикле. Язык цветов считается финальной стадией в развитии европейской традиции цветочного символизма [24. С. 4]. Акация неизменно присутствовала в так называемых книгах языка цветов, весьма популярных

во Франции [5. С. 93] среди всех социальных слоев [25. С. 86] и, безусловно, известных Франсу, и символизировала прежде всего платоническую любовь [26. С. 109–110]. Именно она заставляет Фанни вспомнить о влюбленном в нее молодом человеке. Но акация имеет и ряд других символических и аллюзийных значений. Так, в египетской мифологии, хорошо знакомой Франсу, акация – дерево бога Озириса, символ смерти и воскресения [27. С. 46–76]. В конце новеллы Фани отказывается от возможности побега, предпочитая оставить свою историю платонической и погибнуть, чтобы не подвергать опасности Розу, дочь тюремщика с символическим именем, участвовавшую в подготовке побега: «Дерево узников, шелестя душистыми ветвями, роняло бледные цветы на голову добровольной жертвы»³⁵ [13. С. 794]. Так Франс использует иконологический потенциал растений, выбирая многозначный образ акации как символ бессмертия души, страдания, жертвы.

Таким образом, английский парк, возделанный главной героиней в «Рассвете», сужается до тюремного дворика. Просвещенные герои Франса пытаются сотворить своими руками пространство, где в союзе с природой они могут быть свободны и счастливы. Тем не менее достичь блаженства и создать уединенный рай им не удастся: время врывается в него и разрушает. В действительности сад оказывается местом, где жертвы революционного террора безуспешно пытаются скрыться от преследователей.

Последний рассказ «Перламутрового ларца» «Оловянный солдатик» (*Le Petit soldat de plomb*) был включен Франсом в цикл позже, в 1921 г., и многократно перерабатывался. Сюжетно этот рассказ отличается от остальных и выполняет функцию своего рода эпилога, посвященного в большей степени авторской рефлексии о возможностях и задачах литературы. Образ рассказчика здесь эксплицирован, что нехарактерно для всего цикла, а сам процесс и смысл рассказывания явно важнее, чем истории, которые излагает оловянный солдатик. Неудивительно, что образ сада играет здесь несущественную роль. Он редуцируется до дворика с древним тутовым деревом (*le mûrier antique*), под которым греческая статуэтка Паннихис когда-то давно пряла милетскую шерсть [13. С. 797]. То, что рассказчик не видел этого дерева своими глазами, вменяется ему в вину и подрывает доверие к самому рассказу. Этот мотив – неспособность литературы передать историческую правду – возникает в рассказе неоднократно. Подобно тому, как персонажи разных новелл «Перламутрового ларца», ушедшие от природы в умозрительный мир своих верований, теорий и представлений об истине, оказывались оторванными от природы, а их сады не могли защитить их от настоящей жизни, рассказчики (не только оловянный солдатик, но и Вольтер, чей сюжет заимствует Франс) не в состоянии преодолеть ограничения своего сознания и увидеть истинную суть событий.

Заключение. Сад в «Перламутровом ларце» представлен во множестве ипостасей, смена которых, тем не менее, носит системный характер и соотносится с развитием идей цикла в целом. Это один из тех обра-

зов, которые обеспечивают целостность произведения. Кроме того, он выполняет своего рода роль шифра, повторяя в образной форме через систему оппозиций мысль автора, прямо в тексте не выраженную. Наконец, Франс использует образ сада в его различных интерпретациях как проекцию ценностей той или иной эпохи, ее представление об идеальном месте, рае. «Сад – это подобие Вселенной, книга, по которой можно “прочитать” Вселенную. Вместе с тем сад –

аналог Библии, ибо и сама Вселенная – это как бы материализованная Библия. <...> Но сад – книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности» [2. С. 24]. Прибегая к богатым культурным кодам, накопленным образом сада, Франс предлагает читателю самостоятельно узнать и расшифровать их. Так образ берет на себя значительную смысловую нагрузку и служит для выражения эксплицитно не проявленной авторской позиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ “...Il est impossible d’imaginer un bonheur plus grand que celui que nous possédons en cette vie humaine, si douce et si amère, si mauvaise et si bonne, à la fois idéale et réelle, et qui contient toutes choses et concilie tous les contrastes. Là est notre jardin, qu’il faut bêcher avec zèle” [9. P. 65–66].
- ² “Seigneur Dieu, vous qui fîtes le ciel et la rosée, soyez loué dans vos œuvres! Mais pourquoi avez-vous fait des arbres païens et des fontaines féeriques? Pourquoi avez-vous mis sous le coudrier la mandragore qui chante?” [12. P. 892].
- ³ “...Cette forêt était pleine de mystère et d’horreur” [12. P. 896].
- ⁴ “...Tu es plus savant que moi et tu vois l’invisible. Mais je connais mieux que toi les bois et fontaines. J’apporterai au dieu des feuillages et des fleurs” [12. P. 895].
- ⁵ “Comme par les soins d’Amycus, la chapelle du vrai Dieu était toujours ornée de guirlandes et mieux fleurie que l’arbre des fées” [12. P. 895].
- ⁶ “le luxe ... de ses jardins” [12. P. 905].
- ⁷ “Mais ce qu’on voyait de plus merveilleux dans cette demeure était un buisson d’aubépine tout couvert d’oiseaux qui, par un mécanisme ingénieux, chantaient en battant des ailes comme s’ils eussent été vivants” [12. P. 905].
- ⁸ “L’un d’eux, nommé Silvanus, vénérât les fontaines des nymphes, suspendait des tableaux aux branches d’un vieux chêne et gardait à son foyer des petites figures d’argile représentant le soleil et les déesses Mères” [12. P. 916].
- ⁹ “A demi caché dans le feuillage, le dieu des jardins protégeait son verger” [12. P. 916].
- ¹⁰ “Sous ses pieds, vers l’occident, la riche Baies, suivant la courbe gracieuse du rivage, étalait ses jardins, ses villas peuplées de statues, ses portiques, ses terrasses de marbre, au bord de la mer bleue où se jouaient les dauphins” [12. P. 878].
- ¹¹ “Ma bien-aimée est comme un jardin clos” [12. P. 921].
- ¹² “Pour montrer son beau savoir, comme aux arbres pour donner des fleurs et des fruits, il lui fallait la chaleur du soleil et la lumière du jour. Dans l’hiver, il n’était plus qu’un arbre dépouillé de ses feuilles et quasi mort. La terre gelée était dure au jongleur” [12. P. 919].
- ¹³ “...Se promenant seul dans le petit jardin sans ombre du couvent” [12. P. 922].
- ¹⁴ Очевидно, этот образ важен для Франса в целом, так как он неоднократно возникает на страницах его книг. Один из персонажей романа «Красная лилия» (*Le Lys rouge*, 1894), Шулетт, публикует сборник *Jardin clos* с дополнением *Verger de Sainte-Claire*.
- ¹⁵ “Il habite, à Ceylan, un palais féérique, au milieu de jardins enchantés où, nuit et jour, dansent des bayadères” [12. P. 930].
- ¹⁶ “...L’ombre, luire les robinets de cuivre des tonneaux et chez les débitants dont les volets verts demeurent clos entre deux caisses de lauriers” [12. P. 941–942].
- ¹⁷ “Mais au-dedans le vieil homme chancelait. Il ne lui restait plus rien de l’allégresse matinale. L’alouette qui avait jeté ses trilles joyeux dans son être avec les premières gouttes du vin paillet s’était envolée à tire-d’aile, et maintenant son âme était une rookery brumeuse où les corbeaux croassaient sur les arbres noirs. Il était mortellement triste. Un grand dégoût de lui-même lui soulevait le cœur” [12. P. 942].
- ¹⁸ “Je n’ai pas, comme mes illustres confrères de Paris, une galerie de tableaux à montrer aux visiteurs; mais j’ai des poiriers comme ils n’en ont pas. Mon verger est renommé à vingt lieues à la ronde et l’on vient des châteaux voisins me demander des greffes” [12. P. 946].
- ¹⁹ “Je poursuivis tristement mon chemin, et, pour la première fois, l’envie de revoir mes poiriers et mes abricotiers ne me fit point hâter le pas” [12. P. 950].
- ²⁰ “L’été nous travaillions sous de vieux châtaigniers” [12. P. 956].
- ²¹ О значении пчел в Античности см. [20].
- ²² “...C’est près de ses ruches que l’abbé Lamadou m’expliquait les Géorgiques de Virgile” [12. P. 956].
- ²³ “J’e songeai, tout le long du chemin, à ma petite chambre que parfumait, vers l’automne, l’odeur des fruits conservés dans le grenier, à l’enclos où, le dimanche, mon père me menait cueillir les pommes des arbres greffés de sa main...” [12. P. 956].
- ²⁴ “...Elle me conta que mon père, alourdi par l’âge et les douleurs, ne soignait plus le verger” [12. P. 959].
- ²⁵ “...Un jardin que bordait une épaisse charmille; puis, en passant sous l’ombre des arbres” [12. P. 958].
- ²⁶ “L’image de celle qui, déchirée d’une blessure immortelle, errait dans la forêt des myrtes” [12. P. 961].
- ²⁷ “Le bonheur est dans la solitude. Il est encore des îles lointaines où l’on peut vivre innocent et caché, allons-y. Allons chercher le bonheur à l’ombre des lataniers, sur le tombeau de Virginie!” [12. P. 974].
- ²⁸ “Il m’a mené dans le jardin du Luxembourg, où j’ai vu, sous d’antiques ombrages, Raynal se promenant avec Dussaulx” [12. P. 967].
- ²⁹ “L’Élysée d’André Chénier, c’est un jardin anglais avec des allées tournantes, et, sur un terre, un temple en rotonde où l’on voit des colombes qui se baissent. Il y a là des ruines artificielles et des tombeaux comme on en mettait, sous Louis XVI, dans les parcs où les “morteles sensibles” se promenaient deux à deux” (цит. по: [21. P. 1443], также см.: [22]).
- ³⁰ “...Rien n’est plus sage au monde que de faire un beau jardin” [12. P. 992].
- ³¹ “...Quelle galerie de porphyre et d’or vaut une verte allée” [12. P. 992].
- ³² “...La douceur de conduire à l’ombre des arbres cette jeune femme appuyée à son bras” [12. P. 992].
- ³³ “Ils ont forcé ma porte, envahi mon jardin” [12. P. 999].
- ³⁴ “Fanny, qui étouffait dans l’air humide des corridors, vient s’asseoir sur le tertre de gazon qui entoure le pied du vieil acacia dont la cour est ombragée. L’acacia est en fleur, et la brise qui le caresse en sort tout embaumée” [12. P. 1009].
- ³⁵ “L’arbre des prisonniers, secouant ses branches odorantes, répandit de pâles fleurs sur la tête de la victime volontaire” [12. P. 1011].

ЛИТЕРАТУРА

1. Цивьян Т.В. Verg. Georg. IV, 116–145: к мифологеме сада // Текст: семантика и структура : сб. ст. М. : Наука, 1983. С. 140–156.
2. Лихачев Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л. : Искусство, 1982. 343 с.
3. Гусева Л.М. «Драма на охоте» А.П. Чехова: растительный код в системе персонажей // Культура и текст. 2005. № 9. С. 229–243.
4. Кошелев В.А. Мифология «сада» в последней комедии Чехова // Русская литература. 2005. № 1. С. 40–52.
5. Ильченко Н.М. Цветочная и растительная символика в творчестве немецких и русских романтиков // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. 2012. № 18. С. 92–103.

6. Нагина К.А. Сад и Бог в произведениях Л. Толстого и Ф. Достоевского // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. № 2. С. 139–147.
7. Топоров В.Н. Ветхий дом и дикий сад: образ утраченного счастья // Облик слова : сб. ст. [памяти Д.Н. Шмелёва]. М. : Астра-семь, 1997. С. 291–318.
8. Лефевр А. Парки и сады / пер. с фр.: по изданию 1871 г. М. : Фитон+, 2010. 168 с.
9. France A. Le Jardin d'Épiqueure. Paris : Calmann-Lévy, 1895. 296 p.
10. Франс А. Сад Эпикура // Франс А. Собр. соч. : в 8 т. М. : Гослитиздат, 1958. Т. 3. С. 251–351.
11. Боговая И.О., Фурсова Л.М. Ландшафтное искусство. М. : Агропромиздат, 1988. 220 с.
12. France A. L'Étui de nacre // France A. Œuvres (4 vol.) Edition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Bancquart. P. : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984–1994. Vol. 1. P. 875–1023.
13. Франс А. Перламутровый ларец // Франс А. Собр. соч. : в 8 т. М. : Гослитиздат, 1958. Т. 2. С. 659–806.
14. Ефремова Ю.А. Основание цистерцианских монастырей в XII веке: природные условия и их восприятие // Средние века. 2012. № 73 (3-4). С. 83–103.
15. Соколов М.Н. Принцип рая: главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. М. : Прогресс-Традиция, 2011. 703 с.
16. Markovic D. The Rhetoric of Explanation in Lucretius' *De rerum natura*. BRILL, 2008. 176 p.
17. Fowler D., Fowler P.G. A Commentary on Lucretius *De Rerum Natura*. Oxford University Press, 2002. 513 p.
18. Лукреций Т.К. О природе вещей / ред. лат. текста и пер. Ф.А. Петровского. М. ; Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1946. Т. 1. 453 с.
19. Picciotto J. Reforming the Garden: The Experimentalist Eden and 'Paradise Lost' // ELH. 2005. Vol. 72, № 1. P. 23–78.
20. Cilliers L., Retief F.P. Bees, honey and health in antiquity // *Akroterion Annual*. 2008. P. 7–20.
21. Poésies de André Chénier, précédées d'une notice par H. de Latouche. Paris : Charpentier, 1840. 378 p.
22. Bancquart M.-C. Notes // France A. Œuvres (4 vol.) / ed. établie, présentée et annotée par M.-C. Bancquart. P. : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984–1994. Vol. 1.
23. Métayer G. Anatole France et le nationalisme littéraire: scepticisme et tradition. Le Félin, 2011. 249 p.
24. Шарафадина К.И. «Язык цветов» в русской поэзии и литературном обиходе первой половины XIX века (источники, семантика, формы) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2004. 48 с.
25. Seaton B. The Language of Flowers: A History. University of Virginia Press, 2012. 234 p.
26. De Latour Ch. Le Langage des fleurs. Bruxelles : Louis Human, 1830. 324 p.
27. Koemoth P. Osiris et les arbres. Contribution à l'étude des arbres sacrés de l'Égypte ancienne. Liège : C.I.P.L., 1994. 336 p.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 17 сентября 2017 г.

LOCUS ISTE LOCORUM: IMAGES OF THE GARDEN IN A. FRANCE'S *L'Étui de nacre*

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2017, 424, 35–43.

DOI: 10.17223/15617793/424/5

Natalia A. Nikitina, Higher School of Economics (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: gromovanat@list.ru

Natalia A. Tuliakova, Higher School of Economics (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: n_tuljakova@mail.ru

Keywords: garden in literature; garden art; A. France; cycle; vegetative symbolism; space in literature.

The image of the garden, one of the most widespread in the world culture, is considered to be multifaceted, as the concepts of the ideal world which the garden embodies change with time. The present paper looks at the image of the garden in Anatole France's cycle *L'Étui de nacre*, where three different epochs with their peculiar systems of values are represented, and garden is one of the most frequent images. The objective of the research is to ascertain the functions of the garden image by analyzing the transformations of the image. The analysis is conducted by pinpointing all representations of the garden, tracing their roots in the world culture and establishing the network of relations between the images. The first part of the cycle, which depicts the Late Antiquity and the early Middle Ages, employs the garden image in several forms: a sacred grove which is chosen by hermits as a place for spiritual life, a garden of a rich villa, where its owner tries to hide from the tumult of political life, a fruit garden, which shows appreciation of cultivation, and a speculative paradise. This garden is mostly open to everybody who wishes to enter, and is a place where opposite systems of values can meet and live peacefully. The second part, devoted to the modern epoch, moves on to the image of an enclosed garden. It is embodied in the image of a monastery garden, *hortus conclusus*, which symbolizes Virgin Mary, and a fruit garden of a new Protestant type. These images reflect the heroes strive for Paradise and their desperate attempt to enter it. However, life tends to destroy their idyll, either encroaching on the garden or tempting the personages with *Locus amoenus*, a love garden. The third part, where the action takes place during the French Bourgeois Revolution, introduces and develops the image of the English romantic park, which is perceived by the heroes as a space for direct communicating with God, not through prayer, but through nature. They deliberately build a garden following Rousseau's principles, but its safety is ruined by the revolutionary terror. The romantic park is substituted by a public garden suited for the ruling power, or is diminished to the space of a prison yard with a symbolic acacia tree in the center. The author of the paper argues that France reveals a profound knowledge of the world culture and the place which the garden, as well as flower and tree symbolism, occupies in it. Rather than creating an original garden image, the writer borrows stable and semantically loaded images from the world culture. The garden is one of the elements which are used to fully represent each epoch and its idea of happiness. The transformation and evolution of the image contribute to getting the author's message across: no concept is full or ideal and can be understood only when surrounded by other representations of the same idea.

REFERENCES

1. Tsiv'yan, T.B. (1983) Verg. Georg. IV, 116–145: k mifologeme sada [Verg. Georg. IV, 116–145: to the mythology of the garden]. In: Tsiv'yan, T.B. (ed.) *Tekst: semantika i struktura* [Text: semantics and structure]. Moscow: Nauka.
2. Likhachev, D.S. (1982) *Poeziya sadov: K semantike sadovo-parkovykh stiley* [Poetry of gardens: To the semantics of garden and park styles]. Leningrad: Iskustvo.
3. Guseva, L.M. (2005) "Drama na okhote" A.P. Chekhova: rastitel'nyy kod v sisteme personazhey ["Drama on the Hunt" A.P. Chekhov: plant code in the system of characters]. *Kul'tura i tekst*. 9. pp. 229–243.
4. Koshelev, V.A. (2005) Mifologiya "sada" v posledney komedii Chekhova [Mythology of Garden in the last comedy by Chekhov]. *Russkaya literatura*. 1. pp. 40–52.
5. Il'chenko, N.M. (2012) Floral Symbolism in the Works of German and Russian Romantics. *Vestnik Nizhegorodskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta im. N.A. Dobrolyubova – Vestnik of Nizhny Novgorod Linguistics University*. 18. pp. 92–103. (In Russian).

6. Nagina, K.A. (2011) Garden and God in the novels by L. Tolstoy and F. Dostoevskiy. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* – Perm University Herald. Russian and Foreign Philology. 2. pp. 139–147. (In Russian).
7. Toporov, V.N. (1997) Vetkhiy dom i dikiy sad: obraz utrachennoy schast'ya [An old house and a wild garden: the image of lost happiness]. In: Krysin, L.P. (ed.) *Oblik slova* [The appearance of the word]. Moscow: Astra sem'.
8. Lefevre, A. (2010) *Parki i sady* [Parks and Gardens]. Translated from French. Moscow: Fiton+.
9. France, A. (1895) *Le Jardin d'Épicure* [The Garden of Epicurus]. Paris: Calmann-Lévy.
10. France, A. (1958) *Sobr. soch.: v 8 t.* [Works: in 8 vols]. Vol. 3. Moscow: Goslitizdat. pp. 251–351.
11. Bogovaya, I.O. & Fursova, L.M. (1988) *Landshaftnoye iskusstvo* [Landscape art]. Moscow: Agropromizdat.
12. France, A. (1984–1994) *Œuvres (4 vol.)* [Works: in 4 vols]. Vol. 1. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. pp. 875–1023.
13. France, A. (1958) *Sobr. soch.: v 8 t.* [Works: in 8 vols]. Vol. 2. Moscow: Goslitizdat. pp. 659–806.
14. Efremova, Yu.A. (2012) Osnovanie tsisterciyanskih monastyrey v XII veke: prirodnye usloviya i ikh vospriyatie [The founding of Cistercian monasteries in the 12th century: natural conditions and their perception]. *Srednie veka – SREDNIE VEKA. Studies on Medieval and Early Modern History*. 73 (3–4). pp. 83–103.
15. Sokolov, M.N. (2011) *Printsip raya: glavy ob ikonologii sada, parka i prekrasnogo vida* [The principle of paradise: chapters on the iconology of the garden, the park and the beautiful view]. Moscow: Progress-Traditsiya.
16. Markovic, D. (2008) *The Rhetoric of Explanation in Lucretius' De rerum natura*. BRILL.
17. Fowler, D. & Fowler, P.G. (2002) *A Commentary on Lucretius De Rerum Natura*. Oxford University Press.
18. Lucretius, T.C. (1946) *O prirode veshchey* [On the nature of things]. Translated from Latin by F.A. Petrovskiy. Vol. 1. Moscow; Leningrad: USSR AS.
19. Picciotto, J. (2005) Reforming the Garden: The Experimentalist Eden and 'Paradise Lost'. *ELH*. 72 (1). pp. 23–78. DOI: 10.1353/elh.2005.0009
20. Cilliers, L. & Retief, F.P. (2008) Bees, honey and health in antiquity. *Akroterion Annual*. 53. pp. 7–20. DOI: <http://dx.doi.org/10.7445/53-0-36>
21. Chénier, A. (1840) *Poésies* [Poetry]. Paris: Charpentier.
22. Bancquart, M.-C. (1984–1994) Notes. In: France, A. *Œuvres (4 vol.)* [Works: in 4 vols]. Vol. 1. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
23. Métayer, G. (2011) *Anatole France et le nationalisme littéraire: scepticisme et tradition* [Anatole France and literary nationalism: skepticism and tradition]. Le Félin.
24. Sharafadina, K.I. (2004) "Yazyk tsvetov" v russkoy poezii i literaturnom obikhode pervoy poloviny XIX veka (istochniki, semantika, formy) [The Language of Flowers in Russian poetry and literary everyday life of the first half of the 19th century (sources, semantics, forms)]. Abstract of Philology Dr. Diss. St. Petersburg.
25. Seaton, B. (2012) *The Language of Flowers: A History*. University of Virginia Press.
26. De Latour, Ch. (1830) *Le Langage des fleurs* [The Language of Flowers]. Brussels: Louis Human.
27. Koemoth, P. (1994) *Osiris et les arbres. Contribution à l'étude des arbres sacrés de l'Égypte ancienne* [Osiris and trees. Contribution to the study of sacred trees of ancient Egypt]. Liège: C.I.P.L.

Received: 17 September 2017