

## ФИЛОЛОГИЯ

УДК 821.133.1:635.9Rose

С.Г. Горбовская

## ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ СИМВОЛА. «РОЗА» Г. ДЕ ЛОРРИСА И «РОЗА» Ж. ЖЕНЕ

Роза – один из наиболее часто встречающихся малых символов во французской литературе разных веков. В процессе истории нагрузки этого флоросимвола модифицировались. В данной статье мы сопоставляем розу как один из центральных символов «романа о розе» (XIII в.) Г. де Лорриса и Ж. де Мена с розой из романа Ж. Жене «Чудо о розе» (XX в.).

**Ключевые слова:** индивидуализация символа; «роза» Г. де Лорриса; «роза» Ж. Жене.

Символ – путешественник по истории искусств, в частности, по истории литератур. Юрий Лотман в работе «Символ в системе культуры» 1987 г. выделял две группы – «малых» и «больших» символов. Большие, или ситуативные, символы, которые состоят из нескольких объектов (одушевленных и неодушевленных), представляя в конечном результате целостность. Взяв за основу двойное разделение символов Лотмана, мы их разбиваем на конкретно-ситуативные («однодневные») и мифологические (перманентные). Перманентные символы-ситуации – это греческие и римские мифы, библейские сюжеты, сюжеты древних памятников литературы («Песнь о Гильгамеше», «Илиада», «Одиссея», «Песнь об Александре», «Песнь о Роланде» и т.д.), сюжеты древних или средневековых басен, сказок и т.д. Они пронизывают всю историю – от Античности до XXI в., повторяясь, как матрица, во многих литературных, изобразительных и музыкальных произведениях.

Малый символ, т.е. символ-объект, состоящий из самого себя, также может быть однодневным и вечным. То есть малый символ может иметь актуальные и архаичные временные фазы, он способен устаревать и приобретать новейшую семантику. Семиотические архаизмы – это, к примеру, пояс верности, рыцарские доспехи, гильотина, фригийский колпак и т.д. Они относятся к Античности, Средневековью, периоду Французской революции. Сегодня они лишь исторические знаки, указывающие на отдаленный период и его символизирующие. Но существуют вечные малые символы, которые актуальны во все времена и представлены во все эпохи, которые, используя терминологию Мишеля Фуко, имеют глубокую семиотическую археологию («Слова и вещи», 1966; «Археология знания», 1969). Это камень, птица, дерево, животное и т.д. Цветок, конкретно роза, – один из таких символов, способных перемещаться во времени, быть семантически актуальным или архаичным.

В рамках статьи мы бы хотели привести лишь два примера из истории розы во французской литературе от Средневековья до XX столетия. Это «роза» из «Романа о Розе» (XIII в.) Г. де Лорриса и Ж. де Мена (G. de Lorris et J. de Meun «Le roman de la Rose») и «роза» из романа Ж. Жене «Чудо о розе» (1946 г.) (J. Genet «Miracle de la rose»).

Именно в «Романе о розе» роза, со всей своей явной и скрытой семантикой, предстала впервые в светской литературе, т.к. до того, в XII в., она появлялась лишь в

латинских гимнах во славу Девы Марии (Адам де Сент-Виктор, Эрман Жозеф, папа Иннокентий III), а также в поэзии трубадуров, но не как символ, а в качестве элемента описания женской красоты или знака прихода весны. У Г. де Лорриса роза представлена уже в том сложном варианте, в котором находились многие символы и аллегории Средневековья – это многосложный знак, в котором таились десятки разных семантик, притом смыслы взаимодействовали, а не вытесняли друг друга. За счет такого полисемантического символа смысл произведения усложнялся, а его дешифровка представляла для читателей большой интерес и требовала немалых интеллектуальных усилий. Здесь мы приведем лишь несколько значений розы Г. де Лорриса и Ж. де Мена, которые будут необходимы для сопоставления романа Жена Жене со средневековой поэмой.

В качестве явной семантики роза у Г. де Лорриса обладает двумя основными смыслами: 1) знак куртуазной любви, законы которой были хорошо известны в XII–XIV вв., а также символ недоступной Прекрасной Дамы, отделенной от Влюбленного строгими правилами куртуазного вассалитета<sup>1</sup>. За этой, казалось бы, простой семантикой скрываются многочисленные семантики, которые в корне меняют процесс дешифровки произведения. Прежде всего, под влиянием арабской и персидской поэзии, которая была распространена во Франции в XII–XIV вв., благодаря крестовым походам, коммерческим связям и близости к мавританской Испании, роза приобретает значение поиска Истины. В арабской поэзии поиск платонической любви, недоступной женщины имел философский смысл – поиска утраченной Истины (Саади, Низами, Ибн-Хазм, Омар Хайям, Джалал Ад-Дин Ал-Руми и т.д.). Одним из центральных и первых произведений в арабской литературе, где философия платонической любви как поиска Истины разрабатывалась и прославлялась, был трактат андалузско-арабского поэта Абу Мухаммеда Али ибн Ахмада ибн Хазма (994–1063) «Ожерелье голубки» (Тоукал-хаммана). Во французской традиции, конкретно в Лангедоке и Провансе, этот философский смысл сливается с религиозным, и Прекрасная Дама начинает сопоставляться с Девой Марией. В «Истории символа западного Средневековья» (2004) Мишель Пастуро отмечает: «Le XIII s. semble marquer l'apogée de la vogue de la fleur de lis comme attribut de la Vierge. A la fin du MA, dans les image peinte et sculptées, le lis devient moins frequent et commence a ktre concurrencé par la rose. La fleur d'amour prend alors le pas sur celle de la

virginité, ce qui est en soi un témoignage important sur les nouvelles orientations prises par le culte mariale» [2. P. 102]. (В XIII в. fleur de lis достигает своего апогея как знак Святой Девы. В позднем Средневековье в изобразительном искусстве и скульптуре лилия встречается все реже и уступает место розе. Цветок любви становится атрибутом Святой Девы, что свидетельствует о новой ориентации в культе Девы Марии.) Вариант розы наиболее символически близкий к образу Святой Девы отражен в «Романе о розе» (1526), переписанном в XVI в. Клеманом Маро.

Помимо художественной, т.е. вымышленной символичности, роза обладала также знаковой, исходящей от реальной традиции культивации замкового «розового сада» (до этого периода устройство двориков и садов осуществлялось исключительно в монастырях и церквях, где устраивались клуатры, как отмечает Д.С. Лихачев, устраивались они наподобие римских атриумов, и символизировали рай или четыре реки рая) [3. С. 38–46]. Обычай культивировать замковые сады берет начало в XIII в. и совпадает по времени с Крестовыми походами, из которых рыцари привозили с собой различные сорта ароматных цветов, особенно роз, также культур, использовавшихся для улучшения вкуса еды, плодовыхгодные кустарники и деревья. То есть здесь присутствует влияние восточных традиций. В Средние века, в том числе на Ближнем Востоке, культура садов достигала высокого уровня.

Понятие «розовый сад» приходит именно с востока не только из традиций быта, но и из литературы – большое воздействие оказывает творчество Саади, а именно его «Бустан» и «Гюлистан» (1230-е гг.), что в переводе означает «Сад ароматов» и «Розовый сад». Хозяйки французских замков культивировали сады не только как места отдыха и развлечений, но и в санитарных целях. Сад был единственным местом в замке, где, благодаря ароматным фруктовым деревьям, кустам, ягодам и цветам, можно было укрыться от зловонья, исходившего от некачественного устройства канализации и других источников загрязнения окружающей среды (Д.С. Лихачев). По-видимому, во многом в связи с разведением замковых садов, начиная с XIII в., в литературе появляются первые их описания (Жан Ренар «Сказ о Розе» (1227), Жебер де Монтрей «Роман о фиалке» (1228), Г. де Лоррис и Ж. де Мен «Роман о Розе» (1230–1270), схематически связанные с иконографическими изображениями того же периода райского сада, или hortus conclusus, главными элементами которого были колодец, символизировавший живую воду; розовая беседка или кустарник из роз, обычно в центре сада (розы символизировали Святую Деву или разбросанные красные розы – муки Христа); листья земляники символизировали Троицу; также фруктовое или другое дерево – Древо познания добра и зла и, конечно, стена, обрамляющая сад, являющаяся знаком чистоты и девственности Святой Девы, которая всегда изображалась в центре.

Кроме религиозно-философского смысла роза в центре сада Амура имеет другое скрытое значение – алхимическое и мистическое. Поиск розы в данном случае – поиск утраченного знания, акт срывания розы – получение знания. Многие алхимики называли

свои трактаты «Розовыми кустарниками философов», с алхимической точки зрения сорвать с куста розу – означало добыть философский камень, увидеть свет Знания. Алхимический процесс делится на три стадии: работа в черном, работа в белом (малое делание) и работа в красном (великое делание). Белые розы связаны с малым деланием, красные – с великим. Роза символизирует алхимический процесс, а красная роза – добычу философского камня [4. С. 210–220].

Таким образом, любое повествование, в котором роза играет важную роль, может иметь алхимический смысл. Самым ярким примером, помимо «Романа о розе», является Роза Эмпирея из «Божественной комедии» Данте Алигьери. Четвертое значение розы, которое нам необходимо отметить для межтемпорального сопоставления, носит несколько иной смысл и связано с социальными традициями Средневековья, когда женщина сопоставлялась с «розой с шипами», символом греха и порока. Это была модификация смысла образа Девы Марии, которую в гимнах XII–XIII вв. часто сопоставляли с «розой без шипов». Подобную метафору мы встречаем в гимне Адама де Сент Виктора, переведенном на французский Мишелем де Казеном – «Salut, Sainte Mère du Verbe, / Fleur surgie sans épines des épines, / Fleur gloire du buisson d'épine, / Nous sommes ce buisson, et par / L'épine du peché ensanglantés, / Mais tu n'a pas connu l'épine» [5. P. 127].

С момента опубликования в 1270 г. продолжения «Романа о розе», выполненного Жаном де Меном, этот цветок становится символом угнетения женщины и сосредоточивается в центре интеллектуальной «ссоры» или спора («querelle des femmes» или «querelle de la Rose») «спор о женщинах» или «спор о Розе»). Этот спор был спровоцирован в конце XIV – начале XV в. Кристиной Пизанской (1364–1431), которая писала в «Граде Женском», обращаясь к Даме Разум: «Гот же Катон Утический сказал также, что женщина, которая видом своим нравится мужчинам, похожа на розу: на нее приятно смотреть, но ее затаенные шипы всегда готовы уколоть». Дама Разум отвечала: «И опять в словах этого Катона больше правды, чем он хотел высказать. Ведь всякая честная и добропорядочная женщина должна выглядеть и выглядеть как самое приятное для глаза существо на свете. И в то же время в душе такой женщины затаился страх перед грехом и покаянием, хотя она не может пренебречь необходимостью оставаться спокойной, сдержанной и уважительной, что и спасает ее» [6. С 27]. Нужно отметить, что мысли, приписываемые Кристиной римскому оратору Катону Утическому, в дошедших до нас античных текстах не встречаются. Поскольку в Средние века еще не ценилась точность при ссылках подобного рода и при цитировании (часто это делалось по памяти и при этом допускались разные ошибки), можно предположить, что либо она сама ошибалась, либо пользовалась недостоверными источниками. Но знак розы с шипами Кристина могла выявить именно из «Романа о Розе», где де Лоррис описывает, как Влюбленный колется розовыми шипами, пытаясь добраться до розы, а затем попадает под целый дождь стрел Амура. Участница Судов Любви и куртуазных прений Кристина Пизанская опровергает религиозные основы женоненавистнической прак-

тики, кристаллизованные ранее в сводах канонического права, подобных широко известным «Декреталям» (1140 г.) североитальянского юриста Грациана. Негативный портрет женщины, составленный из низменных желаний, уродливых черт характера, противоречивости и порочности женской натуры, был создан Средневековьем в соответствии с традицией жесткой субординации между мужчиной и женщиной. В «Своде» Грациана женщина трактовалась как существо низшее и зависимое от мужчины. Поскольку она не была создана по образу Бога, то не была способна действовать самостоятельно, не обладала властным авторитетом и правоспособностью как мужчина. Сотворенный по образу и подобию Бога, он обладал гарантиями более высокого статуса и превосходства над женским началом. Женщина же, напротив, оставалась незащищенной, ее положение в обществе определялось исключительно посредством ограничений и запретов. Социальная активность женщины ограничивалась властью мужчины, которому она была обязана служить по установлениям канонического права. Женщина «не может учить, выступать свидетелем в суде и гарантом в сделках, она не имеет права заседать в суде...» и т.д. Подобное отношение к женщине характеризует средневековую эпоху. И тот факт, что символ розы с шипами возмутил Кристину Пизанскую и многих ее современников (Жана де Герсона, Юсташа Дешана), говорит о, пусть едва заметном, но принципиальном изменении в сознании женщины, а именно в стремлении отстаивать свои права. Символ розы здесь становится знаком целой эпохи. Сначала созданный Г. де Лоррисом и Ж. де Менем, а также их предшественниками как символ женской любви, наделенной опасностью (т.е. шипами), а затем, развенчанный Кристиной Пизанской, пытавшейся доказать в «Послании к Амуру» 1399 и в «Сказе о розе» 1402, что женщина, если и не «роза без шипов», то, по крайней мере, существо, обладающее не меньшими добродетелями, чем мужчина. Таким образом, средневековая роза обладала по крайней мере пятью важнейшими значениями – куртуазный знак, символ Девы Марии, символ поиска Истины, символ добычи философского камня, символ женского греха и порочности («роза с шипами») и развенчание этого символа, как «розы без шипов».

В романе Жана Жене (1910–1986) «Чудо о розе» мы сталкиваемся с тем же сюжетом поиска розы, но модифицированным согласно правилам индивидуализации символа у авторов XIX–XX вв. Жене наделяет розу гомосексуальной символикой. Индивидуальный символ берет начало с первой половины XIX в. с возникновения метафорического стиля и романтического символа в поэзии<sup>2</sup>.

Окончательно теория индивидуальной символики, на наш взгляд, кристаллизуется в философии Анри Бергсона (1859–1941), а именно в его работе «Материя и память» (1896), оказавшей большое влияние на творчество Марселя Пруста (1871–1922) и его эпопею «В поисках утраченного времени» (1913–1927). Ярким примером применения эстетических взглядов Бергсона и разработки индивидуализированного символа являются известные «катлеи» Пруста, индивидуальный знак любви Свана и Одетты. В «Материи и памяти» в

главе третьей «О сохранении образов. – Память и дух» Бергсон писал об «индивидуальной памяти» или «индивидуальном опыте» человека, разделяя память на «*la mémoire habitude*» память-привычку или механическую память (например, заученный наизусть урок или стихотворение) и «*la mémoire pure ou mémoire souvenir*» «чистое воспоминание, воспоминание-образ («*souvenir-image*») (смутное воспоминание о том, как человек учил урок или стихотворение)». Память он понимал как некое непрерывное состояние, связывающее человека с его конкретным пережитым прошлым. Прошлое в данном случае воспринимается не как коллекция фактов, а как цельная цепочка, которую возможно воспроизвести звено за звеном с помощью проекции нашего воспоминания, подобно наводке фотокамеры или кинокамеры на отдаленный объект пережитого прошлого, что также сопоставляется Бергсоном с процессом психоаналитического воспоминания. Прошлое, таким образом, неотрывно от настоящего, оно не задействовано в настоящем моменте, но легко воспроизводимо. Человек, который движется и существует в условном настоящем моменте, представляет собой синтез прошлого, настоящего и будущего, на которое он постоянно нацелен. Прошлое – это неотъемлемый опыт, из которого человек, по сути, и состоит. Исходя из определения человеческой памяти как индивидуальной, в отличие от коллективной или исторической, мы определяем новый символ, точнее новейшую семантику символа как индивидуальную. Возникает такое понятие, как «индивидуальный символ автора», который является знаком «индивидуальной памяти» писателя, знаком или иносказанием пережитых когда-то событий или чувств. Если в Средних веках символ обладал каноническим свойством диктовать свои правила автору, являлся механическим или «привычным», то в XIX–XX вв. именно автор моделирует семантику вечного символа, наделяя его новыми, свойственными только этому автору, чертами, лицами, словами, характерами, цветом, звуком и т.д. Используя терминологию А. Бергсона, это «чистый» символ, т.к. символ представляет собой вид памяти, художественный или культурологический чип, хранящий память веков.

Среди многочисленных «вечных символов» Ж. Жене выбирает розу, а именно в рамках сюжетной конструкции поиска розы в абстрактном закрытом саду. В случае Жене – это замкнутое пространство тюрьмы, где сам писатель отбывал срок в момент создания романа (он был осужден за проституцию и мелкие кражи). Подобно закрытому саду, тюремная зона – это опять пространство, из которого нет выхода. Атмосфера «Романа о розе» – это сон, который видит повествующий: «*Au vingtième an de mon âge, / Au temps où Amour prend le péage / Des jeunes gens, j'étais couché / Une nuit, selon la coutume, / Et je dormais profondément; / En mon sommeil, je vis un sonje / Vraiment très beau et très plaisant*» (Traduction de Lanly A.) [8. P. 43]. У Жене – это фантазматическое пространство галлюцинаций, которое переходит в «Чудо розы» из «Богоматери цветов», романа, написанного в той же камере в 1944 г. В «Богоматери цветов» обнаруживаются два намека на розу из последующего романа – это божественная семантика цветов (лилии и розы, которые появляются на протяжении

всего повествования) и прикрепленная к стене камеры рассказчика фотография В. Нижинского в костюме розы из известной хореографической миниатюры Михаила Фокина «Видение розы», поставленного по сюжету одноименного стихотворения Теофиля Готье.

Большинство исследователей творчества Ж. Жене (М. Анрахан, Ж. Деррида, Ж. Ш. Биккел, Э. Сиксу) усматривают в образе Аркамона фигуры Святой Девы и Иисуса Христа. Подобное семантическое объединение двух библейских персонажей имеет место в «Богоматери цветов» в образах Дивины и Богоматери Цветов. Также Аркамон сопоставляется вышеназванными учеными с мистической розой Эмпирея Данте. Допустимо предположить, что Аркамон сопоставим со средневековым мистическим и куртуазным цветком из «Романа о Розе», т.к. параллелей между этими двумя символами, XIII и XX вв., много, и они очевидны. У Жене роза представлена в образе Аркамона, молодого человека, осужденного на смертную казнь, который содержится в камере смертников и появляется перед Жаном, одним из заключенных той же тюрьмы, либо в виде красной розы, либо с гирляндами из белых роз вместо цепей и наручников. Сходство Аркамона с розой из средневекового романа, а также из философско-мистических садовых схем в средневековом изобразительном искусстве и литературе, где этот ботанизм играет акцентную роль, роль центра, сходство в недоступности Аркамона (содержащийся в камере смертников не имел права выходить на прогулки со всеми, не мог общаться с другими заключенными). Охранники, которые следят за его камерой, символизируют вассалов Амура. Опасность, которая угрожает Жану (т.е. Влюбленному), если бы он проник в камеру Аркамона, схожа с шипами розового куста и со стрелами Амура. Амур со стрелами, в случае Жене, – это закон со своими строгими правилами. Необходимо вспомнить этимологию слова *la cour* (двор), от которого происходит слово *la courtoisie* (акцентная семантика средневековой розы, обозначающая в Средние века комплекс определенных нравственно-психологических качеств: благородство, учтивость, изысканность, галантность). Два основных значения слова *la cour* – *двор* и *суд*, т.е. куртуазный символ, связанный с обычаями жизни замкового двора, переключается у Жене с судебной семантикой. Таким образом, тюрьма, как разветвленное здание, напоминает розовый куст с шипами, внутри которого находится камера смертников с мистической розой-Аркамоном, к которой нет доступа.

Нужно отметить, что *rose* во многих мистических традициях (алхимических и розенкрейцеровских) – анаграмма слова *egos*. Присутствия эроса в атмосфере тюрьмы – это царствование Амура в закрытом саду «Романа о розе». Роза с шипами обладает двойной сущностью – она прекрасна, но жестока, как Аркамон, с одной стороны, – красивый, но с другой – убийца, представляющий опасность для общества. В книге «Читать Жене. Поэтика различия» (1997) Мэриел Анрахан отмечает (об этом мы упоминали выше), что образ Аркамона символизирует, прежде всего, Иисуса и Деву Марию. Терновый венец, цепи, трансформировавшиеся в гирлянды белых роз – все указывает на фигуру Христа. По мнению Элен Сиксу, имя Аркамон

(Harcamone) – анаграмма слова *monarque* [9. С. 98], а монарх в средние века был символом всевышнего, заместителем Господа на земле<sup>3</sup>. Тюрьма сопоставима с садом Амура, это также закрытый сад, пространство, из которого нет выхода. Здесь необходимо отметить важный момент. Жене называет Фонтевроль не словом *prison* (тюрьма), а *Centale*, т.е. это центр, а именно центр Франции («Des toutes les centrales de la France, Fontevrole est la plus troublante»). Из всех центральных тюрем Франции Фонтевроль самая неспокойная, писал Жене. Центр тюрьмы – это Мистическая Роза. У де Лорриса роза – куртуазное чудо и центр аллегорического сада. Это повторение средневековой символики – Аркамон – это одновременно Святая Дева и Христос в центре тюрьмы (как в центре «сада заключенного»).

Если сопоставить розу Жене с розой Данте, то роза Жене проходит две стадии божественной и мистической трансформации – в начале, когда Жан отрезает головку белой розы ножницами, и в конце, накануне дня декапитации Аркамона. Если в начале это гирлянда белых роз (малое делание, которое совершается у Жене ножницами) («...цепь трансформировалась на наших удивленных глазах в гирлянды из белых роз. Метаморфоза началась у левого запястья, которое обвилось наручником из цветов, и продолжила свой путь от звена к звену, до правого запястья... У меня в руках были ножницы, которыми раз в месяц нам позволяли стричь ногти на руках и ногах. Я шел босиком. И, словно преданный фанатик, готовый пробраться к заветному кончику плаща и поцеловать его, я приблизился на два шага вперед и срезал самую красивую розу, которая свисала на гибком стебле, прямо у левого запястья. Чашечка упала к моим ногам и покатилась по плитам среди срезанных грязных волос. Я ее подобрал и с восторгом поднял глаза на Аркамона...») [11. С. 254]; в конце, когда двери камеры распахиваются, все наблюдают огромную красную розу, пылающую на своем длинном стебле, занимающую собой всю камеру (великое делание, Аркамону отрубят голову гильотиной (словно большими ножницами)) («...une porte s'ouvrit d'elle-meme, et nous nous trouvâmes en face d'une rose rouge, monstrueuse de taille et de beauté. – La Rose Mystique, murmura l'aumonier. Les quatre hommes furent atterres par la splendeur. Les rayons de la rose les éblouirent d'abord, mais ils se ressaisirent vite, car de telles gens ne se laissent jamais aller aux marques de respect... Revenus de leurs emoi, ils se précipitèrent, écartant et froissant, avec les mains ivres, les petals, comme un satyre sevre d'amour écarte les jupons d'une fille. L'ivresse de la profanation les tenait. Ils arrivèrent les tempes battantes, la sueur au front, au Coeur de la rose: c'était une sorte de puits ténébreux. Tout au bord de ce trou noir et profond comme un oeil, ils se penchèrent et l'on ne sait quel vertige les prit. Ils firent tous les quatre les gestes de gens qui perdent l'équilibre, et ils tombèrent dans ce regard profond») [11. P. 464]. («Дверь открылась сама собой, и мы оказались лицом к лицу с красной розой, чудовищной по размеру и красоте. – Мистическая Роза, прошептал тюремный священник. Четверо мужчин (судья, адвокат, священник и палач) присели, поверженные великолепием. Лучи розы сначала ослепили их, но они скоро пришли в себя, ибо люди подобного сорта не имеют

привычку церемониться. Очнувшись, они бросились, подобно пьяному от любви сатиру, срывающему юбки с девичьего тела, в самую гущу лепестков. Дурман святотатства охватывал их, обливаясь потом, они добрались до самого центра розы, похожего на темный бездонный колодец. Они наклонились над этой черной и глубокой, похожей на глаз пропастью, и всех троих объяло головокружение. Они потеряли равновесие и четверо обрушились в этот бездонный взгляд». Взгляд мистической розы – это сам космос. Это движение планет, звезд и огней. Он сопоставим с большими розами на фасадах готических соборов. У Данте в «Божественной комедии» роза Эмпирея также сначала белая, затем красная, как в мистицизме и алхимии. Н. Забабурова, автор перевода «Романа о розе» на русский язык (2000), указывает во вступительной статье к поэме, что в «Божественной комедии» Данте много реминисценций из «Романа о розе»<sup>4</sup>, ту же точку зрения мы обнаруживаем в исследовании Л. Ваносси «Данте и «Роман о розе» (1979) [13. С. 157]. По этому поводу

М. Анрахан в свою очередь пишет: «...эта роза «чудовищная по размеру и красоте», которая находится в состоянии повторяющихся образов, вызванных воспоминанием о цветке, пародирует Небесную Розу Данте. Это многовековая символика католицизма, которую Жене вводит, чтобы возвести на высокий пьедестал свой идол: наивысшее Откровение (le (Sacré) Coeur d'Harcamone) (Священное) Сердце Аркамона – Мистическую Розу, Деву Марию» [14. С. 55]. Пародия – это очень точное определение, здесь кроется еще одна семантическая загадка: по-французски *parodia* (*parodie*) похоже на слово *paradis*, т.е. *рай*, это пародия на рай, сад заключенный. В современной эстетике символа, измененной по воле Ж. Жене, угадывается игра, как в «Богоматери цветов», это карикатура на великий средневековый символизм, карикатура на мистический и философский символизм, пародия на любовь, в которой Прекрасная Дама обладает не женской притягательностью, как в средние века, а глубиной гомосексуального чувства, знаки которого доступны лишь для посвященных.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Бесправную, ограниченную во всем женщину трубадуры наделяли свободой мысли, действия и желаний. Куртуазный вассалитет носил во многом искусственный характер. «Искомая женщина не жена и не девушка (трубадура), она непременно жена другого, она окружена всеми теми преимуществами, которые действительность не предоставляла... Ей принадлежала известного рода самостоятельность, которую она не имела на деле; в понятиях феодального века таково было положение сюзерена, и она не только вольна распоряжаться собой, но и к своему любовнику относится как в вассалу, который добивается чести быть ее рыцарем; она не приносит более жертв, а сама требует жертв и самоотверженности» [1. С. 42].

<sup>2</sup> В романтической поэзии начала XIX в. «символ не был скован... ограничениями, он зависел только от оригинального художественного мышления автора, и это давало ему широкие возможности: он черпал их и из античной мифологии, и из библейских легенд, и из народных преданий, он был открыт и традициям и истории, а также и индивидуальному мифотворчеству, которого требовала романтическая эстетика» [7. С. 182].

<sup>3</sup> «Монарх есть персона, она мыслится как знак имперсонального. Она репрезентативна, ее присутствие, как и присутствие остальных “схим” есть представительство на земле» [10. С. 56].

<sup>4</sup> «Интерес к этому роману был очень велик на протяжении последующих веков. Отмечается ряд реминисценций из “Романа о Розе” в дантовском “Рай” (земной рай-сад, речь Беатриче, фонтан света, мистическая Роза)» [11. С. 8].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Веселовский А.Н. Женщины и старинные теории любви // Избранные статьи. Л., 1939.
2. Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Age occidentale. P., 2004.
3. Лихачев Д.С. Поэзия садов. Л., 1982.
4. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. М., 2005.
5. Cazenave M. Louanges à la Vierge. Hymnes latine à Marie (IV–XVI ss). P., 1996.
6. Пизанская К. Книга о Граде женском // Успенская В.И. Теоретическая реабилитация женщин в произведениях Кристины Пизанской: Пособие к курсу по истории феминизма. Тверь, 2003.
7. Соколова Т.В. О специфике романтического символа (символ и аллегория) // От романтизма к символизму. СПб., 2005.
8. Lorrin G., Meung J. Le roman de la Rose. P., 1972–1973.
9. Cixous H. Three Steps on the Ladder of Writing. N.Y., 1993.
10. Аверинцев С.С. Символика раннего Средневековья // Символы в культуре. СПб., 1992.
11. Забабурова Н. Средневековый французский «Роман о розе». История и судьба // Роман о Розе. Ростов н/Д, 2000.
12. Jenet J. Oeuvre complete. II, P., 1951.
13. Vanossi L. Dant e il «Roman de la Rose». Firenze, 1979.
14. Hanrahan M. Lire Genet. Une poétique de la difference. P., 1997.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 24 октября 2010 г.