

FLOWER POWER. БОТАНИЧЕСКОТО ВЪОБРАЖЕНИЕ В ИЗКУСТВОТО¹

Маргарита Серафимова

FLOWER POWER. BOTANICAL IMAGINATION IN ART

Margarita Serafimova², Institute for Literature, BAS, Bulgaria

<https://doi.org/10.46687/BDAS7544>

Abstract: *For a very long time, living forms and art forms have been put in relationship by thinkers and artists. Analogies have always fascinated poets with the power of correspondences. Imagination and thought meet when creativity in nature and artistic creation are linked.*

Botany for example has undoubtedly inspired artists throughout the ages. Plant metaphors have always been an important part of the poetic imagination. Their diversity also stems from the evolution of the botanical science itself and from its relation to arts.

The paper aims to trace some of the threads that link botany and art, and the mixing of codes in the practices of writers and researchers who are equally subject to the scientific discoveries and to the aesthetics of forms.

Key words: *botany, literature, flowers, plant metaphors, botanical illustrations*

Въведение

Растителното вдъхновение

Растенията открай време са предизвиквали възхищението на творците. Нещо повече, те са били способни да превърнат в творци и самите учени, сериозните изследователи, вгълбените философи. Но макар и често да придават цвят и форма на мислите и мечтите, те избуяват най-вече в изкуствата. Дори музиката, най-абстрактното измежду тях, е подвластно на тяхната магия. Да си спомним за люляка в музиката на Рахманинов, за Полски цветя на Дебюси, за валсовете на цветята на Чайковски от

¹ Статията е подготвена в изпълнение на научната програма на проект *Литература и природа* (Български литературни и литературоведски интерпретации) по договор с ФНИ КП-06-Н60/13 от 3 дек. 2021 г.

² Margarita Serafimova (Associate Professor, ScD of Theory of Culture) is the author of books on epistolary art, on the role of places in the construction of meaning, about Orhan Pamuk's novel *My Name is Red*, as well as numerous articles on literary and cultural history. Member of the Academic Circle of Comparative Literature (Sofia), of the Bulgarian Society for the Study of the Eighteenth Century and of the *Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique*, Clermont Ferrand, France. Email: margarita_serafim@yahoo.fr

Copyright © 2023 Margarita Serafimova



This open access article is published and distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

„Лешникотрошачката“ или на Гуно от „Ромео и Жулиета“. За арията „Цветето, което ти ми хвърли“ в „Кармен“ на Бизе или за теменужките на „Адриана Лекуврър“, които силата на музиката последователно превръща в посланици на любовта, на измяната, на ревността, и накрая – на смъртта. Или пък за оживяващата напролет природа, бухнала във „Вълшебството на Разпети петък“ от „Парсифал“ на Вагнер или за музиката на Албан Берг, която Адорно сравнява с увивно растение, чиято разрастваща се множественост поглъща всичко (Adorno, 1968).

Много по-конкретни растителни форми ни предлага архитектурата: от флоралните елементи в готическите катедрали до арборесцентните фасади, така свойствени за творците от Art Nouveau и след това. Изобразителното изкуство, от своя страна, е развило цяла система от „растителни“ образци, които най-общо може да разделим на жанрове *in visu* (като пейзажа и натюрморта например) и жанрове *in situ* (от най-старите, градините, до най-съвременните, ленд арт инсталациите).

Литературата също ни дава безброй примери на знаменити цветя като лотосите на Одисей, букета на Офелия, розите на Кай и Герда, Синьото цвете на Новалис или жълтите мимози от „Майстора и Маргарита“. Растенията надничат красноречиво и от самите заглавия като в „Дамата с камелиите“ на Дюма, „Странната орхидея“ на Х. Уелс, но също и във „Вино от глухарчета“, „Вишнева градина“, „Името на розата“ и много други.

Какво да говорим за декоративните изкуства (стъкло, порцелан, текстил...) и дори за кулинарното изкуство, което не само ни поднася блюда от всякакви растения, превръщащи се – днес повече от всякога – от акомпанимент на ястието в основни герои на вкуса, но и зрелищни феерии от ядивни цветя, потвърждаващи познатата максима, че апетитът идва с... гледането.

Самите биолози, попаднали под омайващото въздействие на своя научен обект, започват да изпълват с рисунки картини своите трактати, превръщайки ги в художествени албуми, или пък, успоредно с научните си занимания, се отдават на градинарство³ – една визуална ботаника, приютяваща онзи креативен „остатък“, който, неизползван в пряката научна работа, прелива в изкуство. В същото време творците, рисуващи цветя, се заемат с трескаво ботаническо образование, за да направят по-истински и въздействащи своите творби и сякаш няма друга област, в която по-очевидно да се наблюдава продуктивното взаимодействие на въображението и размишлението, изкуството и естеството, интуицията и знанието. Тази вълнуваща красота, тази неподозирана сила (*flower power!*) ни убеждава, че най-добри резултати се постигат тогава, когато работата на художника дублира работата на учения.

Да навлезем в този свят.

3 Такъв е случаят например с Дарвин или Фройд.

I

**Изкуството на ботаниците, ботаниката на художниците
Ботаническите рисунки**

Не е нужно да започваме от самото начало, нито да следваме пунктуално еволюцията на ботаническите описания от времето на Теофраст или на първите илюстрации на растения от II век, за да си дадем сметка, че първоначално те са свързани с медицината. Първите рисунки намират място в различни фармакопеи и подлагат на изучаване билките и на описание – техните терапевтични свойства. Те имат за цел да представят растенията в различните фази на развитието им, за да бъдат лесно идентифицирани. Любопитното е, че изкуството се оказва по-надеждно от хербариите, чупливи, безцветни подобия на живите растения. Рисунките били несъмнено с по-висока познавателна стойност от тях и по-близки до оригинала. Ето как историята на диалога между изкуството и науката минава и през ботаническите рисунки, които пресъздават прецизно анатомията на растенията⁴. Интересът към флората обяснява също и успеха на натюрморта. През XV и XVI век ботаниката е във възход, през 1533 в Падуа бива създадена първата катедра по ботаника в Европа, а в Пиза – първата ботаническа градина; поставя се началото на различни каталози и класификации. Две събития благоприятстват интереса към растенията и тяхното изобразяване: изобретяването на книгопечатането и големите географски открития и пътешествия, при които в Европа са донесени различни екзотични растения. развитието на натуралистките рисунки върви ръка за ръка с хуманистичната мисъл, която проповядва умножаване на знанията и тяхното разпространение. Ботаническите изображения се усъвършенстват и достигат необикновени нива на прецизност и сложност. Техният апогей ще бъде достигнат през XVIII век благодарение на развитието на естествените науки и ще претърпи истински разцвет, особено в ръцете на жените.

Но нека се спрем на някои от имената, белязали историята на тази продуктивна връзка между изображение и въображение около темата за растенията.

Така през XVI век смятаният за баща на ботаниката германски учен Леонарт Фукс, ботаник и професор по медицина в университета в Тюбинген, широко прилага ботаническите рисунки с педагогическа цел. Създател на първата немска ботаническа градина, той защитава идеята, че **изображенията имат научна стойност**. Картините стават носители на научните знания и се превръщат в инструменти на познанието с пълна

⁴ Ботаническата илюстрация е точното изобразяване на растенията и техните характеристики за научни цели, за разлика от рисуването на цветя, което е предназначено само за възхищение. Тя набляга повече на науката, отколкото на изобразителното изкуство. Основният фактор за научното качество на една ботаническа илюстрация не е избраната основа или технологията, използвана за нейното представяне, а разбирането на художника за морфологията на растенията.

сила. Художественият поглед идва да допълни научния. Издадената от него през 1542 г. книга на растенията (*De historia stirpium commentarii insignes*) възплътявала тази визуализация на знанието, предлагайки в същото време и албум по флорална живопис⁵. И може би съвсем заслужено е било назоваването с неговото име на едно красиво цвете, дошло отдалече⁶. В същото време новите познания за живота на земята и научните открития по естествени науки стимулират художественото въображение. Така ботаническата рисунка, попаднала в ръцете на художник, лесно се превръща в истинска картина, както показва и случаят с Албрехт Дюрер.



Das große Rasenstück
Albrecht Dürer, 1503

⁵ Изображенията подпомагат разпознаването на видовете. Фукс оценява допълващите се усилия и наблюдателността на учени, ботаници, medici и художници в прецизирането на изображенията на растенията, вж. факсимилното издание тук: Fuchs, L. *De historia stirpium* - Leonhart Fuchs - Browsing Facsimile Editions (4K / UHD) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DbYjgc5Vvk>.

⁶ Става дума за цветето *фуксия*. Негов кръстник е отец Шарл Плюмие, известен френски ботаник, останал в историята на науката не само като добър учен и талантлив художник илюстратор, открил и описал стотици растителни видове на Антилите, в Мексико и Гватемала, които прави достойние на европейците, но и първият учен, именувал новооткритите растения в чест на свои предшественици в науката, допринасяйки в същото време за тяхното обезсмъртяване. Практиката потвърдила неговия замисъл, което личи по познатите и днес цветни имена като *фуксия*, както стана дума, с почит към Leonhard Fuchs, *бегония* в чест на Michel Bégon, *лобелия* на Mathias de l'Obel, *магнолия* (всъщност, *маньолия*) на Pierre Magnol и др.

Макар и натуралистките платна на ренесансовия художник поначало да поразяват със своята естественост, между тях все пак се откроява „Голямата туфа треви“, която и днес удивлява специалистите и любителите на изкуството. Това е работа на истински ботаник. Всички растения в нея са разпознаваеми: бял равнец, глухарче, синя трева, живовляк. Но художникът е превърнал това късче действителност, този фрагмент от природа – в универсално послание. Техническите средства са елементарни: акварел и гуаш, но образите са изградени с описателна виртуозност. Всяко стръкче трева, открояващо се с прецизна индивидуалност, реализмът на предния и задния план, загатнатият контекст, който извежда изображението от кръга на обичайните ботанически рисунки с тяхната лабораторна изолираност – обогатяват поетичното внушение. Благодарение на композицията и играта на цветовете, художникът успява да създаде илюзията за дълбочина. Като оставя известно пространство около туфата, той повдига завесата над процеса на растеж и смърт на растението. Поставени в своята естествена среда, тревите сякаш трептят пред очите ни. Това е всичко друго, но не и натюрморт. Тази работа ни поставя в близък контакт с растението като жива форма. Работата е толкова завършена – толкова съвършена! – че Дюрер не се поколебава да я подпише и дори да я датира (изписвайки в долния десен ъгъл годината: 1503) като самостоятелна творба. Тази *ботаническа поема*, както понякога бива наричана, остава скритото съкровище на този голям художник на Немския ренесанс, встрани от обичайния интерес към неговото наследство.

Творбата поразява със своя натурализъм и с качеството на детайла. Това е истинска медитация на Вселената. Има нещо по-голямо зад привидната простота: едно вглъбение, което отива отвъд обикновената наблюдателност, виране в тайнството на космоса, в загадката на света, в енигмата на човешкия живот, и напомня познатия стих на английския поет романтик Уилям Блейк, написан векове по-късно:

В зрънцето пясък да съзреш света,
И небесата – в едно диво цвете.
В дланта си да сбереш безкрайността,
И вечността – в един от часовете⁷.

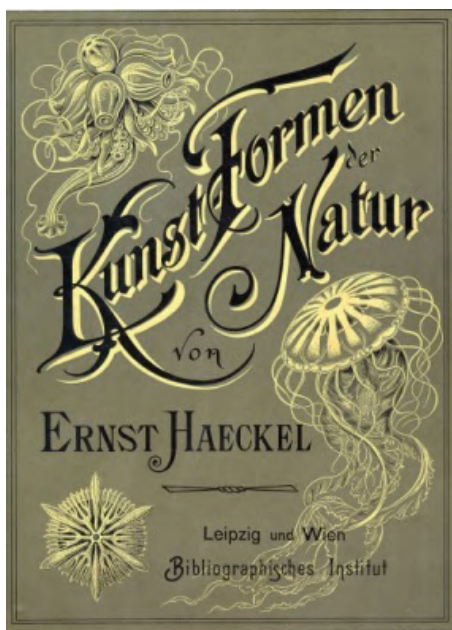
Както се убеждаваме, ботаническата рисунка смесва научното и художественото начало, но самата тя е плод на прекалена условност: растението бива представяно извън своя биотоп. Именно затова през XIX век учените се опитват да преодолеят кабинетната класификация на растенията, направена от Карл Линей, като разширяват ареала на своите търсения – и географски, и концептуално. В този процес решаваща роля изиграва Александър Хумболт, който се смята за основоположник

7 Вж. G. de Lassus Saint-Geniès: <https://laplumedeloiseaulyre.com/?p=10963>

на съвременната **география на растенията**. Неговата работа показва ограниченията в системата на Линей, понеже набляга на връзката между растенията и околната среда. Днес бихме казали, че възгледите му са холистични – и той, подобно на Гьоте, разглежда човешката сетивност и човешкия ум като част от самата природа и като проява на принадлежността на човечеството към голямото свързано цяло на Вселената. Убеден е, че човешкото въображение и околният свят са в унисон и вярва, че **изкуството участва в процеса на познание**. Според него три изкуства допринасят за приобщаване на хората към знанието: литературата, живописата и изкуството на градините, и изразява мисълта, че и най-строгата наука не бива да се лишава от живителния полъх на въображението. Хумболт отхвърля върховенството на човека над природата и описва земята като велик жив организъм, който не е регулиран в полза на човека. Неуморен пътешественик и откривател, той търсел единството от фактори, които изграждат комплексната картина на познанието – климат, история, обичаи, раса, фауна, флора, валежен режим, ветрове... И понеже най-важното в картината на местата според него бил „естественият растеж“, той изследвал – очарован и поразен – природата на тропиците. Виждал в тропическата растителност концентрат на природната сила и съзидателност. И за да бъде уловена тази величествена мощ на природата във време, предшествашо фотографията, той иницирал различни художници, които правели съпричастен европейския читател с непосредствените впечатления на пътешествениците от тази откривателска епоха.

Един от художниците, които следвали метода на Хумболт, бил Йохан Мориц Ругендас, чиито картини от американския континент въвеждат зрителя в тези гигантски растителни катедрали, в които човек се чувства малък и незначителен⁸. Ругендас не е могъл да черпи вдъхновение от нито един съществуващ модел, защото дотогава никой художник не бил виждал тропическата природа такава, каквато той е трябвало да я представи. Неговият поглед бил откривателски в двояк смисъл – и като художник, и като чужденец. Маршрутът, местата и темите на Ругендас в Централна и Южна Америка са значително повлияни от концепцията на Хумболт за **изкуството като помощно средство за науката**. Върху своите платна германският художник пренася Хумболтовата теория за „физиогномиката“ на природата, като се интересува особено от представянето на растенията и се стреми да пресъздаде „цялостния облик на даден регион“, да представи в една картина „обобщение на това, което е възможно да се намери в него“ (Magnin, 2016). Въз основа на енциклопедичното разбиране за природата като сложна и взаимозависима цялост той създава пейзажи, отличаващи се с топографска точност и научна изчерпателност.

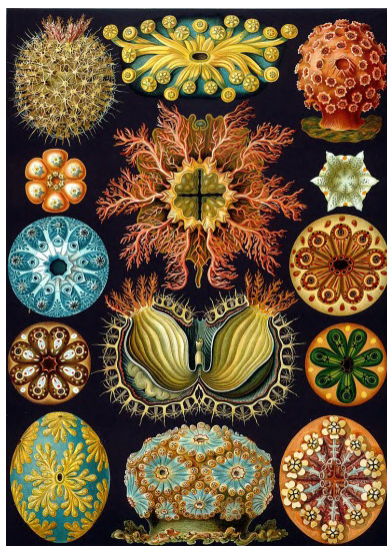
8 Вж. неговите тропически пейзажи <https://fineartamerica.com/featured/tropical-landscape-johann-moritz-rugendas.html>, Конник в тропическата гора <https://gallerix.org/storeroom/159875/N/2946/?navi=1252869518> и др.: <https://www.meisterdrucke.uk/artist/Johann-Moritz-Rugendas.html>



Но едно от имената, които без съмнение се превръщат в емблема на връзката между науката и изкуството, е това на Ернст Хекел. Роденият в пруския град Потсдам през 1834 г. учен се посвещава на изучаването на живата природа. Личната му среща с Чарлз Дарвин през 1866 г. го прави един от най-изтъкнатите негови последователи и го вдъхновява в собствената му работа. Биолог и мислител, лекар и художник, той поставя началото на една нова епоха: и за биологията, и за артистичния свят. Именно той е съзателят на понятието **екология**, търсейки на свой ред подобно на Хумболт връзката между организмите и околната среда.

Приносът му за науката, описанията на хиляди нови биологични видове, откритията му за еволюцията и успехът на неговата книга „Загадките на Вселената“ безспорно говорят за важността на делото му като учен. Но съчинението, което го превръща в световна знаменитост, е книгата му „Художествени форми на природата“ (*Kunstformen der Natur*, 1904). При него визуалният метод на познание е съчетан с художническия му талант. Поразен от симетрията в природата, той открива и за другите – учени, артисти и ценители на красотата – естетиката на живите организми. Хекел прекарва часове наред в гледане под микроскоп, запленил от красотата на току-що откритите същества. И ги рисува с педантично внимание в свой собствен художествен стил. Известно е, че в младостта си той заминава в Италия, завладян от изкуството на големите майстори и решен да води живот на художник. После, все така раздвоен, се връща в родината си и към своите занимания с биология. Но ето че намира начин да преодолее своята лична дилема, доказвайки на свой ред важността на въображението за науката: конфликтът между любовта му към изкуството и научните му амбиции най-накрая бива разрешен.

Хекел смятал, че най-великият художник е природата. Популяризирайки постиженията на биологията и докато рисувал, правел и своите открития. Така се прославил не само с таланта си на учен, но с умението да рисува и да вдъхновява със симбиозата между науката и изкуството. Насочва вниманието си извън академичните среди и търси по-широка публика, която запознава с научните открития.



Изображенията на Хекел оказват огромно влияние върху изкуството от началото на ХХ век. Архитекти, художници, декоратори, дизайнери черпят или се вдъхновяват от формите, които Хекел представя в своята книга, станала достояние на всеки просветен човек от епохата. Тя се превръща в жив резервоар за Новото изкуство, *Art nouveau*. Хекел със своите рисунки, създавани за научни цели, с вяност и прецизност към пресъздаваните форми попада с лекота в един друг контекст – този на изкуството. Творците от целия артистичен свят ориентират своите търсения вече не към имитация на темите и образците от миналото, а към създаване на нови сюжети. В края на ХІХ в. природата се утвърждава като модел на съвършена красота. Художниците напускат ателиетата си, за да я рисуват отблизо, но не само това: те се ограмотяват и все повече

се интересуват от научните достижения, от биологическите съчинения. Книгата на Хекел се явява точно навреме, а може би и самата тя е плод на това динамично за изкуството откривателство. Художниците и архитектите изучават ботаника, посещават курсове лекции върху природните закони, за да не разполагат растения и цветове произволно. Това ново изкуство следва живите модели на Вселената, скъсвайки с миналото на изобразителното изкуство, с традицията, с вездесъщите образи на историята и митологията. Те установяват истинска граматика на орнамента. Става дума за едно просветено рисуване, следващо отблизо ботаническите описания и класификации, придържащо се към растителната морфология и структура. Оттам и усещането за известна дисекция, стилизация и геометризация на растенията.

Въображението на епохата се разгръща с изящество, символна сила и декоративен размах. Променящият се живот и навлизането на индустриализацията интерферира с необходимостта от нова жизнена среда. Модерността от последните две десетилетия на XIX и от началото на XX век обхваща целия спектър на изкуствата: от природните форми в архитектурата на А. Гауди до художествените занаяти на Школата в Нанси. Растителните модели – гинко, водни лилии, съцветия и филизи – поникват във всички възможни материи и материали: дърво, стъкло, бронз, керамика, фаянс. Витражи, тапети, книговезене, както и бродерия, златарство, декориране – всички дейности и всички професии стават подвластни на растителната мода. Тя достига до големи градове като Барселона, Брюксел, Париж, Мюнхен, Виена, Глазгоу, Прага и др. Новият интерес на художниците и занаятчиите към всекидневния живот се съчетава с влечението на социума към модерността, както в градската среда, така и в интериора на домовете. Науката се демократизира и заедно с изкуството – незаменим възпитател на висок вкус – навлиза в практиката и участва в създаването на жизнена среда, приятна и удобна за обитаване, носеща радост и удоволствие във всекидневието. Артистичните провокации на биологията остават извън всяко съмнение и се превръщат в естествен стимул за творчество.

II

Etwas durch die Blume sagen. Ботанически наративи Еротичните аналогии

На 10 юни 1717 г. в Париж пред студенти по медицина френският биолог Себастиан Ваян произнася паметна лекция, посветена на сексуалността на растенията. Предвид аудиторията си, изследователят избира да се изразява с понятия, близки на студентите. Той говори за мъжки и женски растения и растения хермафродити. Назовава размножителните им органи с термините на човешката анатомия, както и с интригуващия за младата му публика речник на любовната игра. Говори за „брачно ложе“, за растения, „поддаващи се на своята импулсивност“, за

„пламенни натури, стремящи се да задоволят бурните си пориви“ (Vaillant, 1717, р. 6). Речта разпалва ентусиазма на студентите, които я превеждат на латински, публикуват я и я разпространяват из цяла Европа.

Откриването на растителната сексуалност станало един от най-големите успехи за науката в началото на XVIII век. Това подтикнало да се мисли за приемственост между нисшите и висшите организми според съществуващата дотогава ска̀ла и да се преразгледат характеристиките, свързващи минералите, растенията, животните и хората. Вълнуващите аналогии между растителната и човешката сексуалност все повече позволявали на учените да разбират социалната организация въз основа на природни детерминации. Така новите открития засилват интереса на мислителите от Просвещението към натуралистките описания, които влизат активно в дискурсите на епохата и водят до промяна във философския поглед както към природата, така и към обществото.

От друга страна, този антропоморфизъм – който демонстрира отново хилядолетната неспособност на нашата култура да разбира растителния свят по друг начин, освен по аналогия с животинския – има като неочакван ефект, вторичен и светски, пълното разкрепостяване на сексуалното поведение на човека или поне – на говоренето за него. Всъщност речникът използван от Ваян поразително прилича на „либертинска утопия“ (Drouin, 2008, р. 188): сякаш се отварят вратите към един неочакван свят, в който цветята предлагат спектакъла на своите полигамни връзки, в повечето случаи съвсем открити и публични.

Задълбоченото изследване на ботаническият свят разкрива практики с необузdana изобретателност и изумителна сложност. Става ясно например, че някои орхидеи ловят насекоми и ги принуждават да влизат в интимни отношения с тях. А също и че някои цветове, като тези на дървото авокадо, могат да променят пола си. Че галерия от сводници, проститутки и жиголо населяват градините. Дори и опитните градинари били шокирани. Дотогава се смятало, че растенията нямат сексуален живот. Оказало се, че това далеч не е така. Станало ясно, че Хермес и Афродита се озовават често в едно и също съцветие. Блудствата в рамките на семейството били обичайна практика – като при теменужките, които практикували многобройни връзки, забранени и осъдителни при човека, като инцеста. Любовта по тройки не била изключение, а правило. Темата се разкрила изведнъж като истинско ботаническо сладострастие. В своята неподвижност, цветята се оказали смущаващо изобретателни и способни да множат партньорите си, както и сексуалните си авантюри, за да осигуряват своето продължение.

Било е истински скандал. Цветовете изпъкнали в качеството си на размножителни органи на растенията, живеещи съвсем голи, изложени на показ, нещо повече: извикващи възхищение у всеки, който ги наблюдава. Станало ясно, че не само те се показвали без свян, но и че

хората ги съзерцават в тяхното безсрамие, възхищават се от това как са се разтворили, как привличат, как ухаят. Особено фреквентната при цветята полиандрия, при която цяла процесия от съпрузи тичинки се подчинява на сексуалните изисквания на съпругата плодник, поражява духовете. Колкото непристоен, толкова и ефикасен, любовният живот на растенията предлага на човека едно очарователно огледало и поражда неизброими текстове – ботанически описания, либертински приказки, научни поеми, трактати по теология – които позволяват да се вникне в основното: че растенията притежават една полиморфна, щастлива и задружна сексуалност.

Тази биологична инвентивност изумява още повече, имайки предвид наслоеното мнение, водещо началото си от Аристотел, че растителното царство е нечувствително, пасивно и невинно. Никой не е подозирал подобна чувственост, адаптивност и изобретателност при съвокупляването. Това отключва фантазиите и преобръща представите. На бедността на човешката любов: моногамна, хетеросексуална и затворена в брака – съгласно предписанията на християнската култура, – това пищно сладострастие на растенията разтърсва обществения морал. Стратегиите на съблазняване, на насочване, на потискане; преструвките, маневрите, мимикриите, еротизират растенията и пораждат усещането за една „разюздана ботаника“, която представя растенията като обладани от трепетни желания и подтикват към търсене на аналогии между флората и обществото⁹.

През 1735 г. Карл Линей приема терминологията на Ваян и дори го надминава в паралелите с човешката сексуалност. Темата ще скандализира и забавлява цялото столетие (Jaquier, 2016). Не е чудно, че след това цветята в изкуството и особено в литературата стават все по-чувствени и все по-субверсивни.

Ето някои примери от многото.

Така в своя роман „Лилия в долината“ Балзак прибегва до еротизма на цветята не толкова като размяна на любовни послания, не само като посредници в едно традиционно обяснение в любов, колкото като израз на любовни желания. Цялата нежност, цялата страст на влюбения герой се излива в грижливото стъкмяване на букети от полски цветя за любимата жена. Постепенно тези нежни „симфонии“, тези „лъчезарни поеми от цветя“ завладяват цялото му същество и го карат да броди с часове из туренските лозя и поляни в търсене на най-подходящите форми и цветове, които да изразят преливащите чувства в сърцето му. И макар че в това начинание, за което се нуждае „от всички разновидности на полската флора“, героят – както споделя в своя монолог – се втурва да изследва флората „не като ботаник, а като поет“, зад написването на самия роман стои сериозна ботаническа подготовка. Знае се например, че при престоя си в Женева

9 Вж. напр. Brancher, 2015, както и Allaby, 2017.

през 1833 г. Балзак се среща с известния естествоизпитател Пирам дьо Кандол, който го осведомява по въпросите за флората, необходими за неговия замисъл (Ambrière, 1999, p. 188.), и че писателят разглежда с интерес неговите хербарии. Възможно е също да е познавал и работата на Жан-Батист Ламарк върху френската флора. По всичко личи, че е бил ботанически подготвен.

В резултат на това Балзак написва роман, разказващ за страстната платоническа любов на младия Феликс към нещастно омъжената Анриет дьо Морсоф, и напомнящ на растителна вариация на „Вертер“. Букетите на Феликс са сред най-красивите страници в романа, смесица от чувственост и духовност, поезия и символика. На места тяхната еротична евокативност е наистина гореща и ни среща с изречените на смесващ изкуствата език – изпълнен с музикални и пиктурални метафори – еротични фантазии на един обречен на целомъдрие влюбен. Всичко в избора на цветя, в тяхното съчетание и в тяхното описание – форма, цвят, парфюм – извикват асоциация с физическо сливане. Дори без помощта на психоанализата може да се твърди, че тези цветя заместват не само думите, но и действията, те са едно фантазно сбъждане на невъзможния любовен акт. Откровено разделени на мъжки и женски растения – те представят женското начало, с извитите линии и гъвкави форми, които превръщат към образа на любимата жена, и мъжкото – заплетено в символизма на желанието и обожанието:

Представете си около широкото гърло на порцелановата ваза гъста ивица бели цветя, растящи в туренските лозя; кръглите им цветове смътно напомнят желаните форми на женското тяло, заело поза на покорна робиня. От тази основа излизат спиралите на камшичето, обсипани с бели камбанки, тъничките стъбла на розовия гръмотрън, смесени с няколко стръка папрат и с млади дъбови филизи със сочни яркозелени листи; те смирено се свеждат като плачуци върби и покорно се молят като богомолци. Над тях се устремяват като плахи надежди трептящите и потънали в цвят дръжки на аления горицвет, щедро сипещ жълт пращец, снежните пирамиди на полската и водната метличина, зелените коси на хмела и тънките стрели на острицата [...], перата на хвоща, чадърчетата на дивия керевиз [...], извитите филизи на орловите нокти [...], с една дума, най-дивни, най-странни създания от растителния свят: пламъчета и тройни бодили, копиевидни треви и зъбчати листа, разкъсани, спиралообразни стъбла и ветви, напомнящи трудно обуздани желания.

Тези невинни радости много ми помогнаха да залъжа страстта, възпламенена от продължително съзерцание на любимото същество (Balzac, 1984, p. 102).

По различен начин прибъгва до растителната метафоричност Бодлер, който в своите „Цветя на злото“ целенасочено търси образи, които шокират (знае се, че работното заглавие на неговия шедьовър е било „Лесбийки“). Поетът заявява, че мрази растенията, прокълнати заради своя „тероризъм на формите и на красотата“ и може би интерпретацията на художника Одилон Редон напълно отговаря на нагласата на поета, който в едно свое писмо отказва да се разнежва от растенията и споделя: „винаги

съм си мислел, че в природата, която процъфтява и се подмладява, има нещо притеснително, сурово, жестоко, – едно *je ne sais quoi*, което граничи с наглост“ (Baudelaire, 1972). Според него природата е съучастник на Злото, което действа в дълбините на човешката душа.



Odilon Redon, 1889¹⁰

Да надникнем също и във флората на „По следите на изгубеното време“. Известно е, че ботаническите познания на Пруст са били превъзходни. По всичко личи, че е познавал трактатите на Дарвин за растенията¹¹, както и две други значими произведения: есето „Интелигентността на цветята“ („L’intelligence des fleurs“, 1907) на Морис Метерлинк, Нобелов лауреат за литература от 1911 г. и „Етюди за природата на човека“ („Études sur la nature humaine“, 1903) на Иля Мечников, който през 1908 г. също печели Нобел, само че за физиология или медицина. И двамата автори са обект на позовавания в романа. Линея също е познат на писателя, макар че името му не е упоменато. Но Линея публикува през 1760 г. своето „Въведение в брачния живот на растенията“, а на много места в „По следите“ става дума за „брака на растенията“:

¹⁰ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Redon_les_fleurs_du_mal_flower.jpg

¹¹ Речникът, с който си служи Пруст, показва, че вероятно е познавал съчинението на Дарвин *The Different Forms of Flowers on Plants of the Same Species*, Londres, John Murray, 1877, чийто превод на френски от 1878 г. бил предшестван от предговор на френския професор А. Кутанс. Именно там писателят е могъл да прочете кратко резюме на историята на ботаниката и обзор на основните теории, развити от Дарвин в неговите трудове. Предговорът съдържа изрази и примери, които са толкова сходни с тези в „Содом и Гомор“, че изглежда много вероятно Пруст да е черпил вдъхновение главно оттам, което не изключва възможността да е прелиствал голямата книга на Дарвин и да се е спирал на определени пасажки. Вж. Teyssandier, 2015, p. 171-182.

Суан беше този, който много ми е говорел за ботаника. Показваше ми изумителни сватби на цветя, които са много по-забавни от тези на хората и освен това се провеждат без обяд и без церемония (Proust, 1992).

Афинитетът на писателя към растенията е очевиден. Трябва да отбележим най-напред широкото присъствие на растения в първия том, сред спомените на малкия Марсел. Растителният декор извиква изгубения рай на детството, предчистотата и невинността на маковете и незабравките да бъдат заменени от претенциозните и капризни цветя в салоните на госпожа Суан. Тук са всички онези съцветия, които години по-късно героят ще мечтае талантивият художник Елстир да нарисува за него – глогини, розови трънки, синчец, ябълков цвят – за да му разкрие чрез изкуството си защо са упражнявали върху него такава магнетична власт (Proust, 1984-II, p. 407). Да вземем например този откъс:

Тази глогина беше избрала именно цвета на сочен плод или на нежна притурка към празничната премяна [...]. И ето че аз тутакси почувствах, също както пред белите глогини, но с още по-силно възхищение, че цветята изразяват идеята за празник не изкуствено, не посредством някакво човешко изобретение, но че самата природа бе вложила спонтанно в тях този смисъл [...], като е отрупала храста с нежнорозови розички [...], за да го превърне в открит олтар. [...] Включен като другите в живия плет, но така изпъкващ в него като млада девойка, нагиздена за празненство сред куп делнично облечени хора [...], пленителният набожно настроен храст блестеше, усмихвайки се в росната си розова премяна (Proust, 1984-I, p. 163-164).

Или да надзърнем тук, където усетът на Пруст като ботаник си съперничи с този на ентомолог:

Въпреки че глоговите клонки бяха напълно безмълвни и неподвижни, лекото ухание, което вдъхвах от време-навреме, извикваше у мене представа за жужене, за интензивен живот, олтарът сякаш тръпнеше като полски плет, изпълнен с живи пипала, защото червеникавите тичинки, запазили пролетната си жизненост и дразнешката си способност, ми напомнях насекоми, преобразени тоя ден в цветя (Proust, 1984-I, p. 136).

Растенията в „По следите“ формират специфичен идиолект и стават част от един философски размисъл върху човешката натура. Този език парадоксално е не толкова евфемистичен („кажи го с цвете“), а тъкмо обратното, средство за проникване в същината, метод за оголване на истината в смисъла на Марк Аврелий – отмахване на културния пласт, за да се види истинската природа на човека. В романа прозира един биологичен детерминизъм в духа на Ницше, който откриваме у Пруст, контрастиращ с този изящен стил, този фин изказ, който му е свойствен, и който е толкова по-въздействащ именно заради това. Тази предопределеност неизменно се явява в аналогия с растенията:

Уви, и в най-свежото цвете могат да се различат едва забележимите точки, които вече показват каква ще бъде, след като изсъхне или се оплоди, разцъфналата днес

плът: неизменната и предопределена форма на цветето. [...] Дори по отношение на умственото си развитие ние зависим много повече от природните закони, отколкото си въобразяваме, и умът ни предварително притежава, подобно на някое тайнобрачно растение, например пшеницата, известни особености, а ние си въобразяваме, че те са резултат от собствения ни избор. [...] Ние всъщност сме наследили от семейството си, също както пеперудоподобните растения формата на семето си, както идеите, с които живеем, така и болестта, от която ще умрем (Proust, 1984-II, p. 450-451).

Но за нас са особено важни тези аналогии, когато са вплетени в характеристиките на героите или стават част от интригата. В това отношение, най-първо растителният мотив се появява в романа на Пруст под формата на жената-цвете. Тези сравнения между женската фигура и цветето подчертават общите за двата вида качества: крехкост и ефимерна красота. Да вземем цветната симфония около Одет, вкусът ѝ към орхидеите и хризантемите – нейните любими цветя, така подходящи за тази обсебена от снобизъм и отдадена на имитации на аристократично поведение жена, „защото притежаваха рядкото качество да не приличат на живи цветя, а на дрънкулки от сатинирана коприна“. Помним също, че когато му я представят като държанка, тази дума поражда у влюбения Суан странните асоциации и смущаващи представи на „неуловима амалгама от непознати, сатанински елементи, обвита като в ореол от отровни цветя“ (Proust, 1984, I, p. 298).

Тази флорална семиология влиза в действие и при всяка друга женска поява. Разновидностите на цветята отличават женските фигури една от друга. Споменът за розата почти винаги съпътства Албертин, чиито бузи са с цвят на рози и наистина имат „вкус на рози“. За разказвача момичето е ту „много лоша роза“, ту „най-красивата роза“, която той с удоволствие е откъснал и откраднал от всички. За едно младо момиче, видяно във влака, Марсел усеща с очите си „плътта на магнолията“, Розмонд и Андреа му изглеждат различни като „здравец край слънчевото море и камелия в нощта“. А в частта с емблематичното заглавие „Запленен от момичета в цвят“ („À l'ombre des jeunes filles en fleurs“), героят, опиянен от омайващото обкръжение на момичетата-цветя, си дава сметка „със задоволството на ботаник“, че е невъзможно да намери „събрани наедно по-редки видове от тези млади цветя“ (Proust, 1984, II, p. 361).

Второ, при цветята в „По следите“ винаги трепти едно потайно желание. Образът на вездесъщите глобини в първата част са постоянен спътник на младежкото съзряване и свойствените за растежа фантазии: флоралният образ винаги поражда, напомня, извиква някакъв неясен копнеж. Един класически пример в романа, разбира се, е консумирането на любовната връзка от Суан и Одет, когато според техния любовен жаргон, „правят катлея (орхидея)“ (Proust, 1984, I, p. 260-262). „Разцъфтяването“ (най-накрая, след трескавото обикаляне на Суан из Париж в търсене на

желаната жена) ни пренася въображаемо в едно прикрито действие на отдаване и завоюване (Richard, 1974, p. 98). Един елемент от тоалета на Одет (героят привидно се навежда над нея, за да подреди орхидеите върху роклята ѝ) скрива и разкрива цялото действие, и представлява отместване на желанието от женското тяло върху неговата украса или емблема. Суан сравнява удоволствието си с това на „първия човек, който го е вкусил сред цветята на земния рай“. Сцената на съблазняването е изпълнена с целия фройдистки символизъм на пъпките и цветята, които „означават женските деликатни органи“, както ни напомня един критик, така че „подредането на орхидеите не трябва да се смята за интродукция към акта, а за самия акт“ (Viers, 1971, p. 101). Правенето на орхидеи става част от един неизменен ритуал, съпътстващ всеки момент на физическо притежание в историята на двамата герои.

И трето, метафората на цветята влиза в стратегиите на представяне на хомосексуалността като естествено явление. Интересът към медицинските теории на своето време по този въпрос занимават отблизо писателя. Той се заема да представи хомосексуалността като невинна практика и да я изведе от сянката на срамно и осъдително деяние. Процесът срещу Оскар Уайлд (1895 г.) е оставил все още живи следи в социалните нагласи. Така сексуалността на цветята се оказва добро алиби, но също и начин да се придаде романтика на един тип любов, разкъсвана между образите на сладострастието и чувството на вина, която обществото остро осъжда и кулпабилизира нейните носители. Ето защо откритието на биологията за това, че полът е късно изобретение в историята на живота на земята, му подхвърля примамлива идея. Разбира се, „По следите“ не е автобиография, но произведението става по-ясно, когато човек познава живота на автора¹². Известната сцена за срещата между Жупиен и барон дьо Шарлюс е само една по-ярка представа, която неведнъж се появява в романа за това колко трудности трябва да преодолеят еднородните растения, за да продължат да съществуват. По този начин Пруст използва „живота и нравите на растенията“, за да обясни различните форми на сексуалност при живите организми, а оттам и в човешкия вид.

Сцената е предшествана от един урок по ботаника, в който зад метафората на херцогиня дьо Германт – която описва своята орхидея като „дама“, на която само насекомо може да осигури „съпруг“, – прозира темата за трудността на съюза между някои цветя. В действителност обаче този разговор е само подготовка за срещата на двамата герои, при която Марсел

12 Пруст се опира, от една страна, на идеята на Платон, че човекът първоначално е бил андрогин, а от друга – на Дарвин, който е един от първите, които въз основа на тогавашните познания правят извода, че диференциацията на половете се е появила много късно в историята на живота (днес смятаме, че животът на Земята съществува от 14 милиарда години и че диференциацията на половете се е появила преди по-малко от един милиард години). Растенията на практика са хермафродити. Разликата в половете се появява при трилобитите преди 500 милиона години. Вж. Ragonneau, 2019.

разкрива тайната на дьо Шарлюс, ставайки неволен свидетел на тази любовна пантомима. Орхидеята и земната пчела изпъкват като поетически евфемизми, които смекчават неприличието или неуместността на епизода. Цветята придават форма на тайната. „Темата за прокълнатата или греховна раса се преплита с темата за невинността, на основата на сексуалността на растенията“ (Deleuze, 1976, p. 161). Ботаническата метафора е щастливото хрумване, за да бъде изведена на дневна светлина една осъждана от света любов, която, видяна по този начин, се стреми да утвърди правото си на собствена поезия и красота.

Примерите могат да се множат до безкрай. Да си припомним, че и в българската литература ботаниката подхранва с вдъхновяващи знания поетическото въображение, както ни убеждават например думите на Яворов:

...и ботанизирам с подкованата упоритост на немски учен.

И за да разсея човек тъгите си, какво друго може да върши тук, ако не да учи зоология по мъжете и ботаника по жените? (Yavorov, 2019)

Но това е тема за отделен разговор.

References

- Adorno, T. (1968). *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*. Wien. Cited from: Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain. Presses universitaires de Strasbourg, 2014. Inès Cazalas et Marik Froidefond, Introduction, 7-30.
- Allaby, M. (2017). *Plant Love: The Scandalous Truth about the Sex Life of Plants*. London: Filbert Press.
- Ambrière, M. (1999). *Balzac et La Recherche de l'absolu*. Paris: PUF.
- Balzac, H. (1984). *Izbrani tvorbi*, t. 4. Sofia: Narodna kultura. [Балзак, О. (1984). Избрани творби, т. 4. София: Народна култура.]
- Baudelaire, Ch. (1972). *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris: Gallimard. Cited from: Aurélia Cervoni, Baudelaire et la «haine du vegetal» <https://www.redalyc.org/journal/330/33069213016/html/#B3>
- Brancher, D. (2015). *Quand l'esprit vient aux plantes, botanique sensible et subversion libertine*. Genève, Droz.
- Deleuze, G. (1976). *Proust et les signes* [1964]. Paris: PUF.
- Drouin, J.-M. (2008). *L'Herbier des philosophes*. Paris: Seuil.
- Fuchs, L. De historia stirpium - Leonhart Fuchs - Browsing Facsimile Editions (4K / UHD) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DbYjgc5Vvk>
- Jaquier, C. (2016). Utopies et dystopies végétales. Questionnements contemporains au regard des Lumières: https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Utopies_et_dystopies_

Magnin, L. (2016). Les peintures de paysages de Johann Moritz Rugendas: un exemple de transferts artistiques entre Europe et Amérique latine au XIX^e siècle. *Artl@s Bulletin* 5, no. 1, 2016: Article 3: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol5/iss1/3/>

Proust, M. (1984). *Po sledite na izgubenoto vreme*, I and II. Sofia: Narodna kultura. [Пруст, М. (1984). По следите на изгубеното време, кн. I и II. София: Народна култура.]

Proust, M. (1992). *Obshtestvoto na Germant*, I and II. Sofia: Fama [Пруст, М. (1992). Обществото на Германт, кн. I и II. София: Фама.]

Ragonneau, N. (2019). *Proust et la botanique*: entretien avec Michel Damblant: <https://proustonomics.com/proust-botanique-entretien-avec-michel-damblant/>

Richard, J.-P. (1974). *Proust et le monde sensible*. Paris: Le Seuil.

Teyssandier, L. (2015). Des Mariages entre fleurs. *Traces du végétal*. Presses universitaires de Rennes.

Vaillant, S. (1717). Discours sur la structure des fleurs, leurs différences et l'usage de leurs parties prononcé à l'ouverture du jardin royal de Paris, le X^e jour du mois de juin 1717. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97993t/f8.image.swfv>

Viers, R. (1971). Évolution et sexualité des plantes dans Sodome et Gomorrhe, *Europe*, (502-503), 100-113.

Yavorov, P. (2019). Ot observatoriyata do garata. *Kritika i eseistika*, t. IV. Sofia: Zahariy Stoyanov. [Яворов, П. От обсерваторията до гарата. Критика и есеистика, т. IV. София: Захарий Стоянов.]