



Информация для цитирования:

Горбовская С. Г. Ассоциативный анализ картины Г. Моро «Саломея, танцующая перед Иродом» в романе Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» / С. Г. Горбовская // Научный диалог. — 2024. — Т. 13. — № 2. — С. 269—285. — DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-2-269-285.

Gorbovskaia, S. G. (2024). Associative analysis of the painting by G. Moro “Salome, dancing before Herod” in the novel by J.-K. Huysmans “Against Nature”. *Nauchnyi dialog*, 13 (2): 269-285. DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-2-269-285. (In Russ.).



Перечень рецензируемых изданий ВАК при Минобрнауки РФ

Ассоциативный анализ картины Г. Моро «Саломея, танцующая перед Иродом» в романе Ж.-К. Гюисманса «Наоборот»

Горбовская Светлана Глебовна
orcid.org/0000-0003-4077-1769
доктор филологических наук,
доцент кафедры
французского языка
vard_05@mail.ru

Санкт-Петербургский
государственный университет
(Санкт-Петербург, Россия)

Благодарности:

Исследование выполнено
при финансовой поддержке
Российского научного фонда,
проект № 23-28-00317,
<https://rscf.ru/project/23-28-00317/>

Associative analysis of the painting by G. Moro “Salome, dancing before Herod” in the novel by J.-K. Huysmans “Against Nature”

Svetlana G. Gorbovskaia
orcid.org/0000-0003-4077-1769
Doctor of Philology,
Associate Professor,
Department of French
vard_05@mail.ru

Saint Petersburg State University
(Saint Petersburg, Russia)

Acknowledgments:

The study is supported
by Russian Science Foundation,
project number 23-28-00317,
<https://rscf.ru/project/23-28-00317/>

ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

Аннотация:

Рассматривается феномен «символического образа» на примере цветка в руке Саломеи на картине Г. Моро «Саломея, танцующая перед Иродом» и лотоса в руке Саломеи в романе Ж.-К. Гюисманса «Наоборот». Прослеживается история становления терминов *imago*, *архетип*, *символический образ* в психоанализе и влияния этих психоаналитических понятий на восприятие образного ряда литературы и живописи. Актуальность исследования заключается в неугасающем остром интересе литературоведов к вопросам, связанным со взаимовлиянием психоанализа и литературы, а также с темой экфрасиса в литературе. Показано, что одной из рецепций «цветка в руке Саломеи» у Моро стал лотос в руке Саломеи в романе Гюисманса «Наоборот». Установлено, что Гюисманс в своем произведении воспринимает знаменитый фитообраз Моро прежде всего как бессознательное понятие зла, тревоги, боли, иллюстрируя свои рассуждения яркими ассоциациями, связанными с восприятием цветка у Моро. В заключении автор статьи указывает на то, что имago-образы «цветка в руках Саломеи» и «лотоса в руке Саломеи» становятся отправным импульсом для создания архетипа, порождающего разнообразные варианты новых «цветов Саломеи», сравни лотосы и лилии в творчестве Х. дель Касаля, Элиса, О. Уайльда.

Ключевые слова:

Гюстав Моро; Гюисманс; Саломея; лотос; Юнг; imago; архетип.

ORIGINAL ARTICLES

Abstract:

The phenomenon of the “symbolic image” is examined using the example of the flower in Salome’s hand in Gustave Moreau’s painting “Salome Dancing before Herod” and the lotus in Salome’s hand in J.-K. Huysmans’ novel “Against the Grain.” The history of the terms ‘imago’, ‘archetype’, and ‘symbolic image’ in psychoanalysis is traced, as well as the influence of these psychoanalytic concepts on the perception of imagery in literature and painting. The relevance of the study lies in the enduring interest of literary scholars in issues related to the interplay between psychoanalysis and literature, as well as the theme of ekphrasis in literature. It is demonstrated that one of Moreau’s receptions of the “flower in Salome’s hand” became the lotus in Salome’s hand in Huysmans’ novel “Against the Grain.” It is established that Huysmans perceives Moreau’s famous phytomorph primarily as an unconscious concept of evil, anxiety, pain, illustrating his reasoning with vivid associations related to the perception of the flower in Moreau’s work. In conclusion, the author of the article points out that the imago-images of the “flower in Salome’s hand” and “lotus in Salome’s hand” become the starting impulse for creating an archetype that generates various new versions of “Salome’s flowers,” comparing lotuses and lilies in the works of H. del Casal, Elisa, and O. Wilde.

Key words:

Gustave Moreau; Huysmans; Salome; lotus; Jung; imago; archetype.

Ассоциативный анализ картины Г. Моро «Саломея, танцующая перед Иродом» в романе Ж.-К. Гюисманса «Наоборот»

© Горбовская С. Г., 2024

1. Введение = Introduction

В глубинной психологии есть понятие «*ímago*». Его ввел в 1912 году швейцарский психиатр К. Г. Юнг в курсе лекций, прочитанных в университете Фордхама. Связывал Юнг это понятие с личным бессознательным человека и с затерянным в памяти образом родителя, в первую очередь отца: «Термин, употребляемый вместо понятия “образ” с целью подчеркнуть, что многие образы, в частности образы других людей, возникают субъективно в соответствии с внутренним состоянием и динамикой субъекта. Другими словами, термин *ímago* подразумевает, что многие образы (например, образы родителей) возникают не из действительного опыта переживаний, связанных с родителями, а основаны на бессознательных фантазиях или являются производными от деятельности архетипов» [Психоаналитические термины и понятия, 2000, с. 34].

Позднее Юнг посвятил себя изучению архетипа, основанного на коллективном бессознательном (слово *архетип* впервые употребляется Юнгом в докладе «Инстинкт и бессознательное» на состоявшемся 12 июля 1919 года в Лондоне симпозиуме Британского психологического общества). Однако *ímago* продолжили изучать и интерпретировать по-своему другие психоаналитики, прежде всего Ж. Лакан, связывающий это понятие с первым, давно забытым впечатлением человека о самом себе, а также о первом окружении человека в стадии шестимесячного ребенка и о «символическом отце» [Кюглер, 2005, с. 162].

Юнг подразумевал под архетипом историческую генетическую память, которая формирует человеческий мозг: информация, «передаваемая по наследству вместе со структурой мозга» [Юнг, 2002, с. 147]. Представления человека о мире складывается, таким образом, из *ímago* и архетипов, из личного и коллективного бессознательного. В любом *ímago* хранятся пласты архетипов, и любой архетип развивается из какого-то первоначального *ímago*.

Юнг также писал в своих исследованиях о так называемом «символическом образе», примеры которого он находил в художественной литературе. Но не во всей, а только в той, которую он связывает с процессом неосознанного или бессознательного творчества. Точнее, он говорит о бессознательном процессе письма, об отключении сознания, когда автор сам как будто бы превращается в часть творческого процесса, его рукой словно кто-то водит. При этом в иных обстоятельствах тот же писатель способен создать обдуманное, хорошо спланированное произведение, автором которого он полноценно является. Но данное произведение, скорее всего, лишено, по мнению Юнга, символических (то есть, по Юнгу, бессознательных [Юнг, 2002, с. 106—108]) образов, ибо там все продумано, каждый образ взвешен и соединен с реальной действительностью. Самые великие произведения мировой литературы Юнг относит именно к первому типу письма (особенно выделяя вторую часть «Фауста» Гете (написанную словно каким-то «другим» Гете) и «Заратустру» Ницше, где символический «один становится двумя»). По поводу присутствия «праобразов» в литературе Юнг рассказывал в докладе «Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы», сделанном в Цюрихе в мае 1922 года в Обществе по изучению немецкого языка и литературы [Юнг, 2002, с. 106—130].

Проводит он подобное разделение и на примерах из живописи, в частности у П. Пикассо. Особое внимание Юнг уделяет образам и деталям в творчестве Пикассо, они, как он отмечает, необычные, искажающие или меняющие объективную действительность, труднодоступные для быстрого восприятия [Юнг, 1998, с. 42—46], но они создаются с учетом знания о «праобразе», архетипе, ассоциативном анализе и т. д. Юнг сопоставляет рисунки Пикассо с выплескиванием на поверхность — в виде странных рисунков — бессознательного у пациентов, страдающих неврозами или шизофренией (то есть намекает на искусственность «необычности» Пикассо, осведомленном об ассоциативных экспериментах в психоанализе).

Последователь Юнга, Э. Нойманн, исследует с этой же точки зрения творчество Леонардо да Винчи, обращая особое внимание на его особую уникальность. Он, по теории Юнга, сверхъестественно «провидец», а не «просто» художник [Юнг, 1998, с. 46—77]. И «сверхъестественность» Леонардо интуитивна, а не сознательна, как у Пикассо.

На наш взгляд, образ, о котором пишет Юнг, основан как на личном бессознательном, так и на коллективном. Как бы отстраненно, отключенно ни творил художник или писатель, он всегда ориентируется на что-то отчетливое, хорошо известное, то есть на что-то коллективное, погружая это коллективное в воронку личного бессознательного, трансформируя общедоступное, меняя его порой до неузнаваемости.

В данном исследовании мы сосредотачиваем внимание на двух примерах, взятых из живописи французского символиста Г. Моро (цветок в руке Саломеи на полотне «Саломея, танцующая перед Иродом», 1876) и из эпизода текста писателя Ж.-К. Гюисманса (лотос в руке Саломеи в романе «Наоборот», 1884). Эти два примера взаимосвязаны и соответствуют, на наш взгляд, понятию «символического образа», описанного Юнгом. Таким образом, речь пойдет об образе в изобразительном искусстве, описанном и ассоциативно проанализированном в литературном произведении. Создание экфрасиса в произведении Гюисманса тесно связано с первыми исследованиями психологического анализа, с ассоциативными экспериментами.

2. Материал, методы, обзор = Material, Methods, Review

Материалом для работы в теоретической части послужили труды отечественных и зарубежных ученых, посвященные вопросам изучения психоанализа и экфрасиса в произведениях Ж.-К. Гюисманса.

Л. Альваро [Álvarez, 2018, с. 125—137] в своем исследовании обращает внимание на то, что Гюисманс создавал свой роман примерно в то же время, когда психиатр Ж. М. Шарко активно изучал методы лечения истерики в больнице Сальпетриер, а З. Фрейд — в 1885—1886 годы — проходил у него практику. Таким образом, это был период зарождения концептуально важных идей психоанализа. И Гюисманс буквально считывал, подхватывал эти мысли.

Монография А.-М. Галло «Объяснение Гюисманса» (1954) [Gallot, 1954] основана на психоаналитическом методе. Галло исходит из посылки о несчастном детстве писателя, лишенном любви и ласки матери, вторично вышедшей замуж.

М. Лобе в исследовании «Гюисманс, или Свидетель, лишенный кожи» (1960) [Lobet, 1960] приходит к выводу, осуществив психологический анализ жизни Гюисманса, что тот стал свидетелем безвозвратного ухода старой эпохи.

Монография П. Бювика «Сладострастие и чистота: очерк о творчестве Гюисманса» (1986) основана на принципах психоанализа и посвящена поиску признаков Эдипова комплекса и проблеме проявления сексуальной энергии писателя в его произведениях.

Ф. Кур-Перез, тоже придерживаясь теории психоанализа, считает основным двигателем романа «Наоборот» «агонию сексуального влечения главного героя» [Court-Perez, 1987].

Большой интерес в этой связи вызывают также исследования: «Дез Эссент и Бодлер», «Воображаемое в романе “Наоборот”» Ж. Монферье [Monfèrier, 1980; Monfèrier, 1978, с. 231—236], «“Наоборот”, или знаковая инверсия» Ф. Гайяр [Gaillard, 1980, с. 131]. О влиянии первых психоана-

литиков на литературу «конца века» писал Б. Г. Реизов (в исследовании творчества Э. Золя он приводит многочисленные труды психоаналитиков второй половины XIX века) [Реизов, 1969, с. 273—275].

Важнейшим трудом, посвященным изучению взаимовлияний психоанализа, литературы и изобразительного искусства, стала онтология В. М. Лейбина «Классический психоанализ и художественная литература» (2002), опубликованная после проведения конференции в Санкт-Петербурге «Психоанализ, литература и искусство» в 1998 году. В данной книге собраны статьи, в которых психоаналитики исследуют вопросы архетипики в литературе (Гете, Байрон, По, Достоевский, Пушкин, Гоголь и т. д.) и живописи (Леонардо да Винчи у Фрейда).

Не менее значимы для нас исследования Р. Нежинской «Саломея. Образ роковой женщины, которой не было» (2018) [Нежинская, 2018], И. В. Мишачевой «Пейзаж символизма и миф. «Священные рощи» Гюстава Моро» [Мишачева, 2020, с. 63—83], А. А. Барковской «Роман Ж.-К. Гюисманса “Наоборот”: описание картин в произведении как способ художественного оформления текста» [Барковская, 2017, с. 3—9]. В данных трудах поднимается вопрос взаимосвязи творчества Моро и Гюисманса.

Большой интерес вызывают исследования экфрасиса Ю. М. Лотмана, Н. Т. Рымаря, Т. Е. Автухович. В них выводится на первый план вопрос воздействия изображения человека на рассказчика или героя произведения, благодаря этому воздействию рассказчик создает «новую жизнь как реальность» [Автухович, 2019, с. 267].

Цель исследования состоит в выявлении примеров ассоциативного анализа образа цветка или лотоса в руках Саломеи на картине Моро в романе Гюисманса «Наоборот». Подробный анализ сцен восприятия картины дез Эссентом и сна дез Эссента о женщине с цветком нидулариума позволит глубже понять процесс трансформации символического образа-имаго в образ-архетип в творчестве Моро и Гюисманса. В работе используются культурно-исторический, психоаналитический, сравнительно-исторический методы исследования литературных произведений.

3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

В живописи периода символизма есть образы, напоминающие методологически литературные «символические образы», описанные Юнгом. Манера их изображения настолько неоднозначна и расплывчата, что образ трудноопределим, хотя в целом, без каких-либо нюансов, уточнений, можно сказать, о каком явлении или предмете идет речь. По большому счету, когда зритель смотрит на такие образы, он не видит их, а догадывается о них, пытается распознать. Подобные явления встречаются и в других течениях

в живописи, либо как случайные казусы в академическом искусстве (плохо прорисованная деталь), как наивность (например, в живописи или иллюстративном творчестве средневековья), либо как расплывчатые изображения (как в импрессионизме), но непременно поясненные через название картины. В символизме же неясность — это именно метод, задача художника.

Ярчайшие примеры подобных образов мы обнаруживаем в творчестве Моро. Одна из его картин даже носит название, которое очень близко понятию «символического образа», — «Мистический цветок» (изображена Дева на троне, обвитом цветами, похожими на лилии). Таинственное название дополняется изображением, не менее расплывчатым и неясным, хотя, на первый взгляд, вполне доступным восприятию зрителя и даже трактуемым некоторыми исследователями как лилия (цветок Богородицы, изображенной на цветке-троне). Но это лишь на первый взгляд. О точном виде растения можно лишь догадываться. Тем не менее именно в таком подходе, в такой технике это изображение очень точно передает понятие «мистического цветка», или «*Rosa mystica*», восходящее к цветку из «Песни Песней» или к понятию «мистической розы» (то есть Богородицы) в текстах апологетов христианской церкви, к метафизическим цветам, чей точный вид и символическое значение затеряны во времени.

Помимо «Мистического цветка», аналогичные (с точки зрения визуальной неясности) цветы Моро изобразил на таких полотнах, как «Сулами-та» («Песня Песней»), «Елена у стен Трои», «Саломея, танцующая перед Иродом», «Явление», «Саломея» (везде изображен водный цветок), «Галатея» (разные с трудом распознаваемые цветы), «Невеста ночи» («Песня Песней») (цветок похож на розу), «Сон жителя страны Великих Моголов» (цветок подобен розе) и т. д. Есть полотна, на которых звезды, солнце, крест изображены в виде свечения, напоминающего лепестки цветка: «Фатон», «Юпитер и Семела», «Гесиод и муза», «Леда» и многие другие.

В рамках данной статьи наше внимание сосредоточено на тех полотнах Моро, которые он посвятил образу Саломеи. На всех картинах (за исключением, по всей видимости, одного варианта) царевна держит в руках цветок, напоминающий лилию или лотос. На одних полотнах цветок виден или прорисован достаточно отчетливо, на других он является лишь едва различимым наброском. Меняется и палитра: на одних изображениях цветок бело-розовый, на других — напоминает золотое свечение, на третьем — цветок практически зеленый.

3.1. Ассоциации Жана дез Эссента

Ассоциативный анализ связан в науке прежде всего с ассоциативным экспериментом Юнга (начал проводить с 1906 года), со сновиденческими экспериментами З. Фрейда, ассоциативным лингвистическим анализом

(Л. Н. Титовой, Ю. Е. Ульянова, И. Л. Савранского, Н. И. Зноева, Ю. Н. Караулова) [Караулов, 1999, с. 151—186], некоторыми другими исследованиями. То, что описывает Гюисманс в своем романе, очень близко методике ассоциативного эксперимента, только образ-импульс не словесный, а визуальный, и ассоциации в данном случае выдает один человек, а не группа людей.

Глядя на полотно Моро, герой Гюисманса Жан дез Эссент сообщает о нескольких своих ассоциациях по поводу изображения цветка в руках Саломеи. Он называет его «*лотосом*». Сам же Моро именует растение гиперонимом «*цветок*» и Саломею сравнивает с «*растительно-животной*» метаморфозой (опять же, без конкретизации): «Эта женщина, символизирующая вечную женщину, легкую птаху, часто смертоносную, идущую по жизни с *цветком в руке*, в поисках своего туманного идеала, часто ужасного. Она идет, попирая всех, даже гениев и святых... Эта женщина, что бездумным, растительно-животным образом гуляет в восхитительных садах... была только что замарана этим ужасным убийством» [Moreau, 2002, с. 73].

Образ Саломеи возникает у Гюисманса в общем (коллективном) ключе символики «цветов зла», которые он заимствует у Ш. Бодлера. Гюисманс один из первых офлоризировал иносказательные «цветы зла», обратив их в «цветок на панцире черепахи», «коллекцию каладиумов», лотос в руках танцующей Саломеи на полотне Моро и, наконец, «цветок нидулариума» в руках женщины из страшного сновидения. Этот цветок как бы завершает ряд всех предыдущих, дез Эссент медленно подбирается к нему. Находясь под воздействием странного аромата, дез Эссент видит сон о женщине, на обезображенном фурункулами теле которой расцвел цветок нидулариума. Цветок этот перекликается с образом «кладбища цветов» Э. Золя («Проступок аббата Муре», 1875), где цветы напоминали фурункулы и прыщи, а также продолжает тему «искусственного рая», тему бодлеровской «странной» красоты, тему «обмана зрения» («Путешествие на Киферу»). Но если Бодлер с восторгом пишет о такой красоте, то дез Эссент испытывает ужас перед увиденным, он хочет победить свои страхи, избавиться от преследующих его галлюцинаций, особенно от видения всадника-сифилиса, стремящегося убить дез Эссента. Дез Эссент, страдающий от всех возможных недугов ипохондрик, пытается смириться со своей участью, уходит от мира, скрывается в Фонтене, но страхи преследуют его как во сне, так и наяву через ароматы, цвета и формы растений, предметов, произведений искусства, которыми он себя окружает. Ярким видением-размышлением становятся всадники-скифы или сарматы: «Мир подвержен распаду. Императоров одного за другим убивают. Кровопролитие. По всей Европе не смолкает шум резни — и вдруг чудовищный конский топот перекрывает вопли и стоны. На берегах Дуная появляются тысячи и тысячи всадников

на низкорослых лошадях и в звериных шкурах. Страшные татары с большими головами, плоскими носами и безволосыми желтыми лицами в рубцах и шрамах заплотонили южные провинции» [Гюисманс, 1995, с. 37].

Женщину с «цветком нидулариума» можно рассматривать как искаженную рецепцию образа с полотна Моро «Саломея», на котором иудейская царица изображена с «цветком лотоса» (по Гюисмансу). Дез Эссент, обладатель этой картины, подолгу смотрит на нее и размышляет над символикой лотоса. Его предположения разнообразны, они важны не только с точки зрения семантики этого фитонима, но в первую очередь они дают возможность осознать, как Гюисманс понимает многозначный, но семантически неопределенный символ в современном ему искусстве. Лотос бесконечен в своей семантике, неисчерпаем и поэтому остается загадкой для зрителя, сколько бы предположений или даже идеаторных ассоциаций (учитывая его болезненное состояние) тот ни выдвигал: *Дезэссент все пытался понять символический смысл цветка. Являлся ли лотос фаллическим, как в индуизме, символом? Или был для Ирода жертвоприношением девственности, кровью за кровь, раной за убийство? А может, являлся аллегорией плодородия, индуистским образом полноты бытия или олицетворял цветок жизни, вырванный из рук женщины жадными руками самца, обезумевшего от страсти? Или, может быть, художник, вручив богине священный цветок, имел в виду смертную женщину и сосуд нечистоты, от которого пошел грех и беззаконие? Или даже вспомнил об обычаях древних египтян и их погребальном обряде: жрецы и посвященные в тайны бальзамирования кладут тело на скамью из яшмы, крючками извлекают мозг через ноздри, а внутренности — из надреза в левом боку; затем они умащают мертвеца смолами и душистыми снадобьями, золотят ногти и зубы, но прежде кладут в гениталии, чтобы очистить покойника, воплощающие целомудрие лепестки лотоса* [Гюисманс, 1995, с. 46].

На всех полотнах Моро о Саломее («Саломея», 1872; «Саломея, танцующая перед Иродом», 1874—1876; «Явление», 1876) дочь Иродиады изображена с цветком, который назван у Гюисманса *лотосом* (то есть это имаго-образ лотоса самого Гюисманса, не Моро), но, возможно, речь идет и о цветке папируса, который изображался на древних орнаментах в Ассирии, Шумере, Египте и других древних культурах. Функция цветка (как символа) заключается в его связи с древностью. Сам Моро явно придавал этому цветку особое значение, он выделял его светлыми тонами, похожими на ослепительный огонь. Точное определение вида цветка невозможно, очертания трудноуловимы, они лишь намекают на водное растение на длинном стебле. В этой неопределенности и заключается суггестивный символизм образов, неоднозначность и загадочность.

Для Моро, равно как и для Гюисманса, связь Саломеи и лотоса, жестокой и прекрасной женщины и удивительного по своей красоте цветка, отсылает к стихотворению Бодлера «Идеал». Саломея, попросившая, по наущению матери, Ирода Антипу убить Иоанна Крестителя, достойно продолжает шествие «идеала» Бодлера. Она столь же коварна, как леди Макбет, и столь же темна, опасна, как аллегория Ночи Микеланджело. Саломея является в некотором смысле и продолжением образа Иродиады из одноименной незаконченной поэмы Малларме. Иродиада, а точнее, некая условная Иродиада, покинутая всеми, но сильная, незыблемая, изображена в поэме Малларме в период ссылки в Галлию в одиночестве вспоминающей о том, как она стояла над фонтаном и сравнивала себя с кувшинкой в той далекой жизни во дворце Ирода. Саломея у Гюисманса становится новым «цветком», уже не скромной кувшинкой, а величественным лотосом, порождением коварных планов Иродиады отомстить Иоанну Крестителю, планов, которые она сама не решилась бы исполнить.

Образ Иродиады близок дез Эссенту, ведь в нем тоже проявляются черты коварства, неслучайно он с большим удовольствием вспоминает о том, как пытался сотворить преступника из своего молодого знакомого, но волею судеб остается в неведении, встал ли тот на скользкий путь или нет. Эта тема будет по-своему продолжена в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Лорд Генри Уоттон словно проводит эксперимент над Дорианом Греем, играючи развращает его идеями нового гедонизма, превращает в чудовище. О. Уайльд называл роман Гюисманса «желтой книгой» (старинным, пожелтевшим «Кораном декаданса»). Дез Эссент тоже, как Иродиада, оказывается в «ссылке» в Фонтене, хотя, в отличие от нее, в добровольной «ссылке». Иоанн Креститель осуждал Иродиаду за кровосмесительную связь со своим сводным братом, дез Эссент же — плод кровосмесительных браков в затухающем роду. Лотос как условный знак древности привлекает внимание героя прежде всего как символ давно ушедших времен, он в чем-то символ и его рода, уходящего корнями в далекое прошлое (в этом отношении лотос — своего рода «двойник» или аналог и французской монархической лилии — имаго-образ личного ощущения древности рода дез Эссента и одновременно образ-архетип — дез Эссент ощущает, как древность его рода давит на него).

В воображении дез Эссента образ Саломеи с лотосом постепенно искажается. «Свиный нидулариум» («le farouche Nidularium») [Huysmans, 1922, с. 55] подтверждает и дополняет его мрачные мысли о женщинах. Дез Эссент не доверяет им, боится, и его страхи выливаются в цепочку страшных снов. Женщина из сна олицетворяет у Гюисманса одновременно притягательную и страшную недостижимость идеалов искусства. Она —

распад образа Саломеи, переработанное сознанием впечатление или имаго. Лотос у Моро напоминает факел в руках Саломеи, нидулариум трансформирует эту аналогию в нечто пугающее, страшное, Гюисманс сопоставляет его с язвой на теле хищной женщины. Гюисманс передает трансформацию цветов через смену красок: лотос на картине — ослепительно-белый, «цветок свирепого нидулариума» из сна — кроваво-красный, он раскрывает идею ужаса, страха перед чем-то манящим и недоступным, идею пугающего идеала, который невозможно и страшно достичь. В этом образе разлагающейся богини проступают черты внутреннего разложения самого дез Эссента, угасание длинной цепочки его рода, страшный, отталкивающий итог многовековой истории. Сон дез Эссента иллюстрирует неготовность героя Гюисманса принять «иную», странную, болезненную красоту. Просыпаясь, он с облегчением думает, что это был всего лишь сон.

3.2. Предчувствие ассоциативного эксперимента

Ранее, до полотна Моро, сюжет о Саломее был каноническим, переходящим от художника к художнику с определенным набором фигур, менялись лишь детали в зависимости от эпохи и манеры мастера. Все внимание зрителя обычно было сосредоточено на голове Иоанна Крестителя или на фигуре Саломеи. Здесь же субъективное восприятие, трансформированное именно через образ цветка у Моро, создало новый импульс, имагинальный образ. Неясная демонстрация цветка открыла возможность для множественных самых разнообразных интерпретаций (в этот же период появляются «неясные цветы» на рисунках О. Редона, на картинах К. Швабе, на полотнах М. Шагала и многих других художников). Дез Эссент, по сути, не сам описывает или анализирует картину, а это Моро, сам того не зная, предлагает (репрезентирует) ему картину-импульс для «объективных и субъективных ассоциаций» (термин Юнга, относящийся к восприятию символов сна как отголосков реальности или исходящих изнутри переживаний сновидца) [Jung, 1974, с. 23—66].

Ю. М. Лотман отмечает, что портрет (в данном случае изображение персонажа Библии) обладает обобщенной, символической сущностью [Лотман, 2002, с. 365]. Н. Т. Рымарь пишет о том, что любое изображение (и визуальное, и вербальное) всегда обременено культурными смыслами: «Поэт должен “назвать” то, что ему “открылось” в вещах, — найти слово и форму, которые смогут высказать самую суть, то есть воплотить их “душу” в адекватной ей, “душе вещи”, зримой форме. Это “сделать предмет невидимым, чтобы затем сделать его видимым”» [Рымарь, 2018, с. 102, 105]. Т. Е. Автухович отмечает: «Присутствие экфрасиса старинных портретов и их сопоставление с живым восприятием людей и событий рассказчиком [в литературном произведении]... можно трактовать как попытку писателя освободиться от груза предназначенных смыслов, выйти к новому пони-

манию вещей, создавая другую жизнь как реальность» [Автухович, 2019, с. 267]. Таким образом, герой Гюисманса, глядя на изображение Саломеи, создает некую «свою» реальность Саломеи, а также конструирует предпосылку для собственной реальности ужаса, реальности собственных страхов, переносит ужас Саломеи на собственные переживания.

Если распределить результаты анализа дез Эссента по ассоциативным полям или кругам, то получается схожая картина и с будущими экспериментами Юнга, и с современным нам ассоциативным лингвистическим анализом. Но только ассоциации у самого Гюисманса связаны не с подсчетами возникших от картины и ее деталей слов, а с бессознательными попытками обнаружения проблемы, которая не дает дез Эссенту покоя. Количество (или интенсивность) слов, связанных с импульсом (цветком), дает представление о психологическом состоянии героя. «Эксперимент» дез Эссента близок и к наблюдениям Юнга за реакциями его пациентов во время изложения ими словесных ассоциаций: Гюисманс перечисляет и ассоциации дез Эссента, и его реакции (страх, паника, выделение пота, ночные кошмары и т. д.).

Первое построение полей, связанное с впечатлением дез Эссента от картины:

- в центре цветок — тайна, проблема;
- далее спонтанно возникает название цветка — *лотос* — свободная ассоциация, цветок-дез-Эссента-Гюисманса, возможно, трансформация «кувшинки в руках Иродиады» у Малларме (хронологически более ранней);
- окружение лотоса: Саломея, Ирод, голова Иоанна Крестителя (фаллические ассоциации, власть, страх перед женщиной и т. д.);
- дворец Ирода (власть, могущество, боль, дом в Фонтене);
- древняя Иудея, Египет (ассоциации, связанные с медициной, — мумифицирование, препарирование, смерть);
- древность, Ветхий Завет (ассоциация с бесконечностью, неизвестностью, чем-то затерянным в веках);
- далее — латентно — истоки христианства (страх, паника, боязнь греха, боль дез Эссента).

Второе построение полей, связанное со сновидением дез Эссента, комментируемое Гюисмансом:

- сон (словно перемещение в неизвестный, далекий мир-хронотоп, на картину Моро, Фонтене отдаленно напоминает зал из дворца Ирода);
- кошмар о женщине с цветком (страх, ужас);
- цветок-язва, фурункул (боль, болезнь);
- цветок превращается во всадника (страх усиливается, воздействие размышления дез Эссента о древних кочевниках сарматах, угроза Галлии, угроза Франции от всадников);

— всадник пытается убить дез Эссента (почти пробуждение, дез Эссент задыхается, потеет);

— дез Эссент просыпается от ужаса.

Картина, таким образом, а также все накопленные внутренние страхи и переживания дез Эссента провоцируют страшный сон. Все его переживания сливаются в сгусток сна. Цветок в руках Саломеи (на стебле, вырванный или срезанный) мог ассоциироваться с отрубленной головой, которая висит на картине в воздухе как живая, похожая (учитывая излучения) на чашу цветка. В конечном счете страх болезни, страх женщин, глубинный религиозный страх, страх внешнего врага и т. д. — все упирается в классический страх смерти. Фонтене начинает ассоциироваться со смертью, с чем-то давно минувшим, мертвым, с могилой, мумиями, отрубленной головой, смертью черепахи, гибелью каладиумов и т. д. И дез Эссент видит единственный выход — это побег из Фонтене, побег в Париж.

То, что описывает Гюисманс, напоминает психоаналитический метод исследования проблемы: словесные ассоциативные эксперименты Юнга, толкование Фрейдом сновидений, попытку заместить нерешенную причину ужаса из сна раскрытием тайны цветка на картине. Дез Эссент сам упоминает о фаллической интерпретации лотоса, а подобные символические интерпретации цветка очень популярны среди сторонников фрейдистского анализа в области литературы и искусства. То есть центр-образ (трансформирующийся цветок — нидулариум) помогает сконцентрированному читателю глубже вникнуть в сложный комплекс психологической проблемы героя.

3.3. Символический образ-имаго переходит в образ-архетип

Некоторые последователи Гюисманса подхватывают в качестве вида цветка именно образ лотоса в руках Саломеи. Например, у кубинского поэта-символиста Хулиана дель Касаля в стихотворении «Саломея» (1890) буквально повторяется версия дез Эссента об Ироде, глядящем на Саломею с цветком лотоса: «Пред Иродом, проворна и легка, // Танцует под бряцание кимвала; // И к солнечному ясному лучу // Бестрепетная девичья рука // Священный лотос бережно подъяла» (перевод С. Александровского). Русский поэт и переводчик Эллис в стихотворении «Роза Ада» (1911) также сохраняет образ лотоса («Ты — Лотоса отверженный двойник»), но образ Саломеи заменяется на «Квидри, Иезавель, Иродиаду».

У других интерпретаторов фитоним меняется. У О. Уайльда в драме «Саломея» (перевод на русский К. Бальмонта) возникает то роза, то лилия (заставляющие думать о «розе Шарона» или «нарциссе Сарронском», о «Песни Песней», далекой древности), они же воспроизводятся в одноименной опере И. Штрауса. Каждая интерпретация имажинального образа лотоса Гюисманса уникальна, самостоятельна, погружена в индивидуальную авторскую

глубину (интеллектуальную, психологическую, эмфатическую). Но воздействие цветка Моро, как его имаго-образа или неясного «символического образа», очевидно. Цветок-тайна в руках Саломеи притянул внимание зрителя, заставил разгадывать себя. Вариант же Гюисманса внушил мысль о лотосе, о других водных растениях, а в соединении с образом Саломеи — о чем-то близком «лилии долины», «нарциссу Саронскому» из «Песни Песней». В итоге два новаторских имагинальных образа перешли в фазу архетипа, воздействующего на воображение последующих авторов.

4. Заключение = Conclusions

Итак, на примере цветка в руке Саломеи у Моро и Гюисманса нам удалось выявить, что образ-символ с фиксированным значением, распространенный в более ранние эпохи, скрепляющий каноном полотна, посвященные библейскому сюжету, заменяется в символизме на новый образ-символ («символический образ») с неустойчивым значением, в который автор вкладывает частицу собственных переживаний и собственного видения древнего сюжета.

На полотне Моро возник не просто образ Саломеи, закрепленный в названии картины, а образ Саломеи с «каким-то цветком» (как отмечает Гюисманс — «сакральным»). Этот цветок озадачил зрителя, заставил думать о себе, разгадывать себя и при этом неизбежно обновлять многосложный мир поэзии, живописи, театра и музыки. Гюисманс «увидел» в этом цветке именно «лотос». Лотос в произведении Гюисманса возник благодаря осуществлению дез Эссентом подробного ассоциативного анализа, позволившего ему сделать вывод, что на картине изображен именно лотос (цветок связан в его ассоциациях с жестокими культами Египта, Индии, Ближнего Востока, где произрастает данное водное растение).

Гюисманс, описывая процесс игры Жана дез Эссента в ассоциации перед полотном Моро, предсказывает сложную методику психологических ассоциаций, используемую позднее Юнгом, Фрейдом, Нойманном, Лаканом и другими психоаналитиками.

Образ лотоса в руке Саломеи у Гюисманса (с учетом более ранней кувшинки в руках Иродиады в поэме Малларме) стал отправным пунктом создания образов лотоса и лилии в произведениях Касаля, Элиса, Уайльда и других авторов. Таким образом, лотос как имаго-образ в произведении Гюисманса со временем стал образом-архетипом, используемым более поздними авторами.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.	The author declares no conflicts of interests.
---	--

Источники и принятые сокращения

1. Гюисманс Ж.-К. Наоборот. Три символистских романа / Ж.-К. Гюисманс ; Пер. с фр. Е. Л. Кассировой. — Москва : Республика, 1995. — С. 5—142.
2. Huysmans J.-K. À rebours / J.-K. Huysmans. — Paris : Georges Crès, 1922. — 290 p.
3. Moreau G. Ecrits sur l'art par Gustave Moreau / G. Moreau. — Paris : Fata Morgana, 2002. — 401 p.

Литература

1. Автухович Т. Е. Экфрасис как метатекст (на примере повести И. С. Тургенева «Три портрета») / Т. Е. Автухович // Русская филология : ученые записки Смоленского государственного университета. — 2019. — № 19. — С. 258—270.
2. Барковская А. Роман Ж. К. Гюисманса «Наоборот» : описание картин в произведении как способ художественного оформления текста. В сб. : Проблемы и перспективы современной науки. Сборник статей XVIII Международной научно-практической конференции. — Ставрополь : Логос, 2017. — С. 3—9.
3. Караулов Ю. Ассоциативный анализ : новый подход к интерпретации художественного текста. В сб. : Материалы IX Конгресса МАПРЯЛ. Братислава / Ю. Караулов. — Москва : Междунар. ассоц. преподавателей рус. яз. и лит., 1999. — С. 151—186.
4. Кюглер П. Алхимия дискурса. Образ, звук и психическое / П. Кюглер ; Пер. с англ. В. В. Зеленский, З. А. Кривулина. — Москва : ПЕР СЭ, 2005. — 224 с.
5. Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я [Электронный ресурс] / Ж. Лакан. — Психоанализ, 2019. — Режим доступа : <https://psychoanalysis.by/2019/03/26/статья-ж-лакан-стадия-зеркала-и-ее-роль/> (дата обращения 22.02.2023).
6. Лотман Ю. М. Портрет / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. — С. 349—375. — ISBN 5-7331-0184-9.
7. Мишачева И. Пейзаж символизма и миф. «Священные рощи» Гюстава Моро. В сб. : Славянские чтения / И. Мишачева // Сборник материалов международной научной конференции Института славянской культуры. — 2020. — Том 2. — Выпуск VII). — С. 63—83.
8. Нежинская Р. Саломея. Образ роковой женщины, которой не было / Р. Нежинская ; Пер. с англ. В. Третьяковой. — Москва : Новое литературное обозрение, 2018. — 256 с. — ISBN 978-5-444-80920-4.
9. Психоаналитические термины и понятия / Под ред. Барнесса Э. Мура и Бернарда Д. Фаина ; пер. с англ. А. М. Боковикова, И. Б. Гриншпуна, А. Фильца. — Москва : Независимая фирма «Класс», 2000. — 304 с. — ISBN 0-300-04701-0.
10. Реизов Б. Г. Золя. Французский роман XIX века / Б. Г. Реизов. — Москва : Высшая школа, 1969. — С. 272—298.
11. Рымарь Н. Т. Незримое в зримом. Изоляция и смыслопорождение в эстетическом событии / Н. Т. Рымарь // Миргород. — 2018. — № 2 (12). — С. 101—114.
12. Юнг К. Г. Символы и метаморфозы. Либидо / К. Г. Юнг. — Москва : Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994. — 414 с.
13. Юнг К. Г. Психоанализ и искусство / К. Г. Юнг, Э Нойманн ; Пер. с англ. О. О. Чистякова, Г. А. Бутузова. — Москва : Рефл-бук, Ваклер, 1998. — 304 с.
14. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы. В сборнике : Классический психоанализ и художественная литература / К. Г. Юнг ; отв. ред. В. Лейбин. — Санкт-Петербург : Питеринск, 2002. — С. 106—130.

15. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени / К. Г. Юнг. — Санкт-Петербург : Питер, 2002. — 352 с. — ISBN 5-318-00683-3.
16. Álvaro González L. C. Neurological study of the decadent novel *À rebours* (Against the grain) by Joris-Karl Huysmans / L. C. Álvaro González // *In Neurosciences and History*. — 2018. — Vol. 6 (4). — Pp. 125—137.
17. Court-Perez F. Joris-Karl Huysmans. *A Rebours* / F. Court-Perez. — Paris : PUF, 1987. — 125 p.
18. Jung C. G. General aspects of dream psychology / C. G. Jung ; Dreams. trans., R. Hull. — Princeton, NJ : Princeton University Press, 1974. — Pp. 23—66.
19. Gaillard F. *A Rebours*, ou l'inversion des signes. L'esprit de décadence. Colloque de Nantes / F. Gaillard. — Paris : Librairie Minard, 1980. — T. 1. — Pp. 129—140.
20. Gallot H.-M. Explication de Huysmans / H.-M. Gallot. — Paris : Agence Parisienne de Distribution, 1954. — 202 p.
21. Lobet M. Huysmans ou le témoin écorché / M. Lobet. — Lyon-Paris : Editeur Emmanuel Vitte, 1960. — 146 p.
22. Monfèrier J. Des Esseintes et Baudelaire. Dans L'esprit de décadence. Colloque de Nantes / J. Monfèrier. — Paris : Librairie Minard, 1980. — T. 1. — Pp. 107—113.
23. Monfèrier J. L'Imagination dans *À Rebours* / J. Monfèrier // *Revue des sciences humaines*. — 1978. — T. XLIII (170—171). — Pp. 231—236.

Статья поступила в редакцию 08.11.2023,
одобрена после рецензирования 03.02.2024,
подготовлена к публикации 18.03.2024.

Material resources

- Huysmans, J.-K. (1922). *À rebours*. Paris: Georges Crès. 290 p. (In Paris.).
- Huysmans, J.-K. (1995). *Conversely. Three Symbolist novels*. Moscow: Republic. 5—142. (In Russ.).
- Moreau, G. (2002). *Ecrits sur l'art par Gustave Moreau*. Paris: Fata Morgana. 401 p. (In Paris.).

References

- Álvaro González, L. C. (2018). Neurological study of the decadent novel *À rebours* (Against the grain) by Joris-Karl Huysmans. *In Neurosciences and History*, 6 (4): 125—137.
- Autukhovich, T. E. (2019). Ekphrasis as a metatext (on the example of the story by I. S. Turgenyev "Three Portraits"). *Russian Philology: scientific notes of the Smolensk State University*, 19: 258—270. (In Russ.).
- Barkovskaya, A. (2017). Novel by J. K. Huysmans "On the contrary": description of paintings in the work as a way of artistic decoration of the text. In: *In the collection: Problems and prospects of modern science. Collection of articles of the XVIII International Scientific and Practical Conference*. Stavropol: Logos. 3—9. (In Russ.).
- Court-Perez, F. (1987). *Joris-Karl Huysmans. A Rebours*. Paris: PUF. 125 p. (In Paris.).
- Gaillard, F. (1980). *A Rebours, ou l'inversion des signes. L'esprit de décadence. Colloque de Nantes, 1*. Paris: Librairie Minard. 129—140. (In Paris.).
- Gallot, H.-M. (1954). *Explication de Huysmans*. Paris: Agence Parisienne de Distribution. 202 p. (In Paris.).
- Jung, C. G. (1974). *General aspects of dream psychology*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 23—66.

- Jung, K. G. (2002). On the relation of analytical psychology to works of fiction. In: *In the collection: Classical psychoanalysis and fiction*. St. Petersburg: Peterinsk. 106—130. (In Russ.).
- Jung, K. G. (2002). *Problems of the soul of our time*. St. Petersburg: Peter. 352 p. ISBN 5-318-00683-3. (In Russ.).
- Jung, K. G., Neumann, E. (1998). *Psychoanalysis and art*. Moscow: Refl-book, Wakler, 1998. — 304 p. (In Russ.).
- Jung, K. G. (1994). *Symbols and metamorphoses. Libido*. Moscow: East European Institute of Psychoanalysis. 414 p. (In Russ.).
- Karaulov, Yu. (1999). Associative analysis: a new approach to the interpretation of a literary text. In: *In the collection: Materials of the IX Congress of MAPRYAL*. Bratislava. Moscow: Mezhdunar. Assoc. of teachers of Russian Language and Literature. 151—186. (In Russ.).
- Kugler, P. (2005). *Alchemy of discourse. Image, sound and the psychic*. Moscow: PER SE. 224 p. (In Russ.).
- Lacan, J. (2019). The mirror stage and its role in the formation of the Ego function. *Psychoanalysis*. Available at: <https://psychoanalysis.by/2019/03/26/статья-ж-лакан-стадия-зеркала-и-ее-роль/> (accessed 02/22/2023). (In Russ.).
- Lobet, M. (1960). *Huysmans ou le témoin écorché*. Lyon-Paris: Editeur Emmanuel Vitte. 146 p. (In Paris.).
- Lotman, Yu. M. (2002). Portrait. In: *Articles on the semiotics of culture and art*. St. Petersburg: Academic Project. 349—375. ISBN 5-7331-0184-9. (In Russ.).
- Mishacheva, I. (2020). Landscape of symbolism and myth. “Sacred Groves” by Gustave Moreau. In *the collection: Slavic readings. Collection of materials of the international scientific conference of the Institute of Slavic Culture, 2 VII*: 63—83. (In Russ.).
- Monférier, J. (1980). *Des Esseintes et Baudelaire. Dans L'esprit de décadence. Colloque de Nantes, 1*. Paris: Librairie Minard. 107—113. (In Paris.).
- Monferier, J. (1978). L'Imagination dans À Rebours. *Revue des sciences humaines, XLIII (170—171)*: 231—236. (In Paris.).
- Nezhinskaya, R. (2018). *Salome. The image of a femme fatale who did not exist*. Moscow: New Literary Review. 256 p. ISBN 978-5-444-80920-4. (In Russ.).
- Psychoanalytic terms and concepts*. (2000). Moscow: Independent firm “Klass”. 304 p. ISBN 0-300-04701-0. (In Russ.).
- Reizov, B. G. (1969). *Zola. A French novel of the XIX century*. Moscow: Higher School. 272—298. (In Russ.).
- Rymar, N. T. (2018). The invisible in the visible. Isolation and meaning generation in an aesthetic event. *Mirgorod, 2 (12)*: 101—114. (In Russ.).

*The article was submitted 08.11.2023;
approved after reviewing 03.02.2024;
accepted for publication 18.03.2024.*