

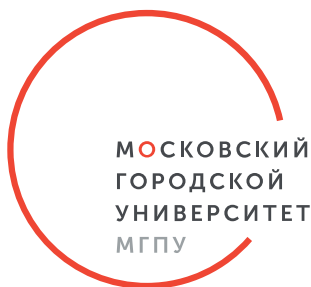
Департамент образования и науки города Москвы
Государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования города Москвы
«Московский городской педагогический университет»
(ГАОУ ВО МГПУ)

Институт гуманитарных наук

«ЯЗЫК ЦВЕТОВ» И ЦВЕТЫ

в языке, литературе и культуре

Коллективная монография



Москва
Зерцало-М
2024

УДК 82-98
ББК 83.3
Я41

Печатается по решению Ученого совета
Института гуманитарных наук ГАОУ ВО МГПУ

Редакционная коллегия:

Доктор филологических наук, профессор *А.И. Смирнова*
(ответственный редактор)

Доктор филологических наук, доцент *А.В. Алексеев*

Кандидат филологических наук *О.В. Гаврилина*

Кандидат филологических наук, доцент *С.Б. Калашников*

Кандидат филологических наук, доцент *И.И. Матвеева*

Кандидат филологических наук, доцент,
заместитель директора ИГН ГАОУ ВО МГПУ
по научной работе *И.Н. Райкова*

Рецензенты:

Доктор филологических наук, доцент,
профессор Воронежского государственного университета *Т.А. Тернова*

Доктор филологических наук,
профессор Московского городского педагогического университета
Е.Ю. Геймбух

Я41 **«Язык цветов» и цветы в языке, литературе и культуре:** Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: ИКД «Зерцало-М»; МГПУ, 2024. — 504 с. — (Природный мир в пространстве культуры)
ISBN 978-5-94373-550-9

Для обложки использована иллюстрация Милы Маркос (Mila Marquis)

«Книга с цветами»,

источник: https://www.facebook.com/milamarquisillustration*

* запрещенная в Российской Федерации социальная сеть

ISBN 978-5-94373-550-9

© ИКД «Зерцало-М», 2024
© ГАОУ ВО МГПУ, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

А.И. Смирнова, А.В. Алексеев, И.Н. Райкова

«На лепестках цветов написано посланье»:
флоросемантика и флоропоэтика художественного текста 8

ЧАСТЬ I. ОТ ФОЛЬКЛОРА К ФОЛЬКЛОРИЗМУ ЛИТЕРАТУРЫ: ЭВОЛЮЦИЯ ФЛОРОПОЭТИКИ

Г.И. Романова

Флоросемантика в историко-литературных исследованиях XXI века..... 22

Д.В. Абашева

Функции цветочной поэтики в жанровой специфике
произведений словесности: проблема эволюции 30

Е.М. Жабина

Цветы в фольклоре и литературе пушкинского времени
как выражение лирического начала 41

И.Н. Райкова

«Ты зачем рано цветешь?..»:
Цветение и увядание в фольклорной лирике как временной код..... 49

Арт.С. Джанумов

Трансформация сюжета «чудесное растение»
в народной христианской легенде и агиографической повести..... 62

А.Ф. Лицарева

Флористические образы в нарративах
о Великой Отечественной войне 73

ЧАСТЬ II. «ЯЗЫК ЦВЕТОВ» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

ГЛАВА 2.1. ФЛОРООБРАЗЫ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ: ОТ КЛАССИКИ К МОДЕРНИЗМУ

С.А. Джанумов

Флоросемантика в поэзии А.С. Пушкина..... 82

<i>В.В. Калмыкова</i>	
Функция флоросемантики в интерпретации образа лирического героя ранней лирики В.Я. Брюсова	91
<i>Е.М. Криволапова</i>	
«Цветочный» космос в поэзии К.Д. Бальмонта	100
<i>С.А. Васильев</i>	
«Свобода приходит нагая, / Бросая на сердце цветы...»: экфрасисы и живописные аллюзии в лирике В. Хлебникова	108
<i>Л.В. Спесивцева</i>	
«Цветочные реплики» В. Хлебникова	115
<i>И.П. Михайлова, Н.В. Беляева</i>	
Цветочная символика в лирике Николая Асеева и Валериана Бородаевского	121

ГЛАВА 2.2. СЕМАНТИКА ФИТООБРАЗОВ В АВТОРСКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА

<i>О.Ю. Казмирчук</i>	
Роль цветочных мотивов в художественном универсуме цикла Б.Л. Пастернака «Перedelкино»	129
<i>А.А. Соболева</i>	
Образ сада в поэтической картине мира А.Т. Твардовского	136
<i>О.С. Лукьянчикова</i>	
Образы цветов в поэтическом мире Лидии Шелест	142
<i>А.А. Боровская</i>	
Образы растительного мира в лирике Б. Шаховского	146
<i>А.Ф. Галимуллина</i>	
Художественное воплощение образов цветов в поэзии Игоря Елисеева	153

ЧАСТЬ III. ФЛОРОПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

ГЛАВА 3.1. ПРОСТРАНСТВО ЦВЕТОВ И ЦВЕТЫ В ПРОСТРАНСТВЕ

<i>И.И. Матвеева</i>	
Сирень — «роза русской провинции»: смысловые контексты флорообраза в творчестве А.П. Платонова	164
<i>А.И. Смирнова</i>	
Проза В.П. Астафьева: индивидуально-авторские коннотации флоросемантики	175

Н.Р. Миронова

- Образ растения как воплощение глубинных национальных основ
в прозе И.А. Бунина 186

О.В. Гаврилина

- Цветы в мире ребенка: от первого впечатления
к познанию животворящей природы
(на материале произведений женской литературы XIX–XX веков)..... 193

ГЛАВА 3.2. «ЯЗЫК ЦВЕТОВ»:
СЕМАНТИКА, СИМВОЛИКА, КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

С.Г. Горбовская

- «Язык цветов» Генриетты Дюмон и Ванессы Диффенбах.
Современное прочтение старинной книги 201

Е.В. Орлова

- Образы орхидеи, розы, одуванчика в разных культурах:
смыслопорождающий потенциал символа 208

Ю.Ю. Данилкова

- Флоросемантика прозы Э.Т.А. Гофмана 214

ЧАСТЬ IV. МИР ЦВЕТОВ В ЯЗЫКЕ
И ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

ГЛАВА 4.1. ЦВЕТОЧНЫЙ КОД РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЫ

Л.И. Богданова

- Флоронимы как средство создания образа человека
в русской языковой картине мира 224

М.В. Захарова

- Концептуальное поле «Цветы» в сознании носителей
современного русского языка..... 233

О.А. Казенас, А.Б. Григорьева

- Структурно-семантические особенности предметных
фразеологических единиц с компонентом-флоронимом
(английский, немецкий, французский и русский языки)..... 255

Н.А. Красовская

- Принципы номинации цветов: по материалам
«Лексического атласа русских народных говоров» 266

В.Г. Кульпина

- Цветочные приоритеты как яркие знаки лингвокультуры..... 272

К.И. Шарафадина, Л.Н. Донина

Векторы развития «языка цветов» как коммуникативного феномена:
от лингвокультурной ассимиляции к культурной агрегации 285

ГЛАВА 4.2. ЦВЕТЫ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

А.В. Гук

Образная параллель человек — цветок в русской поэзии
XVIII—XXI веков (сравнительные конструкции с союзом *как*) 298

Т.В. Лапутина

Лексико-семантическая группа «цветы» в идиостиле
Беллы Ахмадулиной 306

О.А. Мещерякова

Флороним в поэтическом тексте И.А. Бунина 313

А.Б. Чернышев

Флороним как метафорическая антитеза
в создании художественно-поэтического образа 320

ГЛАВА 4.3. НАЗВАНИЯ ЦВЕТОВ В ЯЗЫКЕ И РЕЧИ

А.В. Алексеев

Русское слово «гвоздика»: наложение паронимов
и трансформация культурной значимости 328

О.А. Давыдова, Л.Г. Чапаева

Василек в русской языковой картине мира 338

Е.В. Огольцева

Васильки и колокольчики в русской языковой картине мира 346

Н.М. Девятова

Природный мир в пространстве русского синтаксиса:
существительное «цветок» и его производные 358

Т.В. Сивова

Цвет герани в цветовой концептосфере русского языка 366

И.В. Якушевич

Лингвопроксемика и музыкальное мироощущение
в образах шахматовской сирени 377

ЧАСТЬ V. ЦВЕТЫ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

ГЛАВА 5.1. ЦВЕТОК ЦАРЕЙ И ЦАРИЦА ЦВЕТОВ:

РОЗА В ИСТОРИИ, ЛИТЕРАТУРЕ, КУЛЬТУРЕ

О.Г. Фирсова

Розы царя Михаила Федоровича Романова 386

<i>С.Н. Травников, Е.Г. Июльская, Е.К. Петровна</i> Образ розы в русской басне второй половины XVIII — первой трети XIX века	391
<i>М.Б. Лоскутникова</i> Роза и лилия в художественной систематике романов И.А. Гончарова	403
<i>Е.Е. Круглова</i> «Я ему отдала всю розу...»: культурный контекст флорообраза и коммуникативный диалог в произведениях И.С. Тургенева	414
<i>Е.Ю. Полтавец</i> Флоросемантика и поэтические возможности «з-текста» (гипотеза-эссе)	421
<i>Г.А. Беляева, В.Ю. Михайлин</i> Букет как фонтан: о возможной семантике цветов в живописи и выставочных проектах Павла Кузнецова	428
Г Л А В А 5.2. ЦВЕТОК КАК КУЛЬТУРНЫЙ КОД В ФИЛОСОФСКОМ И РЕЛИГИОЗНОМ ДИСКУРСЕ	
<i>С.В. Черенькая</i> Флорообразы в философии Древнего Китая	442
<i>С.В. Герасимова</i> Цветок как элемент культурного кода: от Гёте к Шпенглеру и Достоевскому	447
<i>Э.Ф. Шафранская, Ш.Р. Кешфидинов</i> Незабудка — символ «выпрямления горя»	458
<i>Л.В. Фадеева</i> Цветы на православных иконах Благовещения Пресвятой Богородицы	466
<i>М.Ю. Новицкая</i> «Цветы, цветы! Без вас и мы не те...»: цветочные образы в поэзии иеромонаха Романа (Матюшина-Правдина)	483
Авторский коллектив	497

А.И. СМЕРНОВА, А.В. АЛЕКСЕЕВ, И.Н. РАЙКОВА

**«НА ЛЕПЕСТКАХ ЦВЕТОВ
НАПИСАНО ПОСЛАНИЕ»¹:
ФЛОРΟΣЕМАНТИКА И ФЛОРΟΠΟЭТИКА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

*Разве я не понимаю незабудку:
ведь я и весь мир чувствую иногда
при встрече с незабудкой...*

М. Пришвин

Пока есть цветы, человек может надеяться.

А. Конан Дойл

Известный труд поэта и переводчика Д.П. Ознобишина «Селам, или Язык цветов» (1830) привлек к себе внимание филологов, культурологов, искусствоведов и философов в последние два десятилетия и «зажил» второй жизнью. М.Р. Ненарокова в статье «“Селам” Д.П. Ознобишина: культурный диалог Европы и Востока» отмечает, что на рубеже XVIII–XIX веков язык цветов был признанным фактом русской культуры. И можем предположить, что книга Д.П. Ознобишина появилась в ответ на культурный запрос своего времени. Именно поэтому переводчик обращается к немецкому источнику «Язык цветов»: «Несмотря на восточный колорит и эпиграф, взятый из книги арабского автора, сам текст словаря [Ознобишина] не имеет отношения к арабской литературе. В основе ее лежит немецкая книжечка “Язык цветов”. Оригинал содержит детали, указывающие на его принадлежность к немецкой культуре и возникновение в Германии, которые переводчик заменил реалиями русской культуры» [Ненарокова 2013]. Труд Д.П. Ознобишина не остался незамеченным. Вскоре, в 1849 году, в Санкт-Петербурге издается книга с пространственным названием «Язык цветов, или Описание эмблематических значений, символов и мифологического происхождения цветов и растений. С прибавлением стихотворений, написанных на цветы русскими поэтами».

¹ Кузьминская Л. На лепестках цветов написано послание // Кузьминская Л. Мои цветы. URL: <http://stihi.ru/2022/07/12/5488> (дата обращения: 01.03.2024).

Свой вклад в развитие отечественной флоропоэтики внесли труды К.И. Шарафадиной. В докторской диссертации «“Язык цветов” в русской поэзии и литературном обиходе первой половины XIX века (Источники, семантика, формы)», обосновывая научную новизну исследования, автор отмечает факт «полной неизученности историко-литературного функционирования культурного концепта “язык цветов” и порожденной им поэтики в отечественной литературе и дворянском литературном обиходе пушкинского периода» [Шарафадина 2004, 4]. Это утверждение оказалось вполне оправданным, можно было говорить лишь об «эпизодическом интересе» к названной теме, который проявлялся в «рамках единичных сравнительно-культурологических исследований описательного характера» на материале французской и английской традиции этикетно-бытовой литературы. В подтверждение автор называет монографии Беверли Ситон «Язык цветов: история» (1995) и Филипа Кнайда «Французская цветочная поэтика XIX в.» (1986) [Там же]. В начале XX в. в России, в Санкт-Петербурге, издаются книги педагога и популяризатора естественных наук Н.Ф. Золотницкого «Наши садовые цветы, овощи и плоды. Их история, роль в жизни и верованиях разных народов и родина» (1911), «Цветы в легендах и преданиях» (1913) [Золотницкий 2005], которая неоднократно переиздавалась уже в наши дни.

В 2000-е годы ситуация существенно меняется, публикуется ряд трудов, посвященных изучению флоросимволики и флоропоэтики, цветочному этикету в литературном обиходе и культуре. Назовем исследования по мере их появления: М.А. Ващенко (Цветочная символика в историко-культурологическом контексте [Ващенко 2000]), К.И. Шарафадиной («Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи: источники, семантика, формы, и др. [Шарафадина 2003; 2018]), А.И. Молотковой (Концепт «цветок» в языке и поэтической речи [Молоткова 2006]), Цветы в русской и мировой литературе и культуре [Цветы 2007], Н.С. Котовой (Лингвокультурологический анализ концептосферы «цветы» [Котова 2007]), Л. Импеллузо (Природа и ее символы. Растения, цветы, животные [Импеллузо 2009]), Э.Б. Басмановой (Старинный цветочный этикет. Цветочные традиции и цветочный этикет в частной и общественной жизни России XVIII — начала XX века [Басманова 2011]), Л.А. Борзых (Флористическая поэтика С.А. Есенина: классификация, функция, эволюция [Борзых 2012]), А.Г. Разумовской (Сады российской поэзии (от символизма до постмодернизма) [Разумовская 2014]), М.Р. Ненароковой (Язык цветов: между литературой и ботаникой, и др. [Ненарокова 2015]), И.К. Стаф (Цветы риторики и прекрасные литеры. Французская литература позднего Средневековья и раннего Возрождения [Стаф 2016]), С.Г. Горбовской (Флорообраз во французской литературе XIX века, и др. [Горбовская 2017, 2021]) и др.

По словам К.И. Шарафадиной, «представляется, что интерес к языку цветов возобновляется с устойчивой периодичностью — цветочный “ренессанс”, а заодно и интерес к флоросимволике вновь совпал с рубежом веков — на этот раз XX и XXI» [Шарафадина 2018, 476]. Научный интерес к цветочной «вселенной» не угасает, о чем свидетельствует и прошедшая в мае 2023 года междисциплинарная научная конференция с международным участием «*“Язык цветов” и цветы в языке: флоросемантика и поэтика художественного текста*». По сравнению со всеми предыдущими научными конференциями «природного цикла»¹, проходившими в институте гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, эта оказалась наиболее многочисленной, вызвала широкий интерес и собрала известных специалистов — исследователей «языка цветов», флористических образов и флоропоэтики на материале языка, литературы и культуры. Во время работы конференции были представлены разнообразные практики анализа художественного текста, привлечен обширный языковой и литературный материал, продемонстрировавшие процесс формирования базы для теоретических построений и обобщения имеющегося опыта, совершенствование методологического арсенала, поиск новых исследовательских дискурсов. С.Г. Горбовская в монографии с символическим названием «Многолика бездна: формирование новой парадигмы образа растения во французской литературе XIX века» обращает внимание на необходимость «нового взгляда на историю и специфику флорообраза как яркого примера многозначного, чувственного иносказания, дающего возможность читателю (в процессе дешифровки этого образа) глубже погрузиться в понимание текста в целом» [Горбовская 2021, 3–4].

Материалы конференции вошли в предлагаемую вашему вниманию монографию «“Язык цветов” и цветы в языке, литературе и культуре», состоящую из пяти частей. Первые три части посвящены рассмотрению фольклорных и литературных текстов, в четвертой части флоронимы анализируются в лингвистическом дискурсе, в пятой части исследовательское

¹ «Природные стихии и образы в русской словесности» (2015), «Семантика сада и леса в русской литературе и фольклоре» (2016), «Птица как образ, концепт, знак» (2017), «Мир насекомых в пространстве литературы, культуры, языка» (2018), «Семантика времен года в русской словесности и искусстве» (2019), «Символика воды в русской и мировой словесности и культуре» (2021), «Жизнь и нравы животных в зеркале словесности, изобразительного искусства и кино» (2022). По итогам конференций опубликованы сборники научных статей (Природные стихии в русской словесности / Отв. ред. А.И. Смирнова. М., 2015; Семантика сада и леса в русской литературе и фольклоре / Отв. ред. А.И. Смирнова, И.Н. Райкова. М., 2017) и коллективные монографии серии «Природный мир в пространстве культуры»: Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке. М., 2019; Мир насекомых в пространстве литературы, культуры и языка. М., 2020; Семантика времен года в русской словесности. М., 2021; Символика воды в русской словесности и мировой культуре. М., 2022; Жизнь животных в зеркальных отражениях: литература — культура — язык. М., 2003.

поле флористики расширяется — благодаря включению разнообразных контекстов культуры и реализации междисциплинарного подхода.

Часть первая «От фольклора к фольклоризму литературы: эволюция флоропоэтики» открывается обзором «Флоросемантика в историко-литературных исследованиях XXI века», в котором выделяются основные направления в изучении флоросемантики в русской литературе, называются работы, трактующие словесное изображение цветов как важный аспект поэтики литературных произведений. Автор обращает внимание на особенности изучения фитонимов как части национальной картины мира, при этом выделяет работы, в которых интерпретируются смысл и значение флоротропов, их символики; отмечает мифопоэтические и культурологические исследования данной темы (Г.И. Романова). Далее в первой части располагаются исследования, выполненные на материале фольклора, народной культуры, а также литературы, продолжающей и трансформирующей фольклорную традицию. Образы цветов и цветущих садов в фольклоре укоренены в мифологии, восходят к древним представлениям о живом природном универсуме и человеке как его органичной части.

Функции «цветочной» поэтики раскрываются в жанровой специфике произведений словесности, намечены пути их эволюции. Жанровые реализации зарождаются в народном творчестве, а затем проявляются в литературе, где они обусловлены эпохой и художественным миром конкретного автора. В обрядовой поэзии, народных изречениях, заговорах и легендах у флорообразов отмечена функция предвидения. Функцию передачи характера народа, его мировоззрения также берут на себя цветочные образы (Д.В. Абашева). Исследование продолжается рассмотрением образов цветов в фольклоре и литературе пушкинского времени как выражения лирического начала. «Коллективная эмоциональность» (А.Н. Веселовский), зародившаяся в фольклоре, в авторской лирике (Е. Баратынского, Д. Веневитинова, А. Дельвига и др.) проявилась в концептах народного сознания в их эмоциональном преломлении. Формами выражения «языка цветов» в поэзии становятся сны, предчувствия, переживания лирического героя (Е.М. Жабина). Цветение и увядание в фольклорной лирике на материале жанра частушки представлены как временной код: они связаны с мотивами и эмоциональным переживанием воспоминания/забвения прошлого, ожидания/предвосхищения будущего, жалобы на кратковременность настоящего, грусти о раннем переходе к новому этапу, надежды на повторение прошлых событий, наивной уверенности в том, что время не властно над тобой, и т. п. Эти же природные процессы метафорически проецируются на периоды человеческой жизни, возраст, смену семейного и социального статуса (И.Н. Райкова).

Далее в сравнительном аспекте на материале устной прозы и книжности разных народов исследуется трансформация сюжета «чудесное растение»

в народной христианской легенде и агиографической повести, раскрывается взаимное влияние этих жанров на примере различных типов сюжетов и конкретных текстов (Арт.С. Джанумов). Наконец, завершает раздел материал, посвященный флористическим образам в нарративах о Великой Отечественной войне. Речь идет о цветах, связанных с проводами и встречей солдат, образами родного дома и любви, войны и желанной мирной жизни; о флорообразах, запечатленных на памятниках, и об увековечении подвига воинов в названиях сортов цветущих растений (А.Ф. Лицарева).

Часть вторая «“Язык цветов” в русской поэзии», посвященная изучению многообразного, красочного и наделенного множеством смыслов мира цветущих растений в русской поэзии от Пушкина до наших дней, состоит из двух глав. Глава *«Флорообразы в русской лирике: от классики к модернизму»* открывается исследованием флоросемантики в поэзии А.С. Пушкина. Анализируются роль и символика цветов в лирике поэта — его стихотворениях *«Цветы последние милей...»* (1825) и *«Цветок»* (*«Цветок засохший, безуханный...»*, 1828). Делается вывод о том, что «язык Флоры» помогает поэту выразить целую гамму чувств и образов, которые его современники без труда расшифровывали (С.А. Джанумов). Функции флоросемантики в интерпретации образа лирического героя В.Я. Брюсова раскрываются на материале его ранних книг 1890-х годов, выявляется символический смысл образов, от лепестка розы до повилики, выражающийся в связи земных реалий с небесным идеалом (В.В. Калмыкова). В продолжение исследования поэзии Серебряного века далее анализируется «цветочный космос» в поэзии К.Д. Бальмонта, представленный сквозь призму философии космизма. Семантический блок «цветы» является таким же значимым, как и семантический блок «космос». Выделяются три составляющих «цветочной» философии Бальмонта: Красота, Тайна, Мимолетность. Анализ бальмонтовского «цветочного космоса» позволяет исследователю прийти к выводу о том, что для поэта, поклоняющегося «четырем стихиям», цветы являются порождением самой главной и любимой из них — Солнца (Е.М. Криволапова).

Лирика Велимира Хлебникова рассматривается в главе в аспекте экфрасисов и живописных аллюзий, посредством связи поэзии с живописью Малявина и Коровина, аллюзий на полотнах *«Свобода на баррикадах»* Делакруа и *«Весна»* Боттичелли, экфрасисов на сюжеты Благовещения именно через воспроизведение образа цветка как характерной жанрообразующей детали (С.А. Васильев). Изучение лирики Хлебникова продолжается в главе анализом цветочной образности как важной составляющей картины мира поэта. В фокусе внимания — произведения с номинацией «цветок», «полынь», «одуванчик». Прослеживается связь цветочного словаря и цветочной образности будетлянина с темами родины, природы, любви, памяти. Флоропоэтика представлена как часть философских раз-

мышлений В. Хлебникова о жизни и смерти, дополняется ольфакторным и цветовым кодами (Л.В. Спесивцева).

Еще одна грань исследования цветочной символики на материале лирики поэтов Серебряного века представлена в сравнительном анализе стихов Н. Асеева и В. Бородаевского 1910–1920-х годов, творчество которых развивалось под влиянием символизма (И.П. Михайлова, Н.В. Беляева).

Глава «*Семантика фитообразов в авторской поэтической картине мира*» открывается исследованием роли цветочных мотивов в художественном универсуме цикла Б.Л. Пастернака «Перedelкино». Они репрезентируют ряд архетипических представлений (сирень как символ любовной страсти, черемуха как символ чистоты, фиалка — символ скромности) и семантических констант, позволяющих поэту реализовать идею соотнесенности жизни человека с жизнью природы (О.Ю. Казмирчук). Далее в центре внимания оказывается образ сада в поэтической картине мира А.Т. Твардовского. По мысли исследователя, он неразрывно связан с образом Родины, отчего дома, земли, которую возделывает человек («Яблоки», «Лето в коммуне»). В военной поэзии уничтоженный сад становится символом поруганной Отчизны («И цветут — и это страшно...»). Весеннее цветение ассоциируется с возрожденной мирной жизнью (А.А. Соболева).

В главе реализуется актуальное направление современного литературоведения, связанное с изучением локальных текстов, на примере творчества забытой курской поэтессы и журналистки Лидии Шелест, излюбленными образами в стихах которой являются жасмин, подснежник, ирис, сирень, флоксы. Анализ флорообразов посвящен их семантике и функции в создании основных мотивно-тематических комплексов в лирике Шелест (О.С. Лукьянчикова). Далее рассматриваются образы растительного мира Волго-Каспия в лирике Б. Шаховского, которые представляют флору речного и болотного ландшафта: кувшинка, ветла, тростник, камыш и осока. В более поздних произведениях поэта художественное воплощение флористического кода определяется принципами традиционалистской поэтики. Фитообразы, с одной стороны, воспроизводят биогеографию Волго-Каспийского текста, а с другой — наделяются символическим и метафорическим значениями, актуализируют широкий спектр литературных и культурных ассоциаций (А.А. Боровская). Завершается глава анализом флорообразов в творчестве Игоря Елисеева — современного русского поэта и переводчика, который воспекает растения гор, лесов, полей, будучи путешественником и покорителем горных вершин. Прекрасно зная славянскую символику, поэт активно использует ее в поэтических текстах, однако часто привносит в традиционные значения свои субъективно-индивидуальные акценты (А.Ф. Галимуллина).

Часть третья «Флоропоэтика художественной прозы» включает две главы, в которых на материале русской художественной прозы исследуется об-

разная специфика цветов в их связи с природным ландшафтом, анализируются семантика, символика и культурный контекст флорообразов. В главе «*Пространство цветов и цветы в пространстве*» раскрывается образ сирени как «розы русской провинции» на материале произведений А.П. Платонова первой половины 1920-х годов, выявляется амбивалентность и трансцендентальный смысл флорообраза (И.И. Матвеева). В той же главе обосновывается связь индивидуально-авторских коннотаций флоросемантики с локальным текстом — *сибирским* — в творчестве В.П. Астафьева, которая раскрывается на образе *таежных цветов* «малой родины» писателя. «Флоронимы являются постоянным атрибутом природной картины мира в творчестве писателя, объектом удивления и восхищения в его прозе» (А.И. Смирнова).

Один из традиционных аспектов изучения флорообразов в отечественной филологии состоит в выявлении когнитивных особенностей и национальной специфики флористических текстов¹ и реализуется в первой главе. Так, воплощение глубинных ментальных национальных основ в прозе И.А. Бунина выявляется и благодаря анализу растительных образов. Через изображение розы, жасмина, табака, полевых цветов средней полосы России раскрывается их символический смысл, обнаруживается проекция природных процессов на человеческое бытие (Н.Р. Миронова). Подытоживает главу параграф, демонстрирующий новизну вводимого в литературоведческий оборот материала, а именно произведений о детях, созданных писательницами с середины XIX до середины XX века, которые анализируются в русле заявленной проблемы: «Цветы в мире ребенка: от первого впечатления к познанию животворящей природы». Хронологический охват материала способствует выявлению эволюции в осмыслении и изображении цветов в детской литературе (О.В. Гаврилина).

Материал следующей главы объединяет выбор произведений зарубежных авторов. Открывается глава «*“Язык цветов”*: семантика, символика, культурный контекст» исследованием С.Г. Горбовской — одного из ведущих на сегодняшний день специалистов в области флористической образности в литературе и растительных образов во французской литературе

¹ См.: Биджиева А.А. Когнитивные аспекты исследования флористической метафоры (на материале поэтических произведений первой половины XIX века) // Известия российского гуманитарного университета им. А.И. Герцена. СПб., 2009. С. 40–45; Мусаева О.И. Флористическая метафора как фрагмент национальной картины мира: на материале русского и испанского языков: Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2005. 203 с.; Шарая О.В. О национально-культурной специфике флористической фразеологии немецкого и русского языков: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 364 с.; Шарафадина К.И. Флоросимволика и национально-культурный менталитет (немецкие и английские этикетные пособия XIX в.) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайн. 2008. № 15. С. 100–105.

XIX века. Обратившись к замыслу романа современной американской писательницы Ванессы Диффенбах «Язык цветов» (2011), исследователь обнаруживает связь между ним и «старинной книгой» Г. Дюмон «Язык цветов: знак преданности и уважения» (1851) и приходит к выводу о том, что «роман Диффенбах представляет собой “супергибридный” вариант восприятия темы “языка цветов” и вписывается в эстетику литературы “новой искренности”, поднимая темы реляционности, восстановления эмпатии, актуализации интереса к культурным и литературным традициям XIX века» (С.Г. Горбовская). В продолжение исследования «языка цветов» далее речь заходит о флоропоэтике произведений британских и американских писателей (Дж. Фаулз, О. Уайльд, Дж. Роулинг и Р. Брэдбери) и «смыслопорождающем потенциале» таких символов, как «Роза», «Орхидея», «Одуванчик», «Трепещущий кустик» (Е.В. Орлова). Немецкая литература представлена в главе творчеством Э.Т.А. Гофмана. В новеллессказке «Крошка Цахес» и повести «Повелитель блох» определяются традиционные значения цветочных образов, являющихся элементами гротескного видения мира писателя и «вводящими» в текст тему реинкарнации, множественности человеческого «я» (Ю.Ю. Данилкова).

Мир цветов по своему многообразию подобен миру слов. И так же, как язык изучается различными методами, мир цветов может рассматриваться исследователем в различных аспектах: как часть природного мира, как образ человеческой души, как путь культурной коммуникации и как эталон восприятия красок и пространства. Можно обращаться к системе флоронимов в целом или к обозначению отдельных растений.

Часть четвертая коллективной монографии «**Мир цветов в языке и поэтической речи**» открывается анализом общих принципов построения, семантического наполнения и лингвокультурных функций лексико-семантического поля «цветы» в главе «*Цветочный код русской лингвокультуры*». Работы, помещенные в главу, демонстрируют широкий потенциал лингвистических методов исследования флоронимов. Л.И. Богданова рассматривает флоронимы как знаки культурной коммуникации, позволяющие сохранять и транслировать представления о культурных ценностях. Средством передачи культурных смыслов становится ассоциативный, образный потенциал флоронимов, их способность к метафорическому употреблению. Актуальные для современного человека ассоциации, связанные с цветочными концептами, исследует средствами психолингвистического эксперимента М.В. Захарова. Разнонаправленные, отрицательные и положительные, оценки, выражаемые цветочными культурными знаками, аккумулируются несколькими наиболее частотными флоронимами, которые становятся своеобразными эталонами цветка: *розы, пионы, ромашки, тюльпаны*. Как показано в работе О.А. Казенас и А.Б. Григорьевой, важнейшим средством языковой фиксации оценки человеческих качеств яв-

ляются фразеологизмы, включающие названия цветов. Вместе с тем подобные фразеологические единицы выполняют и номинативную функцию, обозначая и человека, и неодушевленные предметы, и абстрактные явления. Список цветочных номинаций, известных в литературном языке, значительно расширяется, как показывает исследование Н.А. Красовской, при обращении к диалектной речи.

Средства образной номинации не только ведут нас от цветов к человеку, но и возвращают наше внимание от мира культурных оценок к миру цветов. Человек акцентирует языковое творчество на природном мире, стремясь передать самые разные нюансы цветочных признаков. Конечно, внимание говорящего человека по-разному фокусируется на мире цветов в разных диалектных областях и в разных славянских языках. В исследовании В.Г. Кульпиной показано общее и различное в номинативных и коннотативных качествах флоронимов в русском и польском языках, особенности таких, например, слов, как *лютик*, *ромашка*, *фиалка*, *вереск*, *незабудка*, *василек*. Номинативная и символическая функции цветового кода по-разному представлены не только в разных славянских ареалах, но и в разные исторические эпохи. В определенных этикетных ситуациях предметное содержание флоронима отступает на задний план, и ведущим становится символическое употребление цветка и его наименований. В результате формируется особый «язык цветов», исторические основы и развитие которого в западноевропейской и русской лингвокультурах рассмотрено в исследовании К.И. Шарафадиной и Л.Н. Дониной. В особых коммуникативных условиях в первой половине XIX века флоронимы образовывали своеобразный «флорошифр», позволявший передавать развернутые аллегорические высказывания.

Таким образом, лингвистический анализ флоронимов показывает широкий спектр их употребления — от средства точной номинации до элемента тайного символического языка. Метафорический потенциал флоронимов максимально раскрывается в поэтическом языке, исследованию которого посвящена вторая глава лингвистической части — «*Цветы в поэтическом тексте*». А.В. Гик исследует реализацию образа «человек — цветок» в истории русской поэзии. Передаваемый в поэзии XVIII–XXI веков при помощи сравнительных конструкций, этот образ позволяет увидеть в человеческой жизни признаки красоты и недолговечности. В исследовании Т.В. Лапутиной раскрывается своеобразие образного представления цветов в поэзии Беллы Ахмадулиной. Показано, что реализация образно-символической функции флоронима обязательно предполагает смысловое расширение в контексте его узуального лексического значения. Источником такого расширения — как показывает исследование О.А. Мещеряковой, проведенное на материале поэтических текстов И.А. Бунина, — становится мифологический дискурс: именно он ини-

цирует раскрытие посредством художественной литературы образного потенциала наименований цветов. В идиостиле поэта мифологический дискурс взаимодействует с научным и собственно художественным дискурсами. Исследование А.Б. Чернышева показывает, что при экспликации метафорических смыслов происходит взаимодействие не только научного и художественного дискурсов, но и дискурсивных практик отдельных языков. В частности, при переводе с английского языка на русский одного из стихотворений Р. Бёрнса происходило уточнение семантических свойств флоронима *лилафея*.

Историческая судьба и коннотативные особенности отдельных лексических единиц являются предметом анализа в третьей главе — «*Названия цветов в языке и речи*». В исследовании А.В. Алексеева показана связь между этимологией и символическими функциями русского слова *звездика*. Этот флороним представляет собой пару омонимов и в истории русского языка неоднократно менял свою культурную коннотацию: от связи с христианским церковным каноном до указания на революционную героиню советского периода. В совместном исследовании О.А. Давыдовой и Л.Г. Чапаевой исследуется слово, уже рассмотренное в парадигматическом контексте ранее, — *василек*. Но теперь внимание переносится на этимологию слова и его ключевые денотативные признаки, имеющие культурную значимость: *василек* в русской культуре является эталоном синего цвета. Фрагмент языковой картины мира, связанный с функционированием флоронимов *василек* и *колокольчик* в сфере образной деривации и в системе образных сравнений, исследуется Е.В. Огольцевой. Ставится вопрос о влиянии этимологии слова, его «деривационной истории», на развитие системы переносно-метафорических и образно-символических значений. На материале текстовых фрагментов, иллюстрирующих общеязыковые образные структуры и их авторские трансформации, затрагивается проблема соотношения «объективного» и «субъективного» начал в лингвокогнитивном феномене «картина мира».

В исследовании Н.М. Девятовой рассматривается слово *цветок*, показанное ранее в контексте истории поэзии. Теперь предметом анализа становятся лексикологические, словообразовательные, синтаксические свойства данного флоронима. Грамматические свойства глагольных форм *цветсти*, *расцветсти* способствуют репрезентации символики человеческой судьбы. Символические значения, связанные с ценностными и бытовыми аспектами человеческой жизни, регулярно выражаются, как показало исследование Т.В. Сивовой, словом *герань*. Для проведенного анализа важнейшим результатом стало раскрытие колористических свойств *герани*. Этот флороним оказывается эталоном красного цвета, но, кроме того, соотносится и со значительным числом других терминов цвета: более тридцати дескрипций. В исследовании И.В. Якушевич, которое по-

священо флорониму *сирень*, лингвистический анализ от характеристики отдельных слов (*сирень, цветы, рисы*) вновь переходит к описанию поэтического текста как содержательной целостности, существующей в обязательном культурном контексте. Флоронимический код оказывается востребованным на всех уровнях коммуникации — вербальном, музыкальном, проксемическом.

Мы убеждаемся, что названия цветов, действительно, составляют одну из важнейших областей языка и культуры.

Часть пятая «Цветы в пространстве культуры» открывается главой, посвященной образу цветка, занимающего в литературе и разных национальных культурах центральное место: *«Цветок царей и царица цветов: роза в истории, литературе, культуре»*. История изучения символики розы в мифологии, культуре и литературе восходит к небольшой, но концептуальной статье академика А.Н. Веселовского «Из поэтики розы» [Веселовский 1898]. К.И. Шарафадина, комментируя «селемный шифр» в литературе, раскрывает эмблематический смысл образа розы: «Этикетная роза — это энциклопедия любовных чувств, богатейший и разнообразнейший свод намеков, притязаний, ухищрений, укоров, поощрений. *Красная роза* признавалась: “ты победил мое сердце”; *желтая* выражала сомнение (“искренна ли твоя любовь?”), *белая роза* призывала к молчанию» [Шарафадина 2018, 226]. Образ розы в мировой литературе с античных времен до наших дней анализирует С.Г. Горбовская в монографии «Вдохновленные розой» [Горбовская 2023].

В материале историка О.Г. Фирсовой рассматривается вопрос появления первых садовых роз в России в период царствования Михаила Федоровича Романова, который увлекался цветоводством и был склонен к созерцанию (отсюда и его прозвище Кроткий). Вероятно, это центифольная (столепестковая) роза, которую вывели в Голландии на рубеже XVI–XVII веков, т.е. в Россию завезли новинку тогдашней селекции. Кратко речь идет и о дальнейшем распространении роз на территории нашей страны.

Далее в главе речь идет об эволюции образа розы в русской басне второй половины XVIII — первой трети XIX века, в творчестве М.М. Хераскова, В.И. Майкова, Д.В. Давыдова, А.Е. Измайлова и др. Художественная интерпретация и эволюция флористического образа, символа красоты и гордыни, помогает продемонстрировать на конкретных примерах, как мироощущение русских писателей влияло на расширение художественных возможностей басенного сюжета (С.Н. Травников, Е.Г. Июльская, Е.К. Петровна). Единство целого — знаменательная черта романной телеологии И.А. Гончарова. Исследуются знаки *розы* и *лилии*, наделенные в творческой систематике писателя значением красоты мира и человека, но с разноплановой аргументацией. В романе «Обыкновенная история» автор осваивает антропоцентричную полисемию в знаках розы и отчасти

лилии, производном от «розы» знаке «розовый». В развитии конфликтосферы романа «Обломов» Гончарову потребовался лишь знак розы, а понятие «розовый» часто визуально натурализовано. В романе «Обрыв» эмблематическая пара «роза — лилия» необходима для изображения двух сестер — Марфиньки (с доминантой ясности и открытости) и главной героини Веры (с образным значением притягательной сложности) (М.Б. Лоскутникова).

Далее изучается культурный контекст розы и других флорообразов и коммуникативный диалог с их участием в произведениях И.С. Тургенева. Для анализа выбраны коммуникативный и гносеологический аспекты, а также ольфакторный и телесный планы восприятия в ситуациях любовных отношений. Делается вывод о том, что в тургеневских произведениях цветы служат инструментом, который используется для выражения желания близости и тактильного контакта (Е.Е. Круглова). Исследование в главе продолжается гипотезой о тристиийной природе некоторых «з-текстов» (термин предложен В.Н. Топоровым), являющихся репрезентантами флорального мотива в творчестве А.А. Фета. Возможно, что розы и другие цветы символизировали для поэта хрупкость и недолговечность красоты и духовной высоты в этом мире, что, в силу паронимической аттракции, приводило к насыщению «з-словами» и соответствующими звукообразами произведений с флоральными мотивами по аналогии с анаграмматическими текстами (Е.Ю. Полтавец).

Завершается глава рассмотрением интерпретации происхождения и возможной семантики названий двух художественных выставок, ключевых в истории русского живописного символизма, — «Алая роза» (1904) и «Голубая роза» (1907). Кроме того, представлена эволюция флористической символики в творчестве художника Павла Кузнецова (Г.А. Беляева, В.Ю. Михайлин).

Следующая глава, завершающая и всю монографию, называется *«Цветок как культурный код в философском и религиозном дискурсе»*.

На примере флорообразов в философских системах Древнего Китая рассматривается особенность философской традиции, согласно которой смысл передается посредством наглядных образов, а устной или письменной речи отводится роль дополнительного комментария к их неисчерпаемым смыслам. Выделяя семиотическую и символическую насыщенность культуры Китая, автор подчеркивает принцип единства понятийного и образного мышления, практиковавшийся в философских системах Древнего Китая (С.В. Черненко).

Далее в центре внимания оказывается цветок как элемент культурного кода: от Гёте к Шпенглеру и Достоевскому. Для О. Шпенглера цветок — хтоническое существо, а жизнь крестьянина на земле — бытие вне истории и культуры, дух которой связан с ростом городов и циркуляцией в них

денег. Культура у Достоевского, по мысли исследователя, также ассоциируется с растением, произошедшим от небесных семян. Место цветка в семиотической системе культуры характеризует ее в целом. Коннотативные значения цветка свидетельствуют об отношении культуры к концепту рая и христианской иерархии ценностей (С.В. Герасимова).

Продолжает главу анализ одного из паттернов армянского текста в русской поэзии — трагическим событиям 1915 года, а именно смыслу, которые стоят за эмблемой — цветком незабудки, ставшей символом памяти о геноциде армян. Для освещения этих смыслов рассмотрен корпус русских поэтических текстов, как предшествовавших эмблеме, так и рожденных после ее появления (2015). Ряд мотивов, составляющих тему геноцида, включен в корпус практик работы с горем (Э.Ф. Шафранская, Ш.Р. Кешфилинов).

Далее делается попытка проанализировать, как и почему начиная с XVII века для православной иконографии Благовещения становится актуальной флористическая символика: в руках архангела Гавриила появляется многосоставный букет/ветвь, соединяющий в себе несколько цветов (лилия, роза, гвоздика, фиалка и др.), а вблизи Девы Марии — яркий крупный букет в большой вазе. Исследователь приходит к выводу о том, что осознанный поиск мастерами свежих изобразительных источников, их стремление использовать новые возможности в работе над традиционными сюжетами, готовность видоизменять элементы образца при сохранении базовых принципов усвоенной школы иконописания в ее локальном варианте — всё это является доказательством развитой художественной традиции (Л.В. Фадеева).

Наконец, в новом исследовании поэзии иеромонаха Романа (Матюшина-Правдина), на этот раз в аспекте цветочной образности, раскрыта роль цветов в характеристике сезонов года, внутреннего состояния человека в разные возрастные периоды, в оценке итогов его жизни с точки зрения соотношения феноменов «цветение — плодоношение»; определен смысл пересечения цветочных образов с понятиями *детство, чистота, красота, правда*; раскрыта связь с идеями, воплощенными в образах живых, срезанных, полевых, городских цветов и др.; предложена модель поэтического мира личности, которая создана на основе флоросемантики (М.Ю. Новицкая).

Литература

1. Басманова 2011 — *Басманова Э.Г.* Старинный цветочный этикет. Цветочные традиции и цветочный этикет в частной и общественной жизни России XVIII — начала XX века / Ред. О. Еремина. М.: Белый город, 2011. 416 с.
2. Борзых 2011 — *Борзых Л.А.* Флористическая поэтика С.А. Есенина: классификация, функция, эволюция: Дис. ... канд. филол. наук. Мичуринск, 2011. 186 с.

3. Ващенко 2000 — *Ващенко М.А.* Цветочная символика в историко-культурологическом контексте: Дис. ... канд. культуролог. наук. М., 2000. 167 с.: ил.
4. Веселовский 1898 — *Веселовский А.Н.* Из поэтики розы // Привет: Художественно-литературный сборник. СПб.: Об-во вспомоществования нуждающимся ученицам Василеоостровской гимназии в Петербурге, 1898. С. 1–5.
5. Горбовская 2017 — *Горбовская С.Г.* Флорообраз во французской литературе XIX века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. 276 с.
6. Горбовская 2021 — *Горбовская С.Г.* Многоликая бездна: формирование новой парадигмы образа растения во французской литературе XIX века. СПб.: Нестор-История, 2021. 344 с.
7. Горбовская 2023 — *Горбовская С.Г.* Вдохновенные розой. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2023. 168 с.: ил.
8. Золотницкий 2005 — *Золотницкий Н.Ф.* Цветы в легендах и преданиях. М.: Дрофа–Плюс, 2005. 320 с.
9. Импеллузо 2009 — *Импеллузо Л.* Природа и ее символы. Растения, цветы, животные / Пер. с итал. В.Ю. Траскина. М.: Омега, 2009. 382 с.
10. Котова 2007 — *Котова Н.С.* Лингвокультурологический анализ концептосферы «цветы»: Дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2007. 168 с.
11. Молоткова 2006 — *Молоткова А.И.* Концепт «цветок» в языке и поэтической речи: Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006. 182 с.
12. Ненарокова 2013 — *Ненарокова М.Р.* «Селам» Д.П. Ознобишина: культурный диалог Европы и Востока // Культурологический журнал [Электронное издание]. 2013. № 4 (14). URL: http://cg-journal.ru/rus/journals/236.html&j_id=17 (дата обращения: 29.02.2024).
13. Ненарокова 2015 — *Ненарокова М.Р.* Язык цветов: между литературой и ботаникой // Проблемы национальной литературы: художественные поиски второй половины XX в. и современность. Новосибирск: Наука, 2015. С. 106–114.
14. Ненарокова 2015 — *Ненарокова М.Р.* Язык цветов: образ сухих листьев в европейской и русской поэзии первой половины XIX в. // Вестник Костромского государственного университета. 2015. Т. 21. № 2. С. 57–68.
15. Разумовская 2014 — *Разумовская А.Г.* Сады российской поэзии (от символизма до постмодернизма). СПб.: Студия «НП-Принт», 2014. 436 с.
16. Стаф 2016 — *Стаф И.К.* Цветы риторики и прекрасные литеры. Французская литература позднего Средневековья и раннего Возрождения. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 246 с.
17. Цветы 2007 — Цветы в русской и мировой литературе и культуре. Филологические чтения — 2006. Даугавпилс: “SAULE”, 2007.
18. Шарафадина 2003 — *Шарафадина К.И.* «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи: источники, семантика, формы. СПб.: Петербургский институт печати, 2003. 309 с.
19. Шарафадина 2004 — *Шарафадина К.И.* «Язык цветов» в русской поэзии и литературном обиходе первой половины XIX века (Источники, семантика, формы): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2004. 48 с.
20. Шарафадина 2018 — *Шарафадина К.И.* «Селам, откройся!» Флоропоэтика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 544 с.

ЧАСТЬ I

ОТ ФОЛЬКЛОРА К ФОЛЬКЛОРИЗМУ ЛИТЕРАТУРЫ: ЭВОЛЮЦИЯ ФЛОРОПОЭТИКИ

Г.И. РОМАНОВА

ФЛОРОСЕМАНТИКА В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ XXI ВЕКА

Количество публикаций по теме флоросемантики свидетельствует о возрастании интереса к ней в гуманитаристике XXI в. Это связано с расширением методологии, включающей междисциплинарные (или интегративные) исследования в направлениях, объединяющих литературу и ботанику; литературу, ботанику и культурологию; литературу, историю и геополитику и т.д.). Особенно активны в этом отношении ботаники, о чем свидетельствует целый ряд публикаций в специальном журнале «Цветоводство». Широкий спектр литературоведческих методов, которые применяются ныне для объяснения и истолкования смыслов словесной флористики. Систематизировать и охарактеризовать *основные направления* в современных исследованиях флоросемантики отечественных исследователей, преимущественно по русской литературе, — цель данной работы.

Наиболее актуальными на сегодняшний день темами работ XXI в. являются исследования флоросемантики как части художественной образности, выполненные в русле традиционного изучения поэтики литературных произведений. По сути, к ним близки структурно-семиотические прочтения, а также культурологические интерпретации. Из широкого спектра постмодернистской методологии выделим мифопоэтические толкования, мотивный анализ. О значимости этих работ свидетельствуют не только количественные показатели, но и содержательные новации.

Обобщая результаты современных исследований, можно с уверенностью сказать, что изменения в цветочной семантике отражают путь разви-

тия мировой культуры, соответствуют смене художественно-эстетических систем. Гуманитарии рассматривают цветы в литературе в качестве фитонимов и фитотропов, эмблем и символов, анализируют их как компоненты художественного мира, композиционные приемы и детали, а также как мотивы и мифологемы. Особо можно выделить трактовки специфического семиотического кода — «языка цветов» и попытки создания его истории.

В современных работах уточняются понятия, связанные с использованием растительных и цветочных обозначений. Установлено, что названия растений — **фитонимы** — появились задолго до подробных описаний цветов, назначение которых — вызывать соответствующие *зрительные ассоциации*. Названия, как писал Д.С. Лихачев, «ничего не возбуждают в нас, кроме зрительных и очень редко обонятельных ощущений...» [Лихачев 1998, 12]. О важности ассоциаций и их зависимости от реального опыта читателей приведу в пример заглавие пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад». В беседах с европейскими коллегами-славистами неожиданно выяснилось, что чеховское заглавие вызывает у них ассоциации с цветущей черешней — деревом, которое выше и стройнее, чем вишня, а цветов больше и их лепестки плотнее. Отчасти это связано с проблемой перевода: так, в немецких названиях данных деревьев различаются только первые части слова: *Sauerkirsche* und *Suesskirsche* (кислая вишня и сладкая вишня). В быту более востребована именно сладкая вишня, в разговоре о которой используется общая часть слова, т.е. *Kirsche*, а кислой вишне дают полное название. Соответственно, перевод названия русской пьесы “*Der Kirschgarten*” действительно может быть понят как «Черешневый сад». Сказывается и визуальное восприятие: кислая вишня — дерево или кустарник (до 10 м в высоту), черешню же относят к деревьям первой величины (т.е. 20 м и выше), они в большей степени характерны для умеренного климата южной Европы. В результате восприятие заголовка русской драмы склоняется к более красивому («сладкому») варианту. Таким образом, в литературном произведении оказывается важной точность указания вида/сорта цветущих растений. Совершенно справедливо фитонимы интерпретируются учеными как часть национальной картины мира [Куликова 2006]. Национальная специфика проявляется в необычных наименованиях растений, например, в произведениях Н.В. Гоголя (вроде «буквицы», «петровых батогов», «нечуй-ветра», обозначаемых в комментариях как дикий цикорий и «трава, которую дают свиньям для жиру» [Гоголь 1921, 350]).

Использование иноязычной терминологии также подчеркивает национальную специфику. Так, Н. Тэффи, издавая сборник стихов в Берлине, назвала его “*Passiflora*”, а стихотворение сборника, посвященное этому цветку, названо по-русски «Страстоцвет». Как считают исследователи, это стихотворение трудно понять без сопоставления его образов с соот-

ветствующими страницами русскоязычного «Комнатного садоводства» [Кушлина 2001].

Не только красота цветов, но и их необычные стойкие *запахи* используются поэтами и прозаиками для создания особой атмосферы художественного мира произведения. Так, в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя Чичиков, чтобы убедить «в чем-нибудь своих противников, он всякий раз подносил им всем свою серебряную с финифтью табакерку, на дне которой заметили две фиалки, положенные туда для запаха» [Гоголь 1959, 17]. В изображении дам писатель использовал и ольфакторные знаки: «Дамы тут же обступили его блистающею гирляндю и нанесли с собой целые облака всякого рода благоуханий: одна дышала розами, от другой несло весной и фиалками, третья вся насквозь была продушена резедой» [Там же, 169]. Флористический троп, сравнение женщины с цветком как художественный прием использован в произведениях И.С. Тургенева [Бельская 2011].

В XXI в. привлекают внимание не только чувственные ассоциации, но и их значение, семантика. Основная часть литературоведческих исследований связана с **флоросемантикой** — толкованием смысла и значения образов цветов в литературе [Горбовская 2015]. В частности, это изучение **флоротропов**, т.е. прямое использование названия цветка как реальной основы словесных образов (сравнений, метафор, аллегорий) или как устойчивой риторической фигуры, банальной рифмы. Характерный пример использования звучания слова при игнорировании его смысла содержится в известном фрагменте из романа «Евгений Онегин», что подчеркнуто ироничным введением затертой рифмы:

И вот уже трещат морозы,
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*;
На, вот возьми ее скорей!) [Пушкин 1950, 93].

Так как эпизод является началом строфы (Гл. 4, XLII), то иллюстраторы в ряде изданий слово *розы* «рифмуют» не только со словом «мороза», но и с яркой цветочной заставкой.

Особый случай — цветы как **эмблема** и **символ**. Цветочная эмблематика сопровождается надписями и подписями, что упрощает ее понимание. Символическое значение цветов практически безгранично, связано с обозначением отвлеченных понятий, исторических событий. В XXI в. не угасает интерес к вопросу, поставленному еще академиком А.Н. Веселовским (1898): «Как зарождается и развивается символика цветов, без которой не обошлась ни одна народная или художественная поэзия?» [Веселовский 1939, 132]. В этом отношении особенно емким в мировой литературе оказывается символ розы. Он подробно рассматривается в ряде

статей о русских классиках, в частности о Пушкине, Тургеневе: это и образ розы [Трофимова 2007], и роза как художественная деталь в произведениях И.С. Тургенева [Анисимова 2014] и т.д. Рассматривая флористические коды и сюжеты в литературе и культуре, авторы приходят иногда к парадоксальным выводам. Например, У. Эко отметил: «Роза как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет...» [Эко 2007, 5]. Как свидетельствуют исследования современных ученых, роль символов выполняют в русской литературе и другие цветы: фиалки, мимоза, маргаритки, бальзамины и др. [Чернец 2004]. Значительны в этом отношении работы К.И. Шарафадиной, исследующей флоросимволизм в русской и зарубежной литературе XIX–XX вв., изучающей переключки западной и восточной традиций эмблематики и символизации цветов [Шарафадина 2018]. Понимание языка символов позволяет соприкоснуться, в частности, с глубинными уровнями собственной личности: «Фактически это помогает нам проникнуть в специфический пласт духовной жизни, общий для всего человечества как по содержанию, так и по форме» [Фромм 2010, 17].

Наряду с фитонимами и флоротропами изучается значение литературных **флорообразов**, преимущественно в связи с анализом природных, растительных элементов художественного изображения, воплощающих авторский замысел (в пейзаже, интерьере, портрете, в атрибутах персонажей). Темы, связанные с изучением поэтики произведения, можно назвать традиционными. Они продолжают изучение цветочных образов в творчестве русских писателей-классиков, начатое еще в XX в. Изображение дворянской усадьбы и цветов как значимой детали ее пейзажа в произведениях А.С. Пушкина, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого — в центре внимания современных филологов. Даже отсутствие цветов (минус-прием) содержательно значимо, выполняет характерологическую функцию. Так, описывая неказистый быт среднего помещика, М.Е. Салтыков-Щедрин отмечал в «Пошехонской старине»: «Помещичьи усадьбы того времени... не отличались ни изяществом, ни удобствами. ...О парках и садах не было и в помине; впереди дома раскидывался крохотный палисадник, обсаженный стриженными акациями и наполненный, по части цветов, барскою спесью, царскими кудрями и буро-желтыми бураками» [Салтыков-Щедрин 1975, 11].

Актуально в данном отношении творчество И.С. Тургенева, цветам в произведениях которого посвящен целый спектр интересных работ. Широта спектра упоминаемых им растений и цветов уже современниками осознавалась как настолько очевидная примета стиля, что становилась предметом пародий. В XXI в. понимание и пейзажа, и его элементов в творчестве Тургенева становится более сложным и отражает проблематику своего времени. Отмечу работу о флористических образах, в которой

не только даны биографические факты (Тургенев интересовался ботаникой, был знаком с А. Гумбольдтом — немецким натуралистом, Варвара Тургенева — мать писателя — увлекалась ботанической латынью), но и отмечена редкая функция цветов как персонажей в либретто «Последний колдун», где действуют цветы-эльфы [Макешина 2014].

Наряду с традиционным изучением «цветочной» поэтики в наши дни вырос интерес к **мифопоэтическим истолкованиям** образов в искусстве, отчасти это обусловлено стремлением к выявлению культурных универсалий. Литературоведы обнаруживают элементы древних мифов, структуры и образы древнейших преданий не только в традиционалистской литературе, но и в произведениях индивидуально-авторского стиля. Одно из преданий, уходящих корнями в мифологии древнейших культур мира, — предание о райском саде, воплотившееся в литературе, живописи, музыке. Как писал Д.С. Лихачев, «это представление о саде как о рае остается надолго — во всех стилях садового искусства Средних веков и Нового времени вплоть до XIX в.» [Лихачев 1998, 24].

Предлагается широкий спектр интерпретаций растений и цветов в Священных книгах. Например, в Библии упоминания цветов означают и радость жизни, и надежды на воскрешение. Это и милость Бога, чудо, и напоминание о потерянном рае, и приношение человека в храм. С жизнью цветов связаны и печальные смыслы Священной книги, рассказывающей о бренности всего живого, напоминающей о мимолетности молодости, поры цветения, земного существования в целом: «Человек... кратковремен и пресыщен печалью: как цветок, он выходит и опадает» (Иов 14:2). Эти мысли повторяются и варьируются в высказываниях героев русской литературы: «...Жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того...» [Достоевский 1991, 324]. Разъяснению библейской образности и символики посвящены статья И. Сокольского «Что есть что в мире библейских растений» (2006), книга Н.Ф. Золотницкого «Мифы и легенды о цветах» (2022).

Еще одно из направлений в исследованиях цветочной семантики — обобщающие работы в жанре **справочников, энциклопедий, словарей** растений, адресованные широкому кругу читателей, но основанные на солидных научных данных. Составлены словари цветов, которые выражают культурные ценности, превратившиеся в своеобразные маркеры культур и цивилизаций. Так, значительна книга фармацевта М.В. Лысковского «Цветочное кружево. Легенды о цветах» (2013), справочное издание В.М. Федосеенко «Новая энциклопедия растений: мифы, целебные свойства, гороскопы, растительный календарь» (2003) и др.

Нельзя не отметить и исследования цветочной образности, проводимые в русле **культурологического изучения** литературы. Специфика изображения цветов с этой точки зрения понимается как знак эпохи и ее куль-

турного стиля. В 1980-е гг. такой подход в изучении «темы поэта и сада в литературе» [Лихачев 1998, 10] был предложен литературоведом и культурологом Д.С. Лихачевым, рассмотревшим сады и парки как проявление стилей эпохи от Древней Руси и западного Средневековья до парков конца XIX в. (Ренессанса, Барокко, классицизма, романтизма). Ученый предложил изучать особенности природных ландшафтов и их отражения в разных видах искусства на разных этапах развития мировой культуры, в связи с философией и преобладающей художественно-эстетической системой (сентиментализм, романтизм, реализм, модерн, постмодерн).

Актуальность данного подхода, необходимо включающего географию, национальную историю и традиции, обычаи, продемонстрируем на ярком «цветочном» примере. В 1920-е гг. большим успехом пользовался балет советского композитора Р.М. Глиэра «Красный мак», в котором на китайском материале развивались две сюжетные линии: революционная и любовная. Их единство символизировал красный мак. В 1950 г. во время первого визита Мао Цзэдуна в СССР по традиции предполагался поход китайской делегации в Большой театр. Однако, услышав название, китайская делегация заявила протест, Мао на представление не явился. Дело в том, что мак в данном случае воспринимался не в мифопоэтической традиции, а с геополитической точки зрения: этот цветок является символом поражений и унижений Китая во время опиумных войн (XIX в.), в результате которых Англия получила гигантский источник дохода, а Китай был обречен на обнищание и деградацию. Советская сторона пыталась загладить неловкость, переименовав «Красный мак» в «Красный цветок», но было поздно.

Ситуация повторилась в XXI в., когда англичане намеренно напомнили китайцам об их унижении. В 2011 г. премьер-министр Соединенного Королевства Д. Кэмерон с делегацией прибыл в Китай для переговоров. Члены британской делегации явились на прием с цветками мака в петлицах. Хозяева просили снять эмблему, но англичане отказались [Скосырев 2010]. Конечно, не только из эстетических соображений. Таким образом, цветок может означать не только единство восприятия прекрасного, но и стать знаком непримиримых отношений между народами.

Подводя итог, отметим, что в обзоре были выделены культурно-исторический (часть пейзажа), мифопоэтический (элемент мифа, легенды, фольклора), структурный подход (цветок как композиционная деталь), семиотический (цветочные коды), культурологический (знак определенной культуры) методы исследования флоросемантики, используемые литературоведами в первой четверти XXI в. При всей объемности этого перечня он всё же, видимо, не полон. В изучении цветочной семантики в мировой культуре перспективными представляются сравнительно-исторические исследования (выявление общего и особенного в литературах разных наро-

дов), а также интертекстуальный анализ как диалог «цветочных» текстов, возможности которых не нашли пока должного применения.

Литература

1. Анисимова 2014 — *Анисимова Т.А.* Предназначение розы как художественной детали в произведениях И.С. Тургенева // Филология и литературоведение. 2014. № 3. URL: <https://philology.snauka.ru/2014/03/714> (дата обращения: 25.02.2023).
2. Бельская 2011 — *Бельская А.А.* Символика цвета, семантика цветов, ольфакторный код в контексте образов романских красавиц И.С. Тургенева // Перспективы развития современной филологии: Матер. I междунар. конф. 30–31 августа 2011 года, г. Санкт-Петербург. Петрозаводск: ПетроПресс, 2011. С. 3–7.
3. Веселовский 1939 — *Веселовский А.Н.* Из поэтики розы // Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л.: Худож. лит., 1939. С. 132–139.
4. Гоголь 1921 — *Гоголь Н.В.* Малороссийские слова, встречающиеся в первом и втором томах // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 10 т. Берлин: Слово, 1921. Т. 2. С. 350–356.
5. Гоголь 1959 — *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. Т. 5. 575 с.
6. Горбовская 2015 — *Горбовская С.Г.* Фитоним как литературно-художественный образ (от флоротропа к субъективно-ассоциативному флорообразу) // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. № 9. С. 309–310.
7. Достоевский 1991 — *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1991. Т. 9. 697 с.
8. Куликова 2006 — *Куликова И.С.* Мир русской природы в мире русской литературы. Слова-названия растений в русской художественной картине мира. СПб.: Наука; САГА, 2006. 480 с.
9. Кушлина 2001 — *Кушлина О.Б.* Страстоцвет, или Петербургские подоконники. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 336 с.
10. Лихачев 1998 — *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие, 1998. 356 с.
11. Макешина 2014 — *Макешина В.А.* Флористические образы и символы в творчестве Тургенева // И.С. Тургенев. Новые материалы и исследования. Вып. 2. М.: Альянс-Архео. 2014. С. 248–259.
12. Пушкин 1950 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 615 с.
13. Салтыков-Щедрин 1975 — *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 17. 460 с.
14. Скосырев 2010 — *Скосырев В.* Скандал из-за мака в петлице // Независимая газета. 2010. 11 ноября.
15. Трофимова 2007 — *Трофимова Т.Б.* «Как хороши, как свежи были розы...» (Образ розы в творчестве И.С. Тургенева) // Русская литература. 2007. № 4. С. 127–138.
16. Фромм 2010 — *Фромм Э.* Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов. М.: АСТ; Астрель, 2010. 315 с.

17. Чернец 2004 — *Чернец Л.В.* О языке цветов в лирике А.А. Блока // Филологические науки. 2004. № 6. С. 121–128.
18. Шарафадина 2018 — *Шарафадина К.И.* «Селам, откройся!» Флоропоэтика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 544 с.
19. Эко 2007 — *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум, 2007. 92 с.

Д.В. АБАШЕВА

ФУНКЦИИ ЦВЕТОЧНОЙ ПОЭТИКИ В ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СЛОВЕСНОСТИ: ПРОБЛЕМА ЭВОЛЮЦИИ

*Скажите, кто б решиться мог
Вести в свой стих чертополох...*

Д.П. Ознобишин

Русские поэты, собиратели народного творчества, уже в XIX веке отмечали значение цветочных образов как «прекраснейшего источника» для поэзии русской. Одним из первых забеспокоился о собирании фольклорного «цветочного материала» Д.П. Ознобишин, упрекая русских стихотворцев в холодности к народным преданиям, в которых «цветы играют лицо столь важное» [Ознобишин 2001, 220]. В русской словесности он отмечает недостаток «цвето-названий» и считает, что лирика наша бедна цветами в сравнении с просвещенными народами Запада и Востока, у которых «они служат богатым рудником пленительных сравнений». Иронизирует над цветочной поэзией, приводя в статье стихи о чертополохе; указывает на многогранность цветочного поэтического источника. Колочее растение не отличалось нежностью и приятностью. Русское народное название «чертополох», как известно, имеет общеславянские корни и складывается из слов «черт» и «пугать», то есть «пугающий чертей». Название растения отражает его магическую функцию — отгонять нечистую силу. Примета иметь в доме веточку чертополоха для этой цели бытует до настоящего времени. Устные предания и легенды о чертополохе сохранились у многих народов. В 1702 году чертополох появился на британском гербе с девизом «Никто не тронет меня безнаказанно!» По народной легенде, это растение помогло шотландцам победить врага, который, пробираясь через заросли чертополоха, не мог подойти незамеченным, застать врасплох защитников. Народное творчество разных стран не гнушалось никаких растений, а чертополох стал символом Шотландии. В русской народной традиции мифологическая сила чертополоха усиливалась многократно, помогая защититься даже от врага человечества. А растения, в том числе и цветы, в народном и авторском искусстве проявили типологическое родство, при-

обретая многообразные значения в характеристике сюжетов и символов на разных этапах развития общества.

Образ цветка и его функции в тексте часто обуславливают жанровое своеобразие произведения, характеризую и историческую эпоху, и литературное направление. Историческая связь цветочных образов с фольклорно-литературными эпохами очевидна. «Язык цветов» в сентиментальной традиции отличается от романтического образа или от реалистически изображенного мира природы. Литературно-историческая эпоха и поэтическая функция «языка цветов» разнятся в зависимости от конкретно-исторического времени и одновременно сохраняют глубинные значения цветочных образов, сберегающиеся в пределах мифологической или библейской традиции.

Этнокультурная традиция проходила различные стадии понимания любого образа и мотива, могла синтезировать различные представления и *проявлять их в жанровых особенностях словесности*. Жанровые «прикрепления» образа цветов и связанная с этим их *функциональная значимость* проявляются в народном творчестве и передаются литературным жанрам. Поэтическая функциональность образа цветов связана и с исторической, и с литературной эпохой. Конкретизация художественного образа проявляется в опоре на время и место¹.

Д.П. Ознобишин писал о цветочных представлениях, исходя из своей эпохи и определенного мировосприятия, когда в литературе на первый план выходили гармония и созвучие. В предисловии к «Языку цветов» Д.П. Ознобишин отметил также значение цветочной образности для жанров фольклора: «Еще и поныне ходят в народе разные поверья, странные и чудесные: о колдуновой траве, о могильнице, кукушкиных слезках, ясенице и проч. Всё это, с каждым годом, неприметно изглаживается; и таким образом, со временем, один из прекраснейших источников поэзии русской, сохранивший в себе древний быт наших предков, их нравы и образ мысли, иссякнет и затеряется в забвении». Писатель разделяет раздающиеся в это время призывы П. Киреевского, Н. Языкова, А. Хомякова собирать народные произведения [Ознобишин 2001, 220].

Это общее воззвание, названное «Песенной прокламацией», побудило и Д.П. Ознобишина собирать фольклор, увидеть в народных произведениях «простоту чувствований — тот нежный их оттенок, который умел вливать жизнь во всё и предавал всему особенную цену» [Ознобишин 2001, 221]. Для русской традиции «простота чувствований» и просто «простота» личности, как и цветка, — нравственный критерий духовности.

¹ Исследователи определяют следующие стадии развития фольклора: раннетрадиционная (архаическая), классическая (промежуточная) и позднетрадиционная (поздняя).

С цветочными образами связаны и мифологические, и метафизические, и религиозные представления в художественном мире не только словесности, но и искусства, культуры. В христианстве упоминаемый Ознобишиным чертополох символизирует крестные муки Христа, печаль. Чертополох, изображаемый художниками в рождественских сюжетах рядом с божественным младенцем, берет на себя функцию предвестника его будущих страданий.

Отражение мифологических представлений о цветах в жанрах обрядовой поэзии основано на древних верованиях в силы природы. Магическая сила любого персонажа и образа сформировалась в раннетрадиционном фольклоре и перешла в новые эпохи. Такое преобразование свойственно и образу цветка, который наделялся и магией, и поздними религиозными смыслами.

В обрядовой практике фольклора, в народных изречениях, в заговорах и легендах у цветочных образов находим *функцию предвидения*. Погода влияет на жизнь растений, и цветы дают предсказания. Например, в народном поведении цветы отражают и влияние атмосферы, изменение погоды — *космогоническая функция*. Развитие цветка и его существование связаны с условиями погоды (тепло, влажность, освещение), цветы порождали и *предсказание* погоды. В народном мировосприятии проявляется множество примет на погоду по цветам: «Цветы сильнее пахнут перед дождем... Если клевер стоит очень прямо или складывает свои листочки, то это предвещает наступление бури» и т.п. Цветочные приметы встречаются у разных народов [Ермолов 1995, 39]. Сам *факт цветения* важен для народных примет: русалки гуляют во ржи во время цветения, а чумаки определяют погоду по цветам ковыля, которые распускаются к хорошей погоде. Мотивы цветения и отцветания, увядания и засыхания наполняют самые разные культурные традиции.

Жанры народной поэзии объединяют *символы*, которые формируются и проявляются первоначально в обрядовой практике фольклора, в народных изречениях, в заговорах и легендах. У цветочных образов постепенно, по принципу повторяемости, происходит превращение конкретных цветов в символы. Общепонятные символы проникают и в авторское сознание. Цветочная поэтическая символика чаще встречалась в произведениях, посвященных темам любви, встречи, расставания, измены.

В лирическом мире и фольклора, и литературы существенное значение предавалось *эмоциональному выражению чувств* через образ цветка. В параллелизме //поблекшие цветы = покинувший милый// цветы проявляют понятную всем «коллективную эмоциональность» расставания, разлуки с милым, обмана, предательства.

В народной поэзии «тветы» украшают чаще всего сад, место прогулки девушек:

Девка по саду гуляла
Алы тветы сорывала
Алы тветы сорывала,
Во шелков платок вязала,
Ко милóму отсылала.
Милый тветов не примаеть,
Вот ответу не давайт.
Да и кто ж нас разлучаит?
Либо ближняя соседка
Да соседка, красная девка [Киреевский 1983, 89, № 177].

Сорванный алый цветок, отданный девушкой милому, символизирует верх любви и жертвенности, а измена милого представлена в нежелании принять сорванные цветы, указывающие на отсутствие взаимной любви.

«Тветы» часто характеризуют в народной лирике противоположные состояния: и любовь, и разлуку, и жизнь, и смерть:

Да под белою березою
Расставалися.
Да под белою березою
Тветы раствели [Киреевский 1983, 89, № 179].

Символика цветка в народной песенной традиции наделяется амбивалентным звучанием. Мотивы цветения и увядания характерны для всех жанров, повествующих о жизни и смерти, о любви и расставании, о процветании и увядании:

Цвели, цвели цветики да поблекли;
Любил, любил милый друг да покинул,
Покинул душа моя ненадолго,
Не на долго времячко — на часочек.
Часочек-то кажется за денечек,
Денечек-то кажется за неделку,
Неделюшка кажется за годочек [Песенник 1810, 18].

Вековые наблюдения народа и его практическая опытность, постижение законов природы нашли отражение в образе цветов и их функций и в авторских произведениях. Цветочная поэтика по-разному проявляется в жанрах эпических, лиро-эпических, лирических. Как отмечал В.П. Аникин, «в традицию входят повторяемость жизненных тем (тематическая близость), сходство углов зрения на воспроизведение реальности (идейная близость) и сходство приемов и средств (формально-стилистическая близость)» [Аникин 1996, 107]. Наличие цветочных образов — это еще не жан-

ровое сходство: оно обнаруживается в разных жанрах по мере их формирования. *Функции цветочной поэтики* связаны с эпохой и жанрами, в ней развивающимися, а также с художественным миром конкретного автора.

Г.Р. Державин в лирическом стихотворении «Незабудка», рефреном повторяя «не забудь меня», содействует развитию в любовной лирике народного символа незабудки как цветка памяти. У поэта «незабудки цветок милый» и «друг», с которым расстался, «стения», лирический герой, слились в памяти:

Милый незабудка-цветик,
Видишь, друг мой, я, стения,
Еду от тебя, мой светик:
Не забудь меня.
Встретишься ль где с розой нежной,
Иль лилеей взор пленя,
В самой страсти неизбежной
Не забудь меня (1809) [Державин 1957, 348].

В поэзии начала XIX века сильны еще сентиментальные тенденции, которые сохраняются в лирической зарисовке Г.Р. Державина.

В лиро-эпическом стихотворении М.Ю. Лермонтова «Незабудка» (1830) в балладном духе рассказана *легенда* о происхождении цветка, который навевает иные чувства и настроения:

В старинны годы люди были
Совсем не то, что в наши дни;
(Коль в мире есть любовь) любили
Чистосердечнее они.
О древней верности, конечно,
Слыхали как-нибудь и вы,
Но как сказания молвы
Всё дело перепортят вечно,
То я вам точный образец
Хочу представить наконец [Лермонтов 2014, 83–84].

Сопоставление старины и современности переносит хронотоп произведения в старинные годы. Лирический герой в легендарной манере пытается уточнить «сказания молвы», излагая рассказ о судьбе юноши, простыми чувствами которого играет коварная возлюбленная:

«Друг, — не клянися мне напрасно,
Сказала дева, — верю я;
Ясна, чиста любовь твоя,

Как эта звонкая струя,
Как этот свод над нами ясный;
Но как она в тебе сильна,
Еще не знаю. Посмотри-ка,
Там рдеет пышная гвоздика,
Но нет: гвоздика не нужна;
Подалее, как ты унылый,
Чуть виден голубой цветок...
Сорви же мне его, мой милый:
Он для любви не так далек!
Вскочил мой рыцарь, восхищенный
Ее душевной простотой;
Через ручей прыгнув, стрелой
Летит он цветик драгоценный
Сорвать поспешною рукой...
Уж близко цель его стремленья,
Как вдруг под ним (ужасный вид)
Земля неверная дрожит,
Он вязнет, нет ему спасенья!..
Взор кинув, полный весь огня,
Своей красавице безгласной:
«Прости, не позабудь меня!» [Лермонтов 2014, 84–85].

Через этот цветок *печальный, унылый* проявляется авторское представление о верности и предательстве, любви и коварстве, сопоставляются времена и эпохи. Цветок незабудки срывает и вместе с ним погибает юноша *несчастный*, с тех пор «цветом неба он цветет, // Где смерти нет и нет забвенья» [Лермонтов 2014, 85].

Идейно-тематическая близость этих двух жанрово различных образов незабудки и сходство приемов отличаются, как отличается сентиментальная стилистика от романтической. Объединяет же образы традиция народная — «сказания молвы» и тема любви, имеющая в восприятии «коллективной эмоциональности» самые различные трактовки.

Цветок играет в этом случае жанрообразующую роль. А между тем проблема жанра этого произведения не решена, но балладные чувства трагедии, грусти, печали передаются вместе с представлением о том, что это может быть — быть или небылица. Лирический герой Лермонтова оставляет право читателю определить с жанром этого произведения. Трагическое начало народной баллады ощущается в авторском произведении в полной мере.

Цветы встречаются и в *баснях*, имеющих иные жанровые признаки, сформированные на протяжении длинного пути становления и развития этого жанра. Так, в басне Д. Давыдова «Чиж и Роза» главная героиня, красавица Роза, расцветающая и румяная, невольно вызвала к себе любовь

Чижика, который подчинил свою жизнь любви к Розе. Автор поднимает экзистенциальный вопрос о быстротечности (Роза увядает) красоты, любви и верности: «Когда ж лишусь я красоты, // Где верные друзья найдутся?» [Давыдов 1984, 66].

Дочь юная весны молодой,
 Румяна Роза расцветала
 И утреннею красотой
 Сердца невольно привлекала.
 И Чижик Розу полюбил;
 Он путь к красавице направил,
Кочующих друзей оставил
И день и ночь при Розе жил.
Качаясь на зеленой ветке,
 Где ждал награды для себя,
 Хорошенькой своей соседке
 Он говорил: «Люблю тебя!» [Давыдов 1984, 66].

Чижик остался с Розой, как говорят в народе, и в горе, и в радости, и в невзгодах, и в болезнях, когда все воздыхатели разлетелись:

А Чижик тут,
 «Ах! если ты находишь счастье
 В моей любви, — он говорил, —
Утешься! Я люблю в ненастье,
Как в утро красное любил!»
 Бог удивился не напрасно;
 Он щедро наградил чету:
 Удвоил Розы красоту,
 И Чиж один любим был страстно.
 Смысл басни, кажется, найден;
 Его ты знаешь, друг мой милый:
Я — тот любовник легкокрылый, —
Но как за верность награжден? [Давыдов 1984, 66].

Аллегорические приемы басни реализуются в образах цветов. В баснях И.А. Крылова «Цветы» и «Василек» вопрос о цветочной поэтике открыт.

Цветы живые и поддельные — аллегория истинного таланта и важничавшей бездари:

Таланты истинны за критику не злятся:
 Их повредить она не может красоты;
 Одни поддельные цветы
 Дождя бояться [Крылов 1946, 78].

В басне «Василек» так же раскрывается аллегория в морали:

О вы, кому в удел судьбою дан
Высокий сан!
Вы с солнца моего пример себе берите!
Смотрите:
Куда лишь луч его достанет, там оно
Былинке ль, кедру ли — благотворит равно,
И радость по себе и счастье оставляет;
Зато и вид его горит во всех сердцах —
Как чистый луч в восточных хрусталях,
И всё его благословляет [Крылов 1946, 10].

Структурные формы жанра басни развиваются в веках, а долговечность жанра, по утверждению В.П. Аникина, «отчасти объясняется прямой преемственностью, которая наблюдается в традициях фольклора» [Аникин 1996, 109]. Поэтика аллегории для басни важна как формирующая жанр. Басня и в образах цветов усваивала именно эту традицию народной поэзии. И. Крылов, Д. Давыдов и другие баснописцы аллегории раскрывают в морали и переносят их значение на чувства лирического героя, передавая чувства и идеи наставлениями.

Все пути жизни и труда человека воплотились в цветочных образах и мотивах. *Функцию передачи характера народа, его мировоззрения и особенностей творчества* также берут на себя цветочные образы. Эта функция развивается во всех жанрах и фольклора, и литературы. Неслучайно С. Есенин восклицал:

А люди разве не цветы?
О милая, почувствуй ты,
Здесь не пустынные слова [Есенин 1996, 97].

Социально-психологическое состояние героев передается в фольклорных произведениях обобщенно, а конкретные авторы, исходя из особенностей эпохи и своего мировоззрения, вносят в жанр (например, сказки или басни) свое мироощущение и эмоциональность.

Жанры басни, литературной сказки, рассказа на цветочной поэтике, мотивах и образах строят сюжет всего произведения. Басня Д. Давыдова «Чиж и Роза», баллада М.Ю. Лермонтова «Незабудка», сказка С.Т. Аксакова «Аленький цветочек» передали цветочную поэтику литературе более позднего времени: сказ П. Бажова «Каменный цветок», сказка «Цветик-семицветик» В. Катаева, сказка-быль А.П. Платонова «Неизвестный цветок», рассказ К. Паустовского «Заботливый цветок» и многие другие произведения создают в разных жанрах многогранные смыслы, связанные,

с одной стороны, с универсализмом жизни цветка, отраженном еще в раннетрадиционном фольклоре, а с другой — являясь произведениями конкретной эпохи и автора, вносят в жанровый универсализм и традиционную поэтику новые веяния и собственные представления.

Показательна в этом смысле сказка-быль А. Платонова, посвященная безымянному цветку, выжившему в камне и глине: «Жил на свете маленький цветок. Никто и не знал, что он есть на земле. Он рос один на пустыре; коровы и козы не ходили туда, и дети из пионерского лагеря там никогда не играли. На пустыре трава не росла, а лежали одни старые серые камни, и меж ними была сухая мертвая глина» [Платонов 1983, 837].

Как и требует жанр сказки, рассказана судьба этого маленького, стойкого цветка, с которым встретила, поговорила девочка Даша и привела к нему своих друзей: «Пионеры долго стояли вокруг маленького цветка и любовались им, как героем. Потом они обошли весь пустырь, измерили его шагами и сосчитали, сколько нужно привезти тачек с навозом и золою, чтобы удобрить мертвую глину. Они хотели, чтобы и на пустыре земля стала доброй. Тогда и маленький цветок, неизвестный по имени, отдохнет, а из семян его вырастут и не погибнут прекрасные дети, самые лучшие, сияющие светом цветы, которых нету нигде» [Платонов 1983, 837].

Главный посыл писателя: нужно, чтобы земля стала доброй! Чтобы выросли и не погибли прекрасные дети! — соответствует эпохе, а маленький стойкий цветок отзывается мечте.

Через год на пустыре действительно появилось много других прекрасных цветов, но найти такой же Даше удалось с трудом: «...такой же точно, как тот старый цвет, только немного лучше его и еще прекраснее. Цветок этот рос из середины стеснившихся камней; он был живой и терпеливый, как его отец, и еще сильнее отца, потому что он жил в камне» [Платонов 1983, 840].

Через традиционный образ олицетворенного цветка писатель передал свои чаянья о новых поколениях людей. В маленьком безымянном цветке воплотился стойкий борец, сумевший не только выжить, но и цвести в невыносимых условиях. Функция цветочной поэтики переменялась, эволюционировала. А. Платонов неслучайно добавил к жанру сказки уточнение — *быль*. Это была *быль* — мечта писателя советской России.

Поэтика рассказа К. Паустовского «Заботливый цветок» [Паустовский 1967, 542] ориентирована на реалистическую традицию, раскрывающую научные знания о цветке. Писатель противопоставляет сказочную поэтику одушевления мира природы конкретному описанию цветка кипрея и делает вывод, характерный для времени: «В Москве я заложил эту сухую кисть кипрея в толстую книгу. Называлась она “Русские народные сказки”. И каждый раз, когда я раскрывал эту книгу, я думал о том, что жизнь, окружающая нас, хотя бы *жизнь вот этого простенького и скромного цветка,*

бывает интереснее самых волшебных сказок» [Паустовский 1967, 548]. Однако и Паустовский показывает через сказочные приемы олицетворения вневременные нравственные ценности — умение кипрея заботиться о других: «...кипрей — очень теплый цветок. Когда ударит осенний мороз и иней посеребрит траву, то около кипрея инея нету. Потому что вокруг кипрея стоит теплый воздух. Этот цветок выделяет из себя теплоту. И в этой теплоте растут себе без страха все соседи кипрея, все слабенькие побеги, пока зима не прикроет их, как ватным одеялом, глубоким снежком. И заметьте, что кипрей всегда разрастается рядом с молодыми соснами. Это их сторож, их защитник, их нянька. Бывает, в сильный мороз у кипрея отмерзнет вся верхушка, а он всё равно не сдаётся, живет и дышит теплотой. Самоотверженный цветок!» [Там же].

Цветок передает миру и людям теплоту, защищает другие растения: автор задает образу цветка нравственные параметры. Появляются новые жизненные темы, произведения наполняются новым содержанием, но эти «...темы оформляются, — по справедливому утверждению В.П. Аникина, — в пределах уже существующей типологической образно-художественной структуры» [Аникин 1996, 109].

Функциональная значимость образной структуры цветка и цветочной поэтики сохраняется и развивается в различных жанровых формах. Эволюционный тип развития проявляется в полной мере и в функциях цветочной поэтики, и в жанровой специфике произведений словесности, заданной фольклором. Именно в народной традиции и чертополох, и роза равнозначны по поэтическим функциям, но переменчивы к восприятию новых форм жизни. В художественном творчестве разных народов цветы, учитывая закон ассоциаций и аналогий, передают в границах конкретного жанра мироощущение народа.

Литература

1. Аникин 1996 — *Аникин В.П.* Теория фольклора. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996. 408 с.
2. Давыдов 1984 — *Давыдов Д.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. В.Э. Вацура. Л.: Сов. писатель, 1984. 240 с.
3. Державин 1957 — *Державин Г.Р.* Стихотворения / Вступ. ст., подгот. и общ. ред. Д.Д. Благого, примеч. В.А. Западава. Л.: Сов. писатель, 1957. 469 с.
4. Ермолов 1995 — *Ермолов А.* Народная сельскохозяйственная мудрость в пословицах, поговорках и приметах. Народное погодоведение. М.: Русская книга, 1995. 43 с.
5. Есенин 1996 — *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. Т. 4: Стихотворения, не вошедшие в Собрание сочинений. М.: Наука, 1996. 544 с.
6. Киреевский 1983 — Собрание народных песен П.В. Киреевского. Записи П.И. Якушкина. Т. 1. Л.: Наука, 1983. 342 с.

7. Крылов 1946 — *Крылов И.А.* Полн. собр. соч. Т. 3. М.: ОГИЗ, 1946. 198 с.
8. Лермонтов 2014 — *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1: Стихотворения. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2014. 776 с.
9. Ознобишин 2001 — *Ознобишин Д.П.* Стихотворения. Проза: В 2 кн. Кн. 2. М.: Наука, 2001. 220 с.
10. Паустовский 1967 — *Паустовский К.Г.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7: Пьесы, рассказы, сказки 1941–1966. М.: Худож. лит., 1967. 566 с.
11. Песенник 1810 — Песенник (новейший и полный российский общенародный), содержащий в себе всеобщее собрание всех родов новейших и употребительных песен. М.: Ж.Г.Т.А.К., 1810.
12. Платонов 1983 — *Платонов А.П.* Избранные произведения: Рассказы. Повести. М.: Мысль, 1983. 880 с.

ЦВЕТЫ В ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ ПУШКИНСКОГО ВРЕМЕНИ КАК ВЫРАЖЕНИЕ ЛИРИЧЕСКОГО НАЧАЛА

Цветам отводится особое место в фольклоре и литературе [Смирнова 2000]. Русская народная песня воспевала калину, вишню, руту, барвинок, василек, в ней представлен собирательный образ «цветиков лазоревых». В поэзии пушкинского времени прославлены роза, фиалка, ландыши, лилии, подсолнечник, колокольчик, нарцисс, анютины глазки, есть и собирательный образ любимого цветка без имени. А.Н. Веселовский отметил, что «поэт связан материалом, доставшимся ему по наследству от предшествующей поры; его точка отправления уже дана тем, что было сделано до него. Всякий поэт... вступает в область готового поэтического слова...» [Веселовский 1989, 125]. «“Наследство”, полученное русской поэзией “от готового поэтического слова”, фольклора, — это не только певучий напев, певучий стих народной русской поэтической традиции, но и своеобразие традиции семантической интерпретации композиционно-поэтических средств фольклора в авторском творчестве» [Абашева, Жабина 2022, 153].

Фундаментальной основой народной лирической традиции является отражение взаимодействия человека с миром природы на уровнях прагматики и поэтики. Лирическое начало как преобладание лирического способа изложения связано с коллективным сознанием, «коллективной эмоциональностью», по А.Н. Веселовскому, характерной для фольклора и наследованной затем авторской поэзией. Так, «...красота цветка, чаще его отношения к знаменательным явлениям природной и личной жизни в их взаимодействии, выдвинули его перед другими, вызвали ряд ассоциаций; от емкости образа зависит их количество и разнообразие; на них-то и перенесен интерес, нередко образ цветка почти исчезает за подсказанным ему человеческим содержанием. Он, в сущности, безразличен: весенний цветок, каков бы он ни был, мог всюду вызвать те же чаяния и ту же работу мысли...» [Веселовский 1898, 1]. Эта емкость образа «языка цветов» создает лирическое начало, инструментами которого в поэзии становятся сны, предчувствия, предсказания, воспоминания лирического героя.

В русской народной любовной песне «Пойду ли я, младенька, погуляю...» лирическая героиня томится ожиданием с военной службы своего милого дружка:

Пойду я, младенька, погуляю
 Я на свои новые на сени;
 Посмотрю-ка я далече в чисто поле.
 Хорошо ли в поле луги зеленеют.
 Хорошо ли в поле луги зеленеют,
 Лазоревые цветы расцветают [Лирические песни 1955, 125].

«Новые сени», о которых говорится в песне, представляют собой не просто часть дома перед жилыми комнатами, а весь дом в целом. «Новые сени» — это иносказание брака. В песне говорится о замужней женщине, супруга которой забрали в солдаты. И хотя в ожидании ее обуревают внутренние сомнения: она видит, как возвращаются другие со службы, а любимого всё нет и нет, — но зеленеющие луга, расцветающие лазоревые цветы дарят надежду на благополучное возвращение «света милого»: «Зеленеются в чистом поле луги, / Лазоревые цветы расцветают».

В народе лазоревые цветки знали издревле. В народной традиции — это цвет зари горящей, пламенной. В «Толковом словаре русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой приводится такое определение: «прилагательное лазоревый в народной словесности: голубой, лазурный»; соответственно лазурный — «цвета лазури, светло-синий» [Ожегов, Шведова 1998, 245]. Лазорь и лазурь в «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля также «светло-синяя, темно-голубая краска, цвет; густой и яркий небесный цвет» [Даль 1989, 135]. Однако «лазоревый» означает не только «голубой, светло-синий». Прилагательное получает более общую семантику, что позволяет использовать выражение «лазоревый цветок» для номинации цветка независимо от окраски. Поэтому в народе «лазоревыми цветиками» называли и васильки, и незабудки, и маки («лазоревые степи»). В некоторых областях к ним относят и цветы с разным окрасом на одном стебле, меняющим цвет от розового к голубому: *медуница*, *воловик* или *синяк*. Их в народе тоже называют «лазёрки» или «лазурчик». Слово «лазоревый» является синонимом разноцветья, пестрой яркости, а сам образ «лазоревых цветов» соотносится со стихией солнца, зари, неба, они несут свет и радость. Поэтому увядание «лазоревых цветочков» становится символом расставания, гибели, смерти:

Ох да не растет-то в поле шелкова трава,
 Ох да не цветут-то в лужках лазоревы цветы
 [Лирические песни 1955, 145].

В русской народной песне «Ах, что есть ли в поле за травушка за муравушка...» [Там же, 148] цветочные образы выражают лирическое начало через такой художественный прием, как сон, который требует разгадывания, истолкования. Ю.М. Лотман в книге «Культура и взрыв» отмечает мистическое значение сна в архаическое время, представление его как антитезы практической реальности [Лотман 2004]. Эта же мысль прослеживается и в религиозно-философской работе «Иконостас» П. Флоренского: «Сновидение насквозь телеологично, или символично. Оно насыщено смыслом иного мира <...> Сновидение есть общий предел ряда состояний дольных и ряда переживаний горних, границы утончения здешнего и оплотнения — тамошнего» [Флоренский 1993, 125]. Возникшие в душе символические образы, как отмечает философ, закрепляются в художественном произведении.

Прием психологического параллелизма: «травушка-муравушка... по чистому полю она расстилается», «иссушил-то меня милый суше травушки», — раскрывает через образы природы душевные переживания героини о грядущей разлуке с любимым. Она видит «нехороший сон», в котором открыты все окошечки, а ее милый куда-то собирается. Во сне она задает ему вопрос, куда же он собирается, но не получает ответа. В сюжетную канву любовной песни вплетается обряд гадания на венке. Девушки плели из цветов веночки, «бросали в реку и загадывали свою судьбу: если венок поплывет по реке — девушка выйдет замуж; если его прибьет к берегу — останется еще на год в родительском доме; утонувший венок предвещал смерть» [Кирдан, Зуева 2000, 91]. Обряд как часть поэтики характеризует девушку, которая в поисках ответа на волнующий ее вопрос прибегает к гаданию, пытаясь узнать свою судьбу. Особую задушевность песне придают слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами:

Пойду, молода, тишком-лужком,
Тишком-лужком, бережечком;
Нарву, молода, я цветочков,
Я цветочков василечков;
Совью, молода, я веночек,
Пойду, млада, к быстрой речке,
Брошу венок вдоль по речке;
Позадумаю про милого:
Как любит ли меня милый?
Мой веночек тонет, тонет,
Мое сердце, ноет, ноет.
Стал веночек потопати —
Мое сердце замирати,
Стал милый друг покидати...

Поэтический символ цветка-василька, из которого плетется венок, — в фольклорной традиции «символ непрочной радости. Рвать васильки — перемена в жизни; венок из васильков — счастье» [Савельева 2013]. Если девушка хотела очаровать парня, непременно нужно было сплести венок из васильков. В народных быличках рассказывается, как появились эти цветы. Васильки выросли на могиле синеглазого юноши Василия, которого заманила в рожь и защекотала русалка. В народной песне всё предвещает не только разлуку с любимым, но, возможно, и смерть самой девушки: нехороший сон, утонувший венок из васильков становятся символом хрупкого счастья.

Поэтический образ венка-вьюна раскрывается и в лирическом начале известной обрядовой свадебной песни, которая исполняется в день венчания, когда жених приезжает за невестой в ее дом:

Вьюн на воде да изливается,
 Иван-от у ворот низко кланяется:
 «Дайте-подайте мое суженое, мое ряженое!»
 Вынесли ему сто локот портен.
 «То не мое, да то не надобно мне».
 Вынесли ему сто рублей в карман.
 «То не мое, да то не надобно мне».
 Вывели ему сторублевого коня.
 «То не мое, то не ряженое, то не суженое».
 Вывели ему красну девицу,
 Девицу Катерину да Ивановну.
 «Это мое, да это суженое, это ряженое»
 [Лирические народные песни 1955, 315].

Основная цель исполнения этой песни — создание определенной обрядовой ситуации — передачи невесты жениху в день свадьбы. Вьюн — это венок, пускаемый по воде девицами на выданье. Именно в этом значении слово «вьюнок» (от слова «вить») было известно в Орловской, Костромской, Вологодской и других губерниях. «Вьюнишником» или «вьюшником» называли славянский обряд чествования молодоженов. Синоним венка — слово «вено», которое означало плату за венок как символ чистоты невесты. Позже это слово употреблялось в значении выкупа за невесту, а также приданого. Вьюнком полевым также называют распространенное в России растение с вьющимся стеблем и белыми, розоватыми цветочками. Его символика — покорность, умиротворение, смирение. Психологический параллелизм служит отождествлению мирно расстилающегося вьюна над водой с низко кланяющимся у ворот невесты суженым, который настойчив, уверен в своем выборе, потому трижды отвер-

гает «сто локот портен», «сто рублей» денег и даже «сторублевого коня». Сказочное утроение подчеркивает твердую убежденность предпочтения героя материальному вещному миру мира духовного — будущей жены. А.С. Хомяков писал: «Читая русскую песню, надобно всегда помнить способность и склонность народа выражаться сжатостью, для нас почти недоступною; его понятливость не нуждается в многословии» [Хомяков 1878, 445]. Действительно, «емкость образа» цветочного языка в русской народной песне с помощью сна, предчувствия, предсказания ярко, просто и четко передает ее лирическое начало.

Символизм цветка, основанный на коллективном сознании, связанный с подмеченными народом приметам, зародившись в фольклоре, дальнейшее распространение получил в авторской поэзии.

Характерный для поэзии пушкинского времени «язык цветов» развился в XVIII веке из восточной традиции, которая органично соединилась с русскими народными цветочными мотивами. В основу цветочного языка была положена издавна известная мнемоническая система — *села*, основанная на рифмах, которые позволяли с помощью одного слова воспроизвести целую поэтическую строчку, фразу, сентенцию. В качестве ключевых слов выступали растения, а строчки говорили о чувствах. Именно система *села* и стала основной для появления в европейской культуре «языка цветов». В начала XIX века особой популярностью пользуются французские книги Б. Деланше «Азбука Флоры, или Язык цветов» (1811), Шарлотты де Латур «Язык цветов» (1819), английский альбом Генри Филипса «Эмблемы цветов» (1825). В 1830 году в Петербурге была опубликована книга поэта, переводчика и краеведа Д.П. Ознобишина «Села, или Язык цветов».

Цветок как символ жизни и любви, берущий свое начало в фольклорной традиции, отражен в стихотворении Е.А. Баратынского «Цветок» (1821). Поэт намеренно не указывает название цветка, переключая внимание читателя на душевные переживания лирической героини:

С восходом солнечным Людмила,
Сорвав себе цветок,
Куда-то шла и говорила:
«Кому отдам цветок?»

Что торопиться? Мне ль наскучит
Лелеять свой цветок?
Нет! недостойный не получит
Душистый мой цветок» [Баратынский 1982, 165].

Лирическая героиня Людмила бережно хранит свой цветок, свою любовь, желая отдать его самому достойному. Но проходят утро и полдень

жизни. Встретившись вечером с полюбившимся ей более всех Усладом, она отдает ему цветок, но получает спесивый отказ:

«На что мне твой цветок?
Ты даришь мне его — не диво:
Увянул твой цветок».

В стихотворении прослеживаются, с одной стороны, традиции сентиментализма: субъективное отношение к миру, культ чувства и природы, нравственная чистота и богатый духовный мир девушки, что нашло отражение в семантике ее имени («милая людям»), и спесивость привыкшего к земным наслаждениям молодого человека. С другой — характерное для того времени увлечение так называемой кабинетной мифологией, в которой был сконструирован бог Услад (Ослад), покровитель веселья, пиров, гуляний, оболщения, некий псевдославянский аналог Бахуса, изображавшийся юношей в венке. В то же время дарение цветка как знак любовного выбора, проекция этапов человеческой жизни на время суток и на фазы жизни цветущего растения — влияние фольклорной лирики.

В стихотворении Д.В. Веневитинова «Три розы» (1826) [Веневитинов 1980, 247] цветок розы — один из важнейших поэтических символов, наполненный философским поиском смысла жизни, истинных ценностей. А.Н. Веселовский отмечал, что роза «...не только цветок любви и смерти, но и страдания и мистических откровений...» [Веселовский 1898, 1]. В поэзии рубежа XVIII–XIX веков — в лирике В.К. Тредиаковского, А.П. Сумарокова, Г.Р. Державина, Н.М. Карамзина — постоянно появляющийся образ розы становится эмблемой. В начале XIX века этот цветок выступает как метафорический знак любви:

Когда ж весна до вечных льдов
Прогонит вьюги и морозы —
На ваш алтарь, красу цветов,
Положит первые он розы
При пеньи радостных стихов
А.А. Дельвиг «Музам» [Дельвиг 1959, 361].

В.А. Жуковский, следуя традициям романтизма, трансформировал знаменитый «голубой цветок» Новалиса в розу, которая приобрела «в русском сознании форму намеренного объекта воспоминания о чувстве» [Шарафадина 2004, 15]. В стихотворении Д.В. Веневитинова первая роза — символ поэтического вдохновения, творчества. Сорвавший ее счастливец получает способность отразить всю красоту и совершенство мира, сделать ее доступной людям. Вторая роза символизирует красоту природы. Она горит

недолго, но ежедневно радует глаз. Третья роза символизирует женскую красоту. Она расцветает ненадолго. Поэт не случайно наделяет их человеческими чертами. Такая аллегория понятна читателю. Смысл контраста — грустное утверждение вечной, непреходящей красоты природы, искусства и бренности самого прекрасного произведения природы — человека.

В стихотворении А.А. Дельвига «Сон» (первоначально «Голос во сне») (1828) лирическое начало выражается в символическом сне героини. Цвет шиповника передает ее внутреннее состояние. Лирическое стихотворение приобретает эпические черты сказки: заколдованная ведьмой девушка является своему жениху («суженому-ряженому») во сне и умоляет его о спасении. Стихотворение напоминает балладу, созданную на русском национальном материале. Рассказ ведется от лица самой заколдованной героини; этот рассказ включает в себя и элементы заговора-оберега, и гадания, и народной песни, и сказки:

Во всей красе на берегу
Растет, цветет шиповничек;
В шиповничке — душа моя:
Тоска-шипы, любовь-цветы,
Из слез моих роса на них.
Росу собери, цветы сорви,
И буду я опять твоя [Дельвиг 1959, 367].

Выражение «во всей красе» означает не только красивый пейзаж на высоком берегу. «Девья красота» в свадебном фольклоре — это венец из лент и цветов, небольшая елочка, которая ставится на девичнике перед невестой, символизируя ее саму. То есть заволжский пейзаж уподоблен красе (или красоте), куст цветущего шиповника — невесте на девичнике. Отрицательные сравнения подчеркивают песенное начало («Не злым врагом утрачена...»). Уменьшительно-ласкательные суффиксы: дороженька, шиповничек, метелица — создают эмоциональную атмосферу задушевности, исповедальности, передают чувство родства героев с окружающим миром. Прием психологического параллелизма: шиповничек — душа, тоска — шипы, любовь — цветы, роса — слезы — указывает на мотив гибели или заклятия девушки, характерный для русских народных сказок: герой-спаситель срывает цветок с куста, красна девица оживает. Образ дикой розы (шиповника) символизирует не только любовь, но и защиту от темных сил. Не случайно цветы шиповника традиционно сажали на кладбище на могилах.

Таким образом, «язык цветов», беря свое начало в фольклорной традиции, дальнейшее распространение получает в жанровой и поэтической системе поэзии пушкинского времени и служит инструментом для выра-

жения лирического начала через художественные приемы сна, воспоминаний, предчувствия.

Литература

1. Абашева, Жабина 2022 — *Абашева Д.В., Жабина Е.М.* Народная песенная традиция в истории и теории литературы: теория и практика // Семантика народной культуры в литературе: Матер. межвуз. междисциплинар. науч. конф. с междунар. участием / Под общ. ред. Д.В. Абашевой. М.: МПГУ, 2022.
2. Баратынский — *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. М.: Наука, 1982. 720 с.: ил.
3. Веневитинов — *Веневитинов Д.В.* Стихотворения. Проза. М.: Наука, 1980. 608 с.: ил.
4. Веселовский 1898 — *Веселовский А.Н.* Из поэтики розы // Привет: Художественно-литературный сборник. СПб.: Об-во вспомоществования нуждающимся ученицам Василеостровской гимназии в Петербурге, 1898. С. 1–5.
5. Веселовский 1989 — *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.: портр.
6. Даль 1989 — *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык, 1989. Т. II. 782 с.
7. Дельвиг — *Дельвиг А.А.* Полн. собр. стихотв. Л.: Сов. писатель, 1959.
8. Кирдан, Зуева 2000 — *Кирдан Б.П., Зуева Т.В.* Русский фольклор. М.: Флинта, Наука, 2000. 400 с.
9. Лирические песни 1955 — *Лирические народные песни* / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Е. Лопыревой. Л.: Сов. писатель, 1955. 440 с.
10. Лотман — *Лотман Ю.М.* Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. 703 с.
11. Ожегов, Шведова — *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М.: Рус. яз., 1998.
12. Савельева 2013 — *Савельева В.В.* Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/savelyeva-gipnology/savelyeva-gipnology-8.htm>
13. Смирнова 2000 — *Смирнова Н.В.* Цветок в русской лирике начала XIX века. URL: <https://doc4web.ru/literatura/cvetok-v-russkoy-lirike-nachala-i-v.html>
14. Флоренский — *Флоренский П.А.* Иконостаc: Избранные трактаты по искусству / [Сост., предисл. и библиогр. справка А.Г. Наследникова]. СПб.: ТОО «Мифрил»: Рус. кн., 1993. 365 с.
15. Хомяков 1878 — *Хомяков А.С.* Предисловие к Русским песням. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksej_Nomyakov/polnoe-sobranie-sochinenij-tom-3/15
16. Шарафадина 2004 — *Шарафадина К.И.* «Язык цветов» в русской поэзии и литературном обиходе первой половины XIX века: Источники, семантика, формы: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2004. 48 с.

«ТЫ ЗАЧЕМ РАНО ЦВЕТЕШЬ?...»: ЦВЕТЕНИЕ И УВЯДАНИЕ В ФОЛЬКЛОРНОЙ ЛИРИКЕ КАК ВРЕМЕННОЙ КОД

Цветочек, цветик, цвет, цветики алый и лазоревый, голубой, конкретные сорта цветущих растений (травянистых, кустарников, деревьев) средней полосы России — василек, ромашка, незабудка, колокольчик, клевер, ландыш, сирень, роза, тюльпан, лилия, мак, вишня, рябина, яблоня, черемуха, герань и др. — составляют флорообразы русской фольклорной лирики.

О соотношении растительного и человеческого планов флорообраза в народной поэзии справедливо писал академик А.Н. Веселовский: «...красота цветка, чаще его отношения к знаменательным явлениям природной и личной жизни в их взаимодействии, выдвинули его перед другими, вызвали ряд ассоциаций; от емкости образа зависит их количество и разнообразие; на них-то и перенесен интерес, нередко образ цветка почти исчезает за подсказанным ему человеческим содержанием» [Веселовский 1898, 1]. О флоропозитке традиционных лирических обрядовых и не-обрядовых песен так или иначе писали все, кто исследовал эти жанры: Т.М. Акимова, В.И. Еремина, Н.П. Колпакова, Н.И. Кравцов, Ю.Г. Круглов, С.Г. Лазутин, В.Я. Пропп, В.М. Сидельников и др. Обратимся к более позднему жанру народной лирики — частушке, что в выбранном аспекте представляется плодотворным.

В частушках флороним выступает устойчивой номинацией любимого, чаще всего в синтаксической роли обращения, в форме диминутива, символизируя его молодость, привлекательность, выражая ласковое отношение к нему, любование:

Милый — *ландышек душистый*,
Милый — *цветик у ручья*,
Милый — *сизый голубочек*,
Ах как я люблю тебя!
(здесь и далее везде курсив мой. — *И.Р.*)
[Русская частушка 1993, 171]¹

¹ Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, частушки цитируются по настоящему изданию с указанием цитируемой страницы в круглых скобках.

А. В. Кулагина в монографии о поэтике этого жанра замечает: «Почти все частушки с образами цветов — о радостной, счастливой любви девушки к милому. Есть лишь единичные случаи иного рода... <...>» [Кулагина 2000, 99]. На наш взгляд, есть некоторые нюансы. Вообще, частушка как жанр при всем лаконизме конкретного текста богата передачей нюансов эмоциональной сферы: смутных переживаний, мимолетных переходов чувства, предчувствий, намеков. Всё это выражается и «языком цветов». Внешне ласковое «цветочное» обращение, особенно в сочетании с риторическим вопросом, может подразумевать иронию, содержать жалобу, упрек:

Меня сватали сваты,
Почему, *роза*, не ты?
Почему, мой дорогой,
Не пошел на перебой? (214)

Ягодиночка ты мой,
Сиреневая веточка,
Ты зачем меня завлек,
Такую малолеточку? (170)

Милый мой, а я твоя,
Послушай, ягодка моя,
Послушай, *цветик голубой*,
Как люди судят¹ нас с тобой (181).

Интересно, что в ряду обращений рядом с цветами стоит другая традиционная номинация ухажера — «ягодка», «ягодиночка», «малиночка»: разные стадии жизни растения — цветение и плодоношение — тонко передают развитие любовных отношений людей, их стадийность.

Флорообраз становится и элементом сравнения. Это отмечала и А. В. Кулагина: «Наиболее распространены в частушках образы сравнения из растительного мира, причем явно преобладают цветы и травы. Кроме того, встречаются ягоды: смородина, чернослив, просто ягоды, виноград, малина... <...> плоды <...> деревья <...> грибы...» [Кулагина 2000, 96]. Встречается и отрицательное сравнение (без сравнительных союзов), как в следующем экспрессивном тексте, где лирическая героиня то ли самонадеянно красуется, рекламирует себя, то ли заклинает (тройная анафора практически превращает частушку в лаконичный любовный приворот), почти угрожает невнимательному к ней парню:

¹ В народной речи, фольклоре *судить (кого-либо)* — в значении: *обсуждать (кого-либо), сплетничать (о ком-либо)*.

Если я тебе *не роза*,
Если я тебе *не цвет*,
Если я тебе не пара,
То и пары тебе нет (185).

Девушка, уверенно подчеркивая свое превосходство над другими, сравнивает себя именно с розой — царицей цветов, самым распространенным флорообразом мировой поэзии, ярким символом женственности, любви, страсти (в настоящей монографии подробнее см. отдельную тематическую главу о розе). В этом тексте, заключающем скрытую угрозу, уместен образ прекрасного и коварного цветка с шипами (ср. в народной загадке: «*Цветы ангельские, когти дьявольские (Роза или шиповник)*»). На «языке цветов» разные сорта роз имели разное значение, среди них есть и семантически близкое данному тексту: «*Роза-царица. — Не отвергай меня*» (по «селямному списку» Д.П. Ознобишина (1830), цит. по: [Шарафадина 2018, 507]).

Однако еще более интересны не статичные флорообразы, а динамичные образные картины, воспроизводящие естественные природные, противоположные по своей сути, процессы *цветения* (один из этапов вегетации растения) и *увядания*.

Концепт и символику цветения в традиционной культуре и языке славян (главным образом их мифопоэтическую реализацию на обширном материале обрядности, магии и заговоров, поверий и примет, гаданий, снотолкований) исследует Т.А. Агапкина [Агапкина 2014]. Ученый приходит к выводам о связи этого концепта с комплексом плодородия, что «...порождает многочисленные календарные запреты, призванные уберечь культурные растения в период их цветения», с представлениями об активизации опасных духов природы в этот период; о существующей в языке и текстах культуры «вегетативной параллели» цветения жизненному пути человека, ассоциации его «с половой зрелостью, готовностью к браку и девственностью, красотой, любовью и сексуальной активностью, жизненными силами и обновлением...»; наконец, «...видимо, благодаря этимологической связи “цвета” и “света” цветение связывается с сакральными ценностями и макрокосмом» [Там же, 44].

На наш взгляд, в частушках ситуация цветения и увядания растений более тонко передает лирические переживания и мироощущение народа по сравнению с единичными, статичными образами цветов или просто их номинациями. При этом тоже может быть использовано сравнение, совмещенное с антитезой. Так, лирическая героиня сравнивает свою красоту и цветущее душевное состояние в девичестве, в родительском доме с цветением той же розочки и противопоставляет его состоянию замужней женщины, которое подобно увядающей некошенной траве, вообще лишенной цветов:

Я у тятеньки, у маменьки
Как розочка цвела,
 Замуж вышла — *призавяла,*
Как некошена трава (223).

Чаще же изображение цветения и увядания растений входит в состав психологического, или образного, параллелизма. Частушка, как известно, развивает этот поэтический принцип, наследуя его из лирической обрядовой песни (так, в свадебной: «Вянули, вянули, / *Вянули цветики* во поле, / Вянули лазоревы во чистоем...» — далее говорится о предчувствии девушкой жениха на пороге и резкой перемены в жизни) и лирической необрядовой:

Уж ты, сад, ты мой сад,
 Сад зелёный,
 Ты зачем, *садок, отцвел,*
*Осыпашься*¹?
 Ты куда ли, милый мой,
 Собираешься?
 Ты во путь ли, во поход,
 Во дороженьку?
 <...> [Лирические песни 1990, 305].

Цветение и увядание — процессы, ограниченные во времени, имеющие четко, зримо определяемые границы — начало и окончание. В фольклорной лирике цветы или целые сады зацветают/расцветают (префиксы за- и рас- в данном случае синонимичны и маркируют начало процесса цветения, т.е. появление, распускание цветков), цветут, затем отцветают/вянут (префикс от- маркирует окончание этого процесса, исчезновение цветков).

Календарные сроки и продолжительность этих процессов в природе подвижны: растение может зацвести и, напротив, отцвести, завянуть раньше, чем обычно, чем ожидалось, чем хотелось бы и т.п. Процесс цветения может быть то более растянутым во времени, то более кратким, это зависит от множества факторов. Разумеется, различные растения зацветают и отцветают в разные календарные периоды. Есть и некоторые причуды природы, например, явление вторичного цветения в период краткого возврата лета осенью, прощального всплеска тепла — так на-

¹ Вариант: «Ты зачем *рано цветешь,* / *Осыпашься?*» Сад расцвел рано, но и осыпаться начал прежде времени, что символизирует недолгое гулянье, скорую разлуку. О негативном осмыслении несвоевременного (слишком раннего или позднего) цветения в традиционной культуре славян см.: [Агапкина 2014, 42–43].

зываемого бабьего лета (подробнее о его осмыслении в культуре см.: [Семантика 2021]).

Такая тесная и сложная *связь процессов цветения и увядания растений в природе с категорией времени* предопределила, как нам представляется, устойчивую соотношенность образных картин цветения и увядания в фольклорной лирике *с временным кодом, с осмыслением и ощущением течения времени лирическими героями* — прошлого, настоящего, будущего, циклично повторяющегося, сиюминутного, вечного.

Проецируются данные процессы и на этапы человеческой жизни, их смену, косвенно — возраст. Известный параллелизм в языке и народной традиции жизни человека и жизни растения принадлежит, по справедливому утверждению Т.А. Агапкиной, «к культурным универсалиям». «Человек и растение проживают относительно короткую и вполне измеримую жизнь, имеющую свое начало/рождение, пик жизненной активности/расцвет и последующее старение/увядание. Поэтому вегетативные метафоры описывают разные этапы жизненного пути человека (а не только пик его жизненной активности), и, в частности, очень выразительны они в отношении скоротечности бытия человека, уподобляемого короткому периоду цветения...» [Агапкина 2014, 42].

Традиционно много частушек создавалось и пелось вокруг ситуации ухода парней в армию — в преддверие призыва, на самих проводах, после них, в ожидании возвращения милого со службы. Именно о будущем уходе в армию поется в следующем тексте. Девушка принимает эту ситуацию как должное, но и не без грусти о предстоящем расставании:

Погуляй, детинушка,
Пока *цветет рябинушка*.
Как *опадет рябинушка* —
Тогда прощай, детинушка (40).

Плодовые деревья: рябина, яблоня, вишня, слива и др. — в белом или бело-розовом цвете в фольклорной картине мира ассоциируются со свиданиями, вечерними гуляниями, чистотой и романтикой молодости (ср. в фольклоризованной массовой песне: «ой, рябина кудрявая — *белые цветы*»). Кроме того, важна и женская соотношенность рябины в славянской народной и литературной традиции (подробнее см.: [Агапкина 2019, 155–157; Шарафадина 2018, 387–389]), т.е. цветению рябинушки в тексте метафорически уподоблено гуляние с девушкой. Отцветать и плодоносить рябина в средней полосе России начинает в конце августа — сентябре. Это не просто знак наступающей осени, но и маркер времени начала осеннего призыва. Далее фигура умолчания (не сказано, что будет, «как опадет» цвет), однако представление об алых гроздьях, горечи ягод

рябины (ср. в песне: «горькая рябина») или черных гроздьях и терпкости ягод аронии (в народе — черноплодной рябины, или черноплодки) усиливает ощущение будущих опасностей. Вместе с тем рябина — так называемое растение «с крестом» (у нее «крестообразные листья и знаки креста на ягодах»; у русских бытовало поверье, что крест Спасителя рябиновый, подробнее см.: [Агапкина 2019, 153–154]), что, видимо, придавало образу и защитную символику.

По всей вероятности, о службе в армии и следующий текст. Девушка никак не может дожидаться возвращения милого:

Я иду, она *цветет*,
В поле *клевериночка*.
Письма пишет, а не едет
Дорогой малиночка (65).

Это вовсе не формальный образный параллелизм — здесь тоже четкая темпоральная привязка переживания. Известно, что клевер луговой цветет с мая по сентябрь (вероятно, «в поле» встречается именно он), садовый — еще дольше: с мая до первых заморозков. Чадушка намекает, как долго тянутся для любящей девушки последние полгода солдатской службы ее милого.

Забавная и редкая частушка воспевает цветение картофеля:

Картошки цветут
Белыми цветками.
Гармонисты идут —
Дело за сватами (213).

Прежде всего здесь очевиден народный юмор: речь идет о цветении не декоративного растения, а картофеля — в ботанике многолетнего травянистого клубненосного паслёна, клубни которого являются повседневным пищевым продуктом, в народной языковой картине мира — овощем, а плоды, как ни странно, ядовиты. С XVIII века в России картошка, этот заморский продукт, привезенный Петром I, стала «вторым хлебом», много раз буквально спасая людей от голода. Кстати сказать, цветки картошки весьма изящны — небольшие, пятилепестковые, белой, сиреневой, розовой, фиолетовой расцветки (в зависимости от сорта). Но никто не ходит в поле или огород наслаждаться их видом и ароматом, не составляет из них букетов, наоборот, рачительные хозяева бутоны стараются быстро срезать, т.к. цветки препятствуют обильному урожаю, как бы оттягивая силу растения на себя. Т.А. Агапкина пишет о ряде предосторожностей в традиционной культуре при посадке/сеянии овощей, чтобы «...растения

цветели, но не слишком обильно и не слишком рано, а иначе вся сила растения уйдет в цвет...» [Агапкина 2014, 36].

Цветение картошки в данной частушке, на наш взгляд, ассоциируется с будущей свадьбой как юмористический, оксюморонный образ, предвосхищающий шутовскую, балагурную стихию классического свадебного обряда с веселым ряженьем, гротескными корильными песнями, розыгрышами, частушками под гармонь, с одной стороны, и подчеркнутым белым цветом, характерным для свадебной символики, — с другой. Юмористический эффект усилен сочетанием нарочито просторечной формы множественного числа («картошки») с нежным белым цветом. Кроме того, есть и дополнительная отсылка к сватовству: не главной улицей, а, как говорится, «огородами» (где сажали и картофель), тайно по традиции шли сваты в дом невесты, чтобы в случае отказа это меньше предавалось огласке. Вероятна здесь и некоторая календарная соотнесенность: картофель цветет в июле — начале августа. Действительно, в это время пора засылать сватов, чтобы успеть получить согласие, пройти долгий предсвадебный период обряда, и в октябре — «веселым пирком да за свадебку» (в народе именно октябрь и февраль считаются месяцами «свадебниками»).

Если вовремя не заслать сватов, мужчина мог остаться один и коротать свой век бобылём. Хотя и существует народное мнение, что «мужчина — в любом возрасте жених, а бабий век недолог», частушка предупреждает, что в этом вопросе нельзя сильно отставать от других:

У Володи в огороде
Расцветает красный мак.
Все ребята поженились,
А Володя холостяк (209).

Образом расцветающего одиночного цветка красного мака в огороде частушка намекает на одиночество парня, но и его готовность вступить в брак, т.к. красный мак, «маков цвет» в славянской традиции имеет эротический смысл, «срывание цветов мака символизирует утрату девственности» [Усачева 2004, 173], в то время как белый мак («самородный», особенно его бесчисленные семена) широко применяли в апотропейной магии для защиты от темных сил. Кроме того, любой вид мака благодаря снотворному действию ассоциировался со сном (ср. по «селамному списку» Ознобишина: «*Маковый цвет. — Ты наводишь сон*», цит. по: [Шарафина 2018, 507]), т.е. здесь можно усмотреть и совет Володе «не проспаться» свое счастье. Если же учесть, что бутон мака в природе распускается всего на 2–3 дня, а затем «превращается» в коробочку с семенами, совет не упустить время становится еще более очевидным.

Алые цветы (без указания конкретного вида — возможно, те же маки) как символ прошедшей взаимной любви, напоминание о ней продолжают цвести в месте, памятном для пары. Лирическая героиня призывает милого вспомнить те счастливые дни, далее фигура умолчания, и лишь на «языке цветов» — намек на возможность всё вернуть:

Вспомни, милый, ту поляну,
Где гуляли я и ты.
А теперь на той поляне
Цветут алые цветы [Частушки 1990, 510].

(Ср. в популярной эстрадной песне 1970-х о шумящем клене, которую прославил ВИА «Синяя птица», напротив, «поросло травой место наших встреч», в траве нет цветов — и нет надежды).

Девичьи надежды на взаимность в любви, любовное томление, внутренняя готовность вступить в брак, если парень сделает первый шаг, тоже выражены в частушке на «языке цветов», уподобляясь цветению скромных комнатных растений:

На окошечке *цветочек*,
Расцвела бархоточка.
Иссушила-извела
Милого походочка (160).

На окошке *герань*,
Ты, зеленая, *не вянь*.
Ты повянешь — я полью,
Мил посватает — пойду (217).

В образной параллели к цветению бархотки (бархатцев) и герани — чувства и намерения, которые из скромности и этикета традиционного общества девушка не может перевести в решительные действия, а лишь томится в ожидании. Взгляд изнутри комнаты, в которую снаружи должен прийти милый или сваты от него, окно как пограничный локус и цветущее растение на нем как знак готовности к совершению перехода — в лаконичных текстах говорят о многом. Не случаен выбор растений: бархатцы (tagetes), неприхотливый, но яркий цветок, связан с любовной магией, гаданиями и предсказаниями (подробнее см.: [Шарафадина 2018, 324–327]). Во второй частушке речь идет о том, что ожидание затянулось: герань уже давно цветет и собирается вянуть, лирическая героиня просит ее еще подождать (в природе герань цветет 30–40 дней). Интересно, что в «селахном списке» Ознобишина значение этого цветка связано именно с тайным намерением

добиться определенности в отношениях: «*Гераний*. — *Мне надобно тайком тебя увидеть и поговорить с тобою*» (цит. по: [Шарафадина 2018, 490]).

Во многих частушках нежелание парня или девушки расставаться со своей любовью выражено риторическими вопросами в каждой части образной параллели — об увядающем саде и о разных причинах предстоящей (возможной) разлуки:

Неужели ты *повянешь*,
На горе *зеленый сад*?
Неужели, милка, бросишь,
Не дождешься из солдат? (72)

Неужели *сад завянет*,
В саду листья опадут?
Неужели не за Ваню
Меня замуж отдадут? (205–206)

Неужели *сад завянет* —
Расцвел двенадцать лет?
Неужели мы расстанемся —
Гуляли с малых лет? [Частушки 1990, 457]

В третьем тексте нежелание разлуки в будущем усилено четким темпоральным указанием на устойчивость, продолжительность цветения и личного счастья в прошлом и настоящем.

В других частушках об увядании растения и в параллели с ним о расставании людей говорится как о свершившемся факте. С сожалением, что прошлого не вернуть:

Кабы знала — *роза вянет*,
Я бы розы не рвала.
Кабы знала — он отстанет,
Я бы милым не звала [Частушки 1990, 521].

Увядание может осмысляться как раннее, преждевременное («до времени», «безо времени»), что символизирует слишком скорую разлуку или утрату взаимных чувств:

Ты, *сирень, сиренечка*,
Повяла безо времечка.
Сирень, душистые цветы,
Повяну я, повянешь ты (174).

В параллели с увяданием «сиренечки» разлука особенно грустна: в народе весенний душистый цвет сирени (кустарник расцветает в мае, порой даже теплым апрелем) ассоциируется с юношеской влюбленностью, первым романтическим чувством. Сомнение в долговечности такого чувства выражено и на «языке цветов», в селамном списке цветов сирени (устаревшее и народное название растения — «синель») толкуется в форме вопроса: «*Синель. — Будет ли твоя любовь так постоянно меня счастливить?*» (цит. по: [Шарафадина 2018, 522]).

Как и все природные процессы, цветение и увядание циклично повторяются. Поэтому нет ничего удивительного, что в следующей задорной частушке новая любовь приветствуется, уподобляясь не распусканию цветка, а его увяданию: чтобы открыть сердце для новых отношений, необходимо поставить «точку» в прошлых и забыть об измене. Здесь снова алая роза, причем демонстративно поставленная на видное место, высокую гору — подразумевается, что на переходном моменте от старого к новому нужно сконцентрироваться и сознательно его совершить:

На высокой на горе
 Завяла роза алая.
 Здравствуй, новая любовь,
 Прощай, измена старая! [Частушки 1990, 500]

Еще в одной оптимистичной частушке лирическая героиня противопоставляет свою непреходящую, не зависящую от возраста, как она полагает, красоту и женственность недолговечной красоте цветов, которые рано или поздно завянут. Формально заявление адресуется «бабам», обсуждающим возраст соседки, а фактически — самой себе и всем, кто услышит:

Я иду, а бабы судят
 И считают мне года:
 Я не роза, не мимоза —
 Не завяну никогда! [Частушки 1990, 544]

В следующем тексте реализована так называемая «формула невозможного» — традиционный мотив славянского фольклора, выражающий идею: *что-то может произойти лишь при условии, если осуществится нечто невозможное, т.е. фактически никогда*. Интересно, что если в необрядовых лирических песнях эта формула используется для передачи желаемого, но трагического неосуществимого, то здесь с помощью нее, напротив, девушка обещает, что забудет милого, только когда зацветет камень, то есть никогда¹:

¹ Кстати, цветение камня как образец «невозможного» легко оспорить. Существует экзотическое многолетнее бесстебельное суккулентное растение *литопс* родом из южно-

Я тогда тебя забуду,
Ягодинка дорогой,
Когда *вырастет на камешке*
Цветочек голубой (168).

Попутно отметим, что о росте самого камня («камень растет без корней») говорится в распространенной во многих вариантах народной лирической песне о Девке-семилетке, отгадывающей мудрые загадки, и собственно в загадках. Так что не всё в природе и человеческих представлениях о ней так уж очевидно.

Мотивы цветения и увядания растений в тех же символических значениях под влиянием фольклорной лирики появляются в массовых авторских песнях в русском стиле, песнях из кинофильмов, романсах XX века. Среди них немало настолько популярных произведений, что их по праву считают народными. Из самого раннего — известный романс с чарующей мелодией полузабытого музыканта и поэта, а также вундеркинда и эсера, убитого из ревности Николая Харито «*Отцветли уж давно хризантемы в саду...*» (1910), который сразу же после первых исполнений зачислили в «старинные» и по которому было снято немое кино. Здесь мы видим и цветение куста хризантем в воспоминаниях лирического героя о далекой взаимной любви, и отцветание, когда любимой уже нет, но «любовь всё живет» в его сердце больном.

В середине века это и знаменитая «Катюша» Матвея Блантера на стихи выдающегося поэта-песенника Михаила Исаковского (1938): «*Расцветали яблони и груши...*» — напоминание солдату о девичьей любви и верности, ожидание новой встречи (в фольклоре яблонька, яблочко символизируют свадьбу и будущее материнство). «Катюша» действительно ушла в народ, фольклоризовалась, непрясненность сюжета в стихах Исаковского породила более сотни (только зафиксированных) вариантов, переделок, продолжений, «ответов» бойца Катюше и т.п., см. подробнее об этом: [Строганов 2015]. Это и игривая песня «*Расцвела сирень, черемуха в саду...*» Юрия Милютин на стихи Анатолия Софронова из кинофильма «Беспокойное хозяйство» (1946) — о поисках ответного чувства (причем лирический герой буквально ищет любимую в саду, среди цветов), которые увенчались успехом. Нестареющая «застольная» песня «Ой, *цветет*

африканских пустынь, открытое европейцами в начале XIX в. Его плотная листва внешне очень похожа на маленькие камешки, поэтому в народе литопс (др.-греч. «камнеподобный») называют живым камнем. В период цветения (конец августа — октябрь) в щели между парой «каменных» листьев формируется цветонос, после чего вверх пробивается и раскрывается цветок, напоминающий ромашку. Литопсы — самые тепло- и светоустойчивые цветы в мире, они могут долго обходиться без воды (подробнее см.: URL: https://dzen.ru/a/Y9ORr0K8pnQDdg_w).

калина...» гениального Исаака Дунаевского на стихи того же Михаила Исаковского, впервые прозвучавшая с экранов в кинофильме «Кубанские казаки» (1949). Зацветающая калина (в фольклоре — один из свадебных символов) ассоциируется с девушкой, которая мечтает о любви и счастье, но боится в этом признаться возлюбленному. И снова идея о том, что растение рано или поздно отцветет («У ручья с калины *облетает цвет*»), а настоящая любовь не проходит. И трогательная песня саратовского гармониста, вокалиста и поэта Вениамина Бурьгина «*Расцвела под окошком белоснежная вишня...*» (1959) — о первой влюбленности девушки и сомнениях, ревности.

И любимая песня советских женщин «*Ромашки спрятались, поникли лютики...*» Евгения Птичкина на стихи Игоря Шаферана из кинофильма «Моя улица» (1971), где разные стадии увядания полевых цветов (в третьем куплете — вариант первой строки: «*Ромашки сорваны, завяли лютики...*») говорят о непостоянстве красивых мужчин и женской гордости. Наконец, песня, ставшая триумфом конкурса «Песня года — 77» в исполнении неподражаемой Анны Герман, — «Когда цвели сады» Владимира Шаинского на стихи Михаила Рябина: «Один раз в год *сады цветут, / Весну любви один раз ждут...*» — о счастливой любви, но внезапной измене мужчины накануне свадьбы и расставании. Интересно, что в продолжение символики цветения сада, от которого «дурманом сладким веяло», здесь возникает «ягодная» символика, тоже связанная с ощущением времени, — о «красивой и смелой» сопернице, стремительно перешедшей дорогу лирической героине, говорится образно: «*Черешней скороспелую любовь ее была*».

Итак, изображение цветения и увядания растений в русской частушке как молодежном лирическом фольклорном жанре тесно и многосторонне связано с *временным кодом, осмыслением и ощущением течения времени лирическими героями* — юношей, а чаще девушкой: прошлого, настоящего, будущего, циклично повторяющегося, сиюминутного, вечного. И соответственно с мотивами и эмоциональным переживанием воспоминания/забвения прошлого, ожидания/предвосхищения будущего, жалобы на кратковременность настоящего, грусти о преждевременном, раннем переходе к новому этапу, надежды на возвращение/повторение прошлых событий, наивной уверенности в том, что время не властно над тобой, и т.п. Эти же природные процессы, календарно обусловленные, метафорически проецируются в народной лирике на периоды человеческой жизни, переходные моменты смены семейного и социального статуса человека, косвенно — возраст. Устойчивая в народной культуре символика разных цветущих растений, «язык цветов» влияют на конкретную реализацию мотивов. В авторских массовых песнях и романсах XX века фольклорная флоропоэтика получила продолжение и развитие.

Литература

1. Агапкина 2014 — *Агапкина Т.А.* Концепт цветения в традиционной культуре славян // *Славяноведение*. 2014. № 6. С. 35–46.
2. Агапкина 2019 — *Агапкина Т.А.* Деревья в славянской народной традиции: Очерки. М.: Индрик, 2019. 656 с.
3. Веселовский 1898 — *Веселовский А.Н.* Из поэтики розы // *Привет: Художественно-литературный сборник*. Изд. О-ва вспомоществования нуждающимся ученицам Василеостровской гимназии в Петербурге. СПб., 1898. С. 1–5.
4. Кулагина 2000 — *Кулагина А.В.* Поэтический мир частушки. М.: Наука, 2000. 303 с.
5. Лирические песни 1990 — *Лирические песни / Сост., предисл., подгот. текстов и примеч. П.С. Выходцева*. М.: Современник, 1990. 653 с., ил. — (Классич. б-ка «Современника»).
6. Русская частушка 1993 — *Русская частушка / Авт. вступит. ст. и сост. А.В. Кулагина*. М.: ГРЦРФ Мин-ва культуры РФ, 1992. 240 с.
7. Семантика 2021 — *Семантика времен года в русской словесности: Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова*. М.: Книгодел; МГПУ, 2021. 408 с. С. 52–65. — (Природный мир в пространстве культуры).
8. Строганов 2015 — *Строганов М.В.* О народном бытовании песни «Катюша» и проблеме вариативности фольклорного сознания // *Традиционная культура*. 2015. № 2 (58). С. 28–38.
9. Усачева 2004 — *Усачева В.В.* Мак // *Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н.И. Толстого*. Т. 3: К–П. М.: Международные отношения, 2004. С. 170–174.
10. Частушки 1990 — *Частушки / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф.М. Селиванова*. М.: Сов. Россия, 1990. 656 с.: ил. — (Б-ка русского фольклора; Т. 9).
11. Шарафадина 2018 — *Шарафадина К.И.* Селам, откройся! Флоропоэтика в об-разном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 544 с.

ТРАНСФОРМАЦИЯ СЮЖЕТА «ЧУДЕСНОЕ РАСТЕНИЕ» В НАРОДНОЙ ХРИСТИАНСКОЙ ЛЕГЕНДЕ И АГИОГРАФИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ

Целью исследования является выявление трансформации сюжета о чудесном растении в народной христианской легенде разных народов и в агиографической повести¹.

В первую очередь обратимся к агиографическим повестям и народным христианским легендам с сюжетом о растении со словами молитвы. Этот распространенный сюжет впервые появился в одной из повестей [Jacobus de Voragine 1512, 87] известного сборника устойчивого состава «Золотая легенда» (1275) проповедника и богослова Иакова Ворагинского. Повесть является одним из двух примеров действенности молитвы «Аве, Мария» в рассказе, посвященном Благовещению. Далее текст будет озаглавлен «Аве Мария». «Аве, Мария» («Здравствуй, Мария») — первые слова латинской молитвы к Богородице Марии, воспроизводящие Благовещение архангела Гавриила Марии (Лк. 1.28).

Латинская повесть из «Золотой легенды» имеет следующую композицию: 1) поступление героя в монастырь, 2) безуспешные попытки научить героя-конверса² книжной премудрости, 3) постоянное повторение конверсом слов «Аве, Мария», 4) смерть и погребение конверса, 5) выращивание на могиле конверса лилии со словами «Аве, Мария» на лепестках, 6) раскапывание могилы конверса, 7) обнаружение, что лилия росла из уст конверса (или в переводе повести: из сердца росла и из уст выходила).

На появление этой агиографической повести о лилии со словами молитвы «Аве, Мария» повлиял образ волшебной сказки — волшебный цветок. Чудесная флора является одной из констант волшебной сказки. Выбор образа лилии в большинстве произведений о молитве «Аве, Мария» объясняется тем, что лилия является символом Богородицы Марии. Согласно церковному преданию, в день Благовещения архангел Гавриил

¹ Тексты легенд и большинства повестей приводятся в нашем переводе.

² Конверс — представитель низшего разряда насельников монастыря. Им поручалась наиболее грубая и тяжелая работа.

явился к Марии из Назарета с лилией в руке. Кроме того, у распустившейся лилии становятся заметны пятнистые разводы на внутренней стороне лепестков, которые можно принять за буквы.

В повести рассказывается, что на могиле вступившего в цистерцианский орден богатого и знатного воина, единственной молитвой которого были слова «Аве, Мария», выросла лилия, на лепестках которой золотыми буквами были начертаны эти слова. А корень лилии рос из уст почившего.

Немецкая повесть «Аве Мария» [ADLS 1924, 113–114] является переводом-переложением латинской повести из «Золотой легенды». Цель автора — сделать переводимый текст ближе к простому читателю. Поэтому он производит в тексте перевода некоторые трансформации. Так, он заменяет «цистерцианский орден» на «орден серых братьев» (народное название цистерцианцев). В латинской повести отмечается, что корень лилии рос из уст конверса, образно связывая проговаривание слов «Аве, Мария» с такими же словами на лепестках лилии. Чтобы указать на сердечную религиозность конверса и усилить эмоциональный тон повествования для простого читателя, в немецкой повести стебель лилии растет не из его уст, а из сердца, из уст же выходит.

В немецкой повести автор справедливо опускает моральный вывод, завершающий латинскую повесть: «И все поняли, с каким благочестием брат повторял эти два слова, ибо Господь прославил его, почтив таким великим чудом» как избыточный и самоочевидный.

Латинская повесть «Аве Мария» присутствует во многих произведениях средневековой литературы и фольклора. Так, в хронике Гранси «Колесо судьбы» этот рассказ приурочен к сыну графа де Бламмона, женившегося на девушке из рода Гранси. Эта же повесть излагается в сборнике «Небо Новое» [Голятовский 1665, VIII, 2, л. 15об.], повествующем о 445 чудесах Богородицы, Иоанникия Голятовского — украинского писателя, агиографа и проповедника. Название сборника — эпитет, прилагаемый к Богородице Марии. Поскольку книга Иоанникия адресована православному читателю, автор повести заменяет монаха-цистерцианца одним человеком, который всегда восхвалял Богородицу, постоянно повторяя слова: «Радуйся, Марие». Больше никак молиться он не умел. Когда же он умер, из уст его выросла лилия с золотой надписью: «Радуйся, Марие».

Похожая повесть, но с другим растительным образом — деревом и расширенным текстом на его листьях — приводится в одном из средневековых тематических сборников изречений и коротких повествований «Общее благо о пчелах» [Thomas Cantimpratanus 1605, II, 29, 9], составленном писателем, проповедником, теологом и иноком XIII века Фомой Кантипратанским. В рассказе повествуется, как один воин вступил на старости лет в орден цистерцианцев. Узнав, что он не знает молитву «Отче наш», после бесплодных попыток обучить его, аббат приказал научить его крат-

кому стиху ангельского приветствия «Аве, Мария», часто повторяя который тот человек постоянно памятовал о Матери Божией. Спустя год он умер, и на его могиле в изголовье выросло дерево, на листьях которого золотыми буквами были начертаны слова «Радуйся, Мария, полная благодати». Когда явился благочинный, он приказал раскопать могилу, и оказалось, что корень дерева из уст почившего растет. А дерево, послужившее знаком божественного откровения, засохло на глазах у всех. Последний мотив характерен для агиографической повести и отсутствует в народных легендах, где чудесное растение неуничтожимо.

Такой же сюжет, скорее всего заимствованный из книги Фомы Кантипратанского, имеют две агиографические повести преимущественно переводного сборника рассказов о чудесах Богородицы, переведенного в Москве в 1668 году и получившего широкое распространение в России, — «Звезды Пресветлой». Название сборника — эпитет, прилагаемый к Богородице Марии. Сборник содержит 138 рассказов, объединенных в пятнадцать глав. Большинство рассказов посвящено чудесам, связанным с молитвой «Богородице Дево, радуйся» («ангельское поздравление Богородице»). В одной повести [ЗП, гл. 15, чудо 1] рассказывается о воине, «от его же главы израсте древо, воображающее на листах ангельское целование» («из его главы выросло дерево, на листьях которого запечатлено приветствие ангела»). Имеется в виду приветствие архангела Гавриила Богородице Марии в евангельском эпизоде Благовещения: «Здравствуй, предпочтенная! Господь с тобой!» (Лк 1.26–38). Дерево растет из головы воина, тогда как в оригинальном тексте повествуется о дереве, выросшем в изголовье его могилы. В другой повести, где нет этого упоминания, дерево, как и лилия, растет из уст погребенного. В повести рассказывается, что «один человек всегда приносил ангельское приветствие Богородице. Когда он умер, на гробе его выросло дерево, раскопавши которое узнали, что дерево выросло из уст погребенного» [Огиенко 1912, 170].

Образ дерева со словами молитвы встречается также в тексте — травелоге — другой религии, что свидетельствует о распространенности разбираемого сюжета. В отличие от вышеупомянутой повести-примера с целью усилить достоверность повествуемого рассказчик упоминает точное место, где растет чудесное дерево, и подробно описывает его: «Рассказывал мне (Бузургу ибн Шахрияру. — *А.Д.*) путешественник, побывавший в Индии, будто он видел в Анкийя в области Манкира — это столица Стран Золота — большое дерево с толстым стволом, похожее на ореховое. На этом дереве растут красные розы, на которых написано белыми буквами: “Нет божества, кроме Аллаха, а Мухаммад — посланник его”» [Бузург ибн Шахрияр 1959, 109].

Вместо лилии здесь используется образ розы. Как в латинской повести «Аве Мария», указан цвет букв молитвы, только другой: не золотой и крас-

ный (т.к. розы красные), а белый. Как в разбираемых легендах и повестях, текст на лепестках розы тоже является одним из важнейших в данной религии — символом веры (шахадой).

Фольклорный образ чудесного растения способствовал трансформации латинской повести, возможно, в немецком переводе, в народную легенду. В немецкой народной легенде «Аве Мария» [Bochemühl 1960, 106–107] используются только некоторые мотивы латинской повести. К данной легенде применимы замечания Б. Холодова и Е. Холодовой: в Германии лилию «никогда не сажают на могилу, а она сама вырастает здесь под влиянием какой-то невидимой силы». Причем на лилиях, выросших на могилах праведников, «появляются всегда какие-нибудь, написанные золотыми буквами, слова» [Холодов, Холодова 1994, 86–87].

В процессе фольклоризации повести «Аве Мария» немецкая народная легенда «Аве Мария» приобрела особенности, отсутствующие в латинской повести. Для рассказчика легенды служение конверса не выглядит чем-то унижительным и недостойным человека, как для авторов разобранных повестей. Авторы этих повестей ничего не говорят о работе, исполняемой героем произведения. Их главная задача — изобразить благочестие героя. А рассказчик немецкой легенды несколько раз упоминает о тяжелой работе конверса, характеризуя ее эпитетами «низкая, простая, черная». Кроме того, рассказчик воспользовался одним из приемов, наиболее распространенных в народных христианских легендах, — антитезой, чтобы противопоставить главного героя легенды, конверса, инокам монастыря. Антитеза в легенде имеет сюжетообразующий характер. Вся легенда «Аве Мария» организована по принципу антитезы. Противопоставление главного героя другим персонажам свойственно также сказке.

В данной легенде произошла трансформация главного героя под влиянием фольклорной поэтики и традиционного изображения положительного персонажа волшебной сказки. Кроме того, на трансформацию героя латинской повести повлиял агиографический топос изображения некоторых святых. В латинской повести конверсом становится богатый и знатный воин. А к конверсу немецкой легенды — простому человеку — рассказчик прилагает эпитеты «кроткий духом», «младенец по уму», «нищий духом». В использовании этих, свойственных агиографии эпитетов, помимо фольклорных эпитетов «бедный», «простодушный», проявляется влияние агиографической повести на народную легенду. В латинской повести иноки обращаются с конверсом с уважением, с ним занимается учитель, чтобы конверс смог стать иноком. В немецкой легенде конверсу «было поручено выполнять всю самую низкую, простую и к тому же самую черную работу. Поэтому-то другие братья и не достаивали его большого внимания, а многие так даже гнушались им» [Джанумов 2008, 32].

Описывая произошедшее чудо, автор агиографической повести просто упоминает о выросшей на могиле лилии со словами «Аве, Мария». Рассказчик легенды, напротив, подробно описывает погребение и могилу конверса, рисуя поэтическую картину зимней и весенней природы. Неуважение к конверсу проявляется и в его похоронах: «на могильном холмике даже надгробный камень не установили, как обычно принято делать». Рассказчик противопоставляет могилы многих знаменитых аббатов, которые весной выглядели как пышные клумбы, и могилу безвестного брата, на которой «чернела голая земля. Не выросло на ней ни одного цветка, не появилось никакого признака жизни» [Джанумов, 2008, 32]. Забвение конверса иноками и даже природой противопоставляется памяти о нем Бога, о чем свидетельствует чудо: вырастание лилии на его могиле. Выросшую и распутившуюся на могиле лилию рассказчик описывает намного подробнее, чем автор латинской повести. Красные и золотые узоры на семи белых лепестках лилии образовывали слова «Аве, Мария». В изображении лилии очевидно влияние христианской цветовой и числовой символики. Белый цвет лилии — цвет непорочности и Богородицы Марии. Красный цвет присутствует во многих агиографических произведениях, связанных с образом Богородицы Марии, а золотой цвет в агиографии — цвет вечности. Цифра 7 обозначает полноту, завершенность.

Специфика персонажа данной легенды соотносится с мотивом чуда — вырастанием лилии со словами его молитвы. Данного героя можно уподобить герою волшебной сказки. Однако сказочный персонаж добивается материального благополучия, а герой агиографической повести и народной христианской легенды преуспевает духовно, о чем и свидетельствует чудо.

Мотив чуда в данной легенде отличается большей безыскусственностью и художественностью: слова «Аве, Мария» находятся не на каждом лепестке лилии, а запечатлены один раз побуквенно на семи лепестках.

В эпоху Реформации на основе латинской повести «Аве Мария» появилась полемическая по отношению к ней немецкая народная легенда «Богоугодная молитва» [Winkler 1961, 163]. В ней используются только три мотива агиографической повести: повторение женщиной первых слов молитвы «Отец наш небесный», смерть женщины и вырастание на ее могиле травинки со словами ее молитвы.

Полемический характер немецкой легенды вызван поликонфессиональностью населения места действия легенды — города Тиршенройта, желанием показать действенность и богоугодность молитвы Господней и преуменьшить влияние повести «Аве Мария» и превозносящейся в ней молитвы «Аве, Мария», недопустимой с позиции евангельской веры, поскольку с библейской точки зрения воздавать культ следует только Богу (Мф. 4.10, Лк. 4.8).

Как и в немецкой легенде «Аве Мария», в разбираемой легенде антагонизм главной героини и окружающих людей, отсутствующий в агиографической повести, объясняется влиянием фольклорной поэтики, а также разной конфессиональной принадлежностью героини легенды и других горожан.

В отличие от других разбираемых текстов, в немецкой легенде «Богоугодная молитва» чудо выступает как ответ Бога на пересуды горожан о посмертной участи женщины, молившейся только словами «Отец наш небесный». В этом тексте меняется образ чудесного растения — с лилии на травинку. Слова молитвы на лепестках лилии выглядят более органично, чем на одной из множества травинок. Последнее свидетельствует о появлении этой легенды с полемическими целями.

В некоторых агиографических повестях и народных христианских легендах с разбираемым сюжетом повествование завершается моральным выводом. Поскольку в народных легендах такой прием используется редко, в рассматриваемых легендах это происходит только в текстах, на которые повлияла латинская повесть «Аве Мария» — в немецких легендах «Аве Мария» и «Богоугодная молитва». Однако в латинской повести и немецкой легенде в моральной концовке говорится о прославлении, возвышении конверса Богом. В немецкой же легенде «Богоугодная молитва» такая концовка была бы неуместна, так как, с точки зрения рассказчика (с позиции евангельской веры), прославляться должен только Бог, а не человек. Поэтому в концовке этого текста говорится о богоугодности героини легенды: «молитва той женщины была угодна Богу».

Мотив расцветания лилии на могиле праведника свойственен народной легенде. Так, в одной из итальянских легенд повествуется, что «в 1496 году на могиле умершей годом раньше Франциски из Комо люди увидели цветущую и благоухающую лилию» [Günter 1910, 99]. Образ лилии в этом тексте дополняется еще одним свойством — благоуханием.

В австрийской легенде о народном святом Андреасе из Ринна (Андерле Окснере) [Zingerle 1859, 136] рассказчик показывает знакомство с латинской повестью «Аве Мария». На могиле Андреаса расцветает белоснежная лилия. Поскольку рассказчик не отмечает, что герой легенды произносил слова молитвы при жизни, возможно, из-за юного возраста (Андреас умер в трехлетнем возрасте), на лепестках распустившейся на его могиле лилии отсутствуют слова «Аве, Мария». Рассказчик лишь указывает, что на лепестках «люди заметили некие знаки, похожие на буквы. Но непросто было разобрать, что означают эти никому не ведомые знаки». Знаком чуда является указание на время появления лилии — осень: «когда обыкновенно все прочие цветы увядают». Антитеза цветения лилии на могиле и увядания в природе показывает торжество вечной жизни над смертью.

В следующей агиографической повести [Голятовский 1665, VIII, 3, л. 15об.], хотя сюжет отличается от сюжета повести «Аве Мария», используются некоторые схожие мотивы. Один инок читал псалмы, начинающиеся с букв имени Мария, и после его смерти из его уст, глаз и ушей выросло по розе. Таким образом, в произошедшем чуде акцентируются органы чувств, участвующие в молитве. Автор повести усиливает образность и символизм, связанные с чудом.

В австрийской легенде «Лилия на могиле святого Витала» [Brettenthaler, Laiterer 1969, 18], помимо сюжета «Чудесное растение», используется сюжет о покаянии. Лицезрение чудесно выросшей на могиле Витала лилии приводит Кунца, недоброжелательно настроенного к Виталу, к покаянию. Возможное влияние повести из немецкого перевода «Золотой легенды» проявляется в надгробии Витала в церкви святого Петра: чудесно выросшая лилия помещается на фигуре Витала таким образом, словно она растет из его сердца.

Разбираемый сюжет в агиографии часто развивается, используя искусственную образность. Так, в житии святого Евстафия I, архиепископа Сербского (ум. ок. 1285), сообщается, что на мраморной раке с его мощами выросли три цветка дивной красоты.

Особенность главной героини легенды «Гороховый холм в Лёйхтенбурге» [Zingerle 1859, 359] — Нотбурги — одинаковое имя с другой Нотбургой, тоже народной святой. В легендах разных народов функционируют разные сюжеты связанных с ними произведений. В австрийских легендах Нотбурга — служанка и поселянка, а в немецких и французских — королевская дочь и отшельница. Поскольку в другой австрийской легенде о Нотбурге [Zingerle 1859, 116–117] повествуется о захоронении ее тела в церкви, в разбираемой легенде чудесное растение — горох — вырастает не на могиле праведницы, как во многих текстах, а на тропинке, по которой она ходила к бедным, относя им пищу. Чудесный природный объект — заросли гороха — связывает время повествования с временем рассказчика.

Чтобы показать неслучайность выросшего растения и его связь с главным героем (героиней) повести и легенды, автор и рассказчик наделяет это растение каким-либо чудесным свойством: лилия вырастает из уст конверса, и «на каждом ее лепестке золотыми буквами были начертаны слова “Аве, Мария”» (латинская повесть «Аве Мария»); лилия вырастает из сердца конверса и из его уст выходит, и на каждом ее лепестке были слова «Аве, Мария» (немецкая повесть «Аве Мария»); выросшая лилия «сияла светом, затмевающим все цветы вокруг», а красные и золотые узоры на ее белых лепестках образовывали слова «Аве, Мария» (немецкая легенда «Аве Мария»); на выросшей травинке были слова «Отец наш небесный» (немецкая легенда «Богоугодная молитва»); лилия вырастает осенью, и на ее лепестках были знаки, похожие на буквы (австрийская легенда «Лилия

вырастает на могиле Андреаса»); выросшая лилия сияла неземным светом, «цвела долгое время и, несмотря на жару и холод, не увядала» (австрийская легенда «Лилия на могиле святого Витала»); на тропинке, по которой ходила святая Нотбурга, с того времени «растет прекрасный, дикий, никем не посаженный горох», и «никто не может его истребить» (австрийская легенда «Гороховый холм в Лёйхтенбурге»).

Особенность чудесного растения, отсутствующая в агиографической повести и присутствующая в народной христианской легенде, — его неуничтожимость: «Время текло, но память об этом чуде сохранилась навек. Каждый, кто приходил, чтобы увидеть чудесное зрелище, возносил безмолвную молитву на могиле нищего духом брата» (немецкая легенда, «Аве Мария») [Джанумов 2008, 33]; «эту травинку не могли ни выдернуть, ни срезать» (немецкая легенда «Богоугодная молитва»); «она [лилия] цвела долгое время и, несмотря на жару и холод, не увядала» (австрийская легенда «Лилия на могиле святого Витала»); «на тропинке, по которой она [святая Нотбурга] ходила, растет этот горох и никто не может его истребить» (австрийская легенда «Гороховый холм в Лёйхтенбурге»). Неуничтожимость лилии в немецкой легенде «Аве Мария» связана также с отсутствием мотива раскапывания могилы конверса, присутствующего в одноименной агиографической повести.

Отдельно следует рассмотреть английскую народную легенду «Чудесное терние» [Briggs 1977, 232] и связанный с ней меморат о расцветшем терне, связанные с календарным, рождественским чудом. В разбираемых текстах чудо происходит в полночь. В действительности чудо никогда не имеет календарного, предсказуемого характера — оно, по слову Б.Л. Пастернака, «...настигает мгновенно, врасплох» (стихотворение «Чудо»).

Некоторые мотивы легенды «Чудесное терние» подобны сказочным: паломник из Иллминстера, принеший односельчанам из Гластонбери терние от тернового венца Иисуса Христа, сажает его в землю, молится при нем день и ночь, терние дает побег, который начинает расти с поразительной быстротой и к Рождеству вырастает в терновое дерево. Отличие от сказки проявляется в религиозном характере происходящего. В волшебной сказке главный герой сажает в землю волшебное семечко (например, волшебные бобы), в легенде паломник сажает сакральный предмет. В сказке из семечка вырастает волшебное растение, в легенде — чудесное дерево. Чудесно быстрый рост тернового дерева — фольклорная константа. В отличие от сказки, рост дерева сопровождается молитвами паломника.

Посредством антитезы рассказчик противопоставляет различное отношения людей к чуду. К чудесному росту дерева, выросшего из тернового шипа, паломник относится с доверием и молитвой, а его односельчане — с недоверием и подозрительностью. Рассказчик показывает, что для неверующих в чудо людей оно представляется или обманом, или колдовством.

Неверие в чудо жителей Иллминстера противопоставлено доверию чуду паломника и домашних животных, которые «преподают людям уроки благочестия» [Костюхин 1987, 161]. Животные в народной христианской легенде, как и в агиографической повести, изображаются как религиозно одаренные существа. Мотив их поклонения Иисусу Христу в рождественскую ночь связан с библейским эпизодом о рождении Иисуса Христа в хлеву и положении его в яслях (Лк 2.7). Рассказчик проводит параллель между поклонением животных и поклонением паломника Иисусу Христу.

В рождественскую ночь домашние животные и местные жители становятся на колени рядом с тёрном, расцветшим из терния от тернового венца Иисуса Христа. Поклонение животных и людей соотносится с сакральным временем — при первом ударе колокола, отбивающего полночь. Особенностью этой легенды и близкого по сюжету мемората является время чуда — Рождество Христово по старому стилю.

В данном меморате, связанном с этой легендой и имеющем точную хронологическую приуроченность (рассказ был записан в 1948 г., а события, о которых он повествует, отнесены примерно к 1888–1890 гг.), внимание рассказчика переключается с чудесного цветения тёрна на чудесное собрание множества коров, вышедших из своих коровников, как и в легенде о чудесном тернии. Причина невнимания героев мемората к тёрну — испуг подростков, которые захотели проверить истинность повествуемого в легенде. Испуг и страх как реакция на чудо присущи не только фольклорным произведениям, например, быличкам, но также многим библейским эпизодам (например, Мк. 9.5, Мк. 16.1–8, Лк. 1.8–12).

* * *

Специфика чудесного в разбираемых текстах, присутствующая также в волшебной сказке, состоит в том, что чудо происходит после смерти главного героя. В народных христианских легендах посмертное чудо изображается в русле фольклорной поэтики, а в агиографических повестях — как распространенный агиографический топос. Посмертное чудо в волшебной сказке не имеет религиозного характера, а в легенде и повести всегда имеет как один из признаков обоих жанров.

В отличие от волшебной сказки, в которой повествуется о волшебном растении, в легенде и повести рассказывается о чудесном растении. Специфика чудесного в обоих жанрах различна. В волшебной сказке волшебное, часто чудотворное растение используется для совершения с ним каких-либо действий, а в легенде и повести обычно рассказывается только о чудесных состояниях и свойствах известного растения (лилии, гороха, хмеля, тёрна), например, появлении на нем слов молитвы или его уничтожимости.

* * *

Анализ сюжета «Чудесное растение» в народной христианской легенде и агиографической повести позволяет сделать несколько выводов.

Почти всем текстам с разбираемым сюжетом свойственен мотив выращивания чудесного растения, как правило, на могиле, как знак праведности и святости главного героя и как знак богоугодности простой молитвы. В легендах такое действие обычно является заменой моральной концовки и морального вывода, редких в народных легендах.

Чудесное растение в агиографической повести «Аве Мария» и произошедших от нее легендах выглядит более искусственным, чем в других. Чудесное растение здесь имеет на себе слова молитвы, а в других народных легендах чудесное растение выглядит так же, как в природе.

Мотив раскапывания могилы, на которой вырастает чудесное растение, чужд народным христианским легендам с разбираемым сюжетом. Это объясняется целью сохранить художественность повествования.

В процессе фольклоризации на трансформацию агиографической повести с разбираемым сюжетом и ее главного героя повлияли композиционные приемы фольклорной поэтики, главным образом антитеза и фольклорные константы. Одно из проявлений фольклоризации — возникновение полемической народной легенды, в которой сохранены и переосмыслены основные мотивы первоначального текста.

Народная христианская легенда с разбираемым сюжетом отличается более естественной образностью, чем агиографическая повесть. Цветущее растение в анализируемых текстах призвано показать слушателю и читателю, что истинно верующие никогда не забыты Богом, известны ему и богоугодны, и знак, знамение этого непременно будут явлены Богом.

Литература

1. Бузург ибн Шахрияр 1959 — *Бузург ибн Шахрияр*. Книга о чудесах Индии. М.: Изд-во вост. лит., 1959. 133 с.: ил.
2. Голятовский 1665 — *Голятовский И.* Небо Новое. 1-е изд. Львов, 1665.
3. Джанумов 2008 — *Джанумов А.С.* Аве Мария // О славе небесной и вечной радости. Народные христианские легенды. Средневековая агиография / Сост., пер. текстов, вступ. ст. и коммент. А.С. Джанумова. М.: Совпадение, 2008. 220 с.
4. ЗП — Звезда Пресветлая. Вторая половина XVII века.
5. Костюхин 1987 — *Костюхин Е.А.* Типы и формы животного эпоса. М.: Наука, 1987. 269 с.
6. Огиенко 1912 — *Огиенко И.И.* Краткое содержание чудес «Звезды Пресветлой» // Перетц В.Н. Отчет об экскурсии семинария русской филологии в Санкт-Петербург. 13–18 февраля 1911 г. Киев, 1912.

7. Холодов, Холодова 1994 — *Холодов Б., Холодова Е.* Старинные предания о лекарственных растениях; Меч князя: [Сб.]. Воронеж: Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1994. 225 с.
8. ADLS 1924 — *Marienlegenden // Alte deutsche Legenden und Schwänke.* Berlin, 1924.
9. Bochemühl 1960 — *Ave Maria // Bochemühl E.* Das goldene Spinnrad. Niederrheinische Sagen, Märchen und Legenden. Duisburg, 1960.
10. Brettenthaler, Laireter 1969 — *Die Lilie das heiligen Vital // Brettenthaler J., Laireter J.* Das Salzburger Sagenbuch. Salzburg, 1969.
11. Briggs 1977 — *The beast's thorn // Briggs K.M.* A sampler of British folk-tales. London, 1977.
12. Günter 1910 — *Günter H.* Die christliche Legende des Abendlandes. Heidelberg, 1910.
13. Jacobus de Voragine 1512 — *De annunciatione Dominica // Jacobus de Voragine.* Legenda hec aurea... Lyon, 1512.
14. Thomas Cantimpratanus 1605 — *Thomas Cantimpratanus.* Bonum universale de proprietatibus apum / Ed. Georgius Colvenerius. Duaci, 1605.
15. Winkler 1961 — *Recht beten // Oberpfälzische Sagen, Legenden, Märchen und Schwänke aus dem nachlaß Franz. X. von Schonwerth's* gesammelt von Karl Winkler. Kallmünz, 1961.
16. Zingerle 1859 — *Die Erbsen bei Leuchtenburg. Die Lilie aus dem Grabe. St. Notburga // Zingerle I.V.* Sagen, Märchen und Gebräuche aus Tirol. Innsbruck, 1859.

ФЛОРИСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В НАРРАТИВАХ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

Цветы на войне — особый символ любви: цветами встречали победителей и с цветами приходили на могилы погибших, букеты кидали в проходящие поезда возвращавшимся солдатам: «Их все встречали хлебом-солью. Так встречали! Так встречали! Плакали, ревели, и со *цветам* (здесь и далее курсив и полужирный шрифт мой. — А.Л.), и с *хлебом-солью встречали!*» [Зиновьева 2022, 117].

В данной статье речь идет не только о собственно цветах (травянистых цветущих растениях), но и о цветущих деревьях и кустарниках, ставших атрибутами обрядов и ритуалов. Можно условно выделить три блока текстов: первый связан с воспоминаниями участников войны, второй — с современными поисковыми группами, считающими себя продолжателями дела ветеранов. Третий — тексты о том, как память о войне сохранена в названиях и образах цветов; например, форма или цвет растения напоминают о конкретном событии, вызывают ассоциации с известным человеком и т.п.

Цветы в воспоминаниях участников войны

Цветы, ассоциирующиеся с малой родиной, мирной жизнью и близкими людьми, олицетворяют красоту, нежность, хрупкость. Они хранились у солдата вместе с письмами и фотографиями из дома. В минуты затишья солдат, глядя на полевые ромашки, думал о родных, любимых.

С Днем Победы у многих россиян ассоциируются **гвоздики**, которые традиционно дарят ветеранам. Таким образом, значение этого нежного цветка связано как с семьей и браком, так и с памятью и скорбью. Кроме того, гвоздика считается символом войны, борьбы и победы в связи с тем, что во время Первой французской революции на груди у рабочих и ремесленников были приколоты красные цветы (гвоздики, тюльпаны, розы). Символ красной гвоздики был подхвачен российским пролетариатом в феврале 1917 г. А в Европе символом памяти погибших солдат стали **маки**, прекрасно растущие на перепаханых снарядами и заполненных трупами полях сражений (см. [Лицарева 2020, 122]). В рассказе Е.И. Носова «Живое пламя» похожие на зажженные факелы маки быстро отцве-

тают, «сгорают», напоминая их хозяйке о краткой, но яркой жизни сыналетчика, пожертвовавшего собой ради уничтожения врага:

«— Да, сгорел... — вздохнула, словно по живому существу, тетя Оля. — А я как-то раньше без внимания к маку-то этому. Короткая у него жизнь. Зато без оглядки, в полную силу прожита. И у людей так бывает...

Тетя Оля, как-то сторбившись, вдруг заторопилась в дом.

Мне уже рассказывали о ее сыне. Алексей погиб, спикировав на своем крошечном “ястребке” на спину тяжелого фашистского бомбардировщика. <...> А рядом на клумбе *полыхал большой костер маков*. Одни осыпались, роняя на землю *лепестки, точно искры*, другие только раскрывали свои огненные языки. А снизу, из влажной, полной жизненной силы земли, подымались всё новые и новые туго свернутые бутоны, чтобы не дать погаснуть *живому огню*» [Носов 2011, 316–318].

Любимыми становились подаренные близким человеком цветы. «...Баба Нюра очень любила незабудки. Не розы, не ромашки, только незабудки. Я спросила: “Почему?” Она посмотрела на меня удивлённо, глубоко вздохнула и отвернулась. Потом минут пять смотрела в открытое окно и сказала: “Это были последние цветы от моего мужа... потом ВОЙНА... так и остался он в моей памяти не... (баба Нюра вытерла слёзы украдкой) *незабудкой*...”» (Журнал «Работница», 1957 г.)¹.

Фигурируют цветы и в устных нарративах о ситуациях на войне. Так, цветущее растение **багульник**, чей запах обычно отпугивает кровососущих насекомых, спасло жизнь идущей по тайге девушке: воюющие неподалеку волки не почувствовали человеческого запаха из-за обилия багульника, который перебил своим запахом остальные. «Я в войну уеду отсюда. Оттуль меня довезут до Хагота. Из Хагота я пешком иду до Курети. Там ночью, с Курети до дома бегу пешком. А у нас красиво, по дороге-то идёшь! Багульник кругом. А по весне-то дух-то от него какой! Цвет-то! Один раз отемнело, поздно. Бегу. В Куреть иду по тайге да по степке. Ой, волки! Недалёко волки воют. Ну, воют, дак голосом воют! Ну, как они меня не съели, не знаю! Если бы они налетели, они бы сразу съели. Их не один там был, много. Дух, видно, не хватило человеческого. Багульник дух перешиб. Ага. Съели б, съели!» [Афанасьева-Медведева 2007, 130].

Жители оккупированной территории выживали как могли. В голодное время в пищу использовали и неядовитые цветы. «В войну, конечно, наш поселок и Бекасово осталось цело, а вокруг немец всё сжег... Картошечка какая осталась, родственники на семена просили, не ели тоже. Вот весна настанет, дети ели первоцвет, **баранчики** назывались, баран-

¹ Выручаева И.С. URL: https://vk.com/im?msgid=204037&peers=3849139_1785192_162854815&q=%D0%B2%D1%8B%D1%80%D1%83%D1%87%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B0&sel=46252762&w=wall46252762_6477_r6480%2F0018969f22ef6ce8e4 (дата обращения: 22.06.2022).

чики-первоцвет. В лесу. Крапиву варили. Баранчики сырыми ели, буквально всё сырыми ели. Потом начинались — **щавель** на лугу, былки. Это от щавеля, щавель. Летом в лес ходили. А зимой то же самое» [ПЕМ]. «Потом мы еще стволы такие, **пупыри** ели. Они белым цветут. **Толкачки** — вот поздней весной на поле. Всё что попало ели, только б напитать, на толкать в живот чего-то... Это долго у нас было...» [ЗМА].

Цветы в нарративах потомков победителей

В среде современных поисковиков можно записать нарративы о том, что природа (лес / хозяин леса) дает сигналы, указывая местонахождение останков солдата приметным цветком (ландышем, подснежником) или елью, березкой. Так, в рассказе «Лагерь» из книги поисковиков А.В. Савельева и П.Н. Пицко повествование ведется от лица поискового лагеря: «А так уже давно бы нашли его. Почему сам не подсказал? Так я уже и намекал по-всякому. То птичку чирикающую рядом на ветку посажу, то **цветок прорашу** прямо рядом с медальоном» [Савельев, Пицко 2015, 37–38].

Наши информанты рассуждают о том, что когда-то солдаты присылали любимым с фронта в конверте засушенные цветы, теперь же — наоборот: девчонки-поисковики оставляют лесные цветы в банках с водой на месте с найденными останками солдат (и иконку на дереве), а после — на мемориале при их захоронении [СИВ].

Упоминаются женщинами-поисковицами цветы в рассказах о буднях работы этих современных сталкеров: «А есть еще воспоминания о поляне **подснежников**, среди которых проглядывает покореженная гильза от снаряда или неразорвавшаяся граната, или ржавая советская каска. И непонятно, что здесь неуместно — железо или весенние цветы. Но после нашей работы, к сожалению, цветов остается гораздо меньше. Они растоптаны, выкопаны, закиданы дерном или грязью. Чтобы что-то найти, ведь надо чем-то пожертвовать, не так ли? Пожертвовать комфортом, красотой, временем <...>. Поисковики — как современные сталкеры в чем-то. Работают в зоне отчуждения, куда простые люди не пойдут, не захотят, побоятся. Потому что это придется через себя пропустить, новое знание войны, жизни и смерти. Ко многим вещам придется привыкать, и подснежников будет уже не жаль» [Шербина 2016, 52].

Существует народное представление о том, что души погибших воинов вновь приходят в наш мир уже в облике растения. Почти как в известной песне из кинофильма «Офицеры»: «Те, кто приняли смертный бой, стали просто землей, травой». «Для традиционной культуры характерен параллелизм человек — растение, известно поверье о том, что душа может появляться в виде цветка изо рта умирающего» [Толстой 2012, 478]. Современные поисковики также верят, что ландыш, подснежник или иной цветок вырастает на месте гибели солдата, словно воин явился в этот мир вновь в образе цветка. Кстати, на сленге поисковиков «подснежник» — солдат, останки которого находят весной, когда снег тает.

В стихотворении «Подснежники» М.М. Веселовской-Томаш речь идет о выросших на местах бывших страшных сражений (Синявинские высоты, Невский пяточок) подснежниках. Ему предшествует лирическое описание: «Каждую весну, как только первые лучи солнца касаются земли, на Синявинских болотах подтаивает снег... И появляются из недр земли останки солдат Второй мировой. Наших, советских, и останки врагов. Останки не захороненных людей. Как будто сама природа взывает к нашей совести и разуму и просит захоронить их... Через остатки снега пробиваются *подснежники*. Болота покрываются *цветущим ковром*... К изголовью солдат природа кладет свои венки памяти...»

Заканчивается стихотворение следующими картинами:

Еще не кончилась священная война,
Пока подснежники растут среди костей,
Где воцарилась гробовая тишина —
Лес тихо плачет над останками людей.

Подснежники, зацветая, свечами горят.
Подснежники — словно лица погибших солдат.
Подснежники — вы цвета юной седины,
А седины на всех хватает у войны!
Вы, будто сами следы, вы, будто сами следы
Отпыхавшей в сорок пятом войны... [Веселовская-Томаш 2023]

В устных рассказах о Великой Отечественной войне из сборника А.В. Гончаровой «Войны кровавые цветы» устойчив мотив, отражающий народное представление о том, что красные цветы и красные ягоды вырастают на каплях крови убитых людей, преимущественно — невинно убиенных. «А промеж него, бурьяну-то, где наши соколы за правое дело пали, там кровь их честная в землю впиталась, по капельке, по жилочке в зерна собралась, и **цветы из зерен этих кровавые выросли**. Поднялись они высоко-высоко, словно манят к себе, и цветут пышные, головистые целое лето, до поздней осени. Взглянешь на них — сердце заходится, ноги подкашиваются, и слезы рекой хлынут!» [Гончарова 1979, 170—171].

Это же поверье отражено в рассказе Людмилы Гостевской «Подарок», который в течение последних нескольких лет распространялся преимущественно через мессенджеры в дни памяти и воинской славы. Экскурсовод на месте концлагеря Саласпилс близ Риги просила не срывать крупные, сочные ягоды малины: «Здесь погребены тысячи невинных людей и детей всех вер и национальностей. Малина — это их капельки крови»¹.

¹ Из чата педагогов. Февраль 2023 г. Личный архив А.Ф. Лицаревой.

Цветы фигурируют и при мемориализации памяти о войне, в нарративах об образах, связывающих прошлое с настоящим, причем могут происходить трансформации — василек заменяется тюльпаном: «Под Сталинградом есть такое поле, которое сейчас называют Солдатским полем. Там столько бойцов погибло. А когда начали пахать поле сразу после боев, это ж была земля-житница, оттуда вынесли столько тел. И всё же поле до сих пор усеяно косточками. Там есть памятник девочке с **васильком**. Ее отец послал ей письмо, в которое положил василек. Написал, что идет бой, а цветок жив. Он погиб. А девочка после войны туда приезжала всё время» [СИБ].

Речь идет о трогательном памятнике в виде письма-треугольника в Волгограде на мемориале «Солдатское поле», построенном стройотрядовцами под руководством Л.М. Левина, автора мемориального комплекса «Хатынь»¹. «На пьедестале фигурка девочки 8–10 лет с цветком в руках, которая пришла почтить память воинов на место боев. У подножия пьедестала — высеченный из камня треугольник фронтового письма политрука Дмитрия Петракова, сражавшегося под Сталинградом. Он написал письмо своей шестилетней дочери Людмиле в город Ульяновск: “Моя черноглазая Мила! Посылаю тебе василек. Представь себе: идет бой, кругом воронки, и здесь же растет цветок. И вдруг очередной взрыв, василек сорван. Я его поднял и положил в карман. Мила, папа Дима будет биться с фашистами до последней капли крови, до последнего вздоха, чтобы фашисты не поступили с тобой так, как с этим цветком”. <...> Но, так как *василек* был бы слишком хрупким, решили вложить в руки девочки *тюльпан*, который наиболее типичен для нашей местности. <...> Выполнить скульптуру девочки поручили волгоградскому скульптуру А.Е. Криволапову» [Солдатским полем призванные].

Время и пространство в народном сознании играют важную роль. «Победный май» запомнился цветами, которыми встречали победителей (сирень, ландыши), в связи с чем ветерану впоследствии могут нравиться именно эти цветы. Важным оказывается и пространство, где проходили бои или где участник войны встретил известие о победе (север, степь, средняя полоса и проч.).

Цветы и увековечивание памяти о войне

Отдельная тема — названия цветочных сортов у селекционеров, те из них, которые связаны с темой Великой Отечественной войны. «Многие из советских селекционеров были фронтовиками, а после победы вернулись к одной из самых мирных профессий на земле — посвятили себя цве-

¹ Подробнее см.: Мемориал «Солдатское поле». URL: <https://algorithm-centr.ru/ancient-east/memorial-soldatskoe-pole-hoholskii-raion-soldatskoe-pole-soldatcoe-pole.html> (обращение 20.05.2023).

товодству. Их имена неразрывно связаны с любимыми россиянами садовыми культурами. Ветераны Л.А. Колесников и Н.Л. Михайлов занимались селекцией сирени, И.В. Дрягина — бородачатыми ирисами, И.И. Штанько — розами. Именно они чаще всего и давали своим селекционным новинкам “военные” названия» [Павлова]. Сродни военным сводкам оказываются **сирень** «Защитникам Бреста», «Защитникам Москвы», «Партизан», «Небо Москвы», «Весна 1942 года», **лилии** «Героям Сталинграда» и «Жертвам Хатыни», **ирисы** «Гвардейский» и «Чистое небо», **флоксы** «Салют», «Победа», **тюльпаны** «День Победы», «Парад Победы» и «Парад», **георгины** «Жди меня», «Сталинград», «День Победы», «Вечный Огонь», **гладиолусы** «Однополчанка», «Вечная Память».

Существует целая группа «маршальских» сортов сирени: «Маршал Василевский», «Маршал Бирюзов», «Маршал Соколовский», «Маршал Малиновский», «Маршал Жуков» и «Маршал Конев». «Последний из названных сортов высажен в Праге у памятника полководцу. Сам Иван Конев, по задумке скульптора, изображен не с оружием, а с сиренью в руках. Дело в том, что, когда советские войска вошли в город в 1945 году, освобожденные пражане бросали к ногам солдат ветки этих цветов в знак благодарности» [Цветы Победы].

Привлекает селекционеров тема авиации. Сорты декоративных растений, посвященные летчикам-асам, героям войны, любимы садоводами, например, **ирис** «Марина Раскова», сорта **сирени** «Валентина Гризодубова», «Алексей Маресьев», «Капитан Гастелло», «Полина Осипенко», **гладиолусы** «Галя Докутович», «Евгения Руднева», «Капитан Гастелло».

Особое место среди мемориальных сортов занимают увековечивающие подвиг партизан и подпольщиков: белорусская **сирень** «Партизанка», «именные» сирени (голубовато-розовая, названная в честь знаменитого командира партизанского отряда Константина Заслонова; пышная фиолетово-розовая, прославляющая партизанскую связную Веру Хоружую, которую фашисты долго пытали и казнили под Витебском в ноябре 1942 г.), а также **гладиолус** «Лиза Чайкина». Имя партизанки и разведчицы Зои Космодемьянской носят сорта **сирени**, **чубушника**, **клематиса**, **розы** и **черешни**. Героическая молодежь Краснодона увековечена в образе **флокса** с крупными красными цветками с малиновым центром «Молодая Гвардия», **гладиолусов** «Олег Кошевой», «Сереза Тюленин», «Ульяна Громова», **тюльпана** имени Любы Шевцовой, а также **георгина** «Олег Кошевой». **Флоксы** «Рихард Зорге» носят имя разведчика.

История написания стихотворения в наши дни может быть связана с благотворительной акцией. Так, 21 сентября 2016 г. студенты московского колледжа «Царицыно» приняли участие в акции, посвященной Международному дню мира. Мероприятие проходило в «Уголке ветеранов Великой Отечественной и локальных войн» под лозунгом «Красота

и доброта спасут мир!». В этот день родилось стихотворение «Символ мира — русская сирень» автора и организатора М.М. Веселовской-Томаш. У поэтессы есть и другое стихотворение (вернее, песня) — «Королевская сирень». Принято решение, что эта песня будет символом праздника в такие дни. Среди спонсоров акции были руководитель селекционной творческой группы «Русская сирень» С.А. Аладин и его дочь А. Аладина. Они выделили саженцы сирени, доставили их к месту проведения акции [Балашова 2016, 22–25]. В качестве эпиграфа к стихотворению «Символ мира — русская сирень» идет небольшой текст: «По просьбе Союза журналистов России Селекционная творческая группа “Русская сирень” 17 декабря 2016 года присвоила одному из новых сортов сирени обыкновенной (*Syringa vulgaris* L.) имя Героя Российской Федерации, старшего лейтенанта Александра Александровича Прохоренко, военнослужащего Сил специальных операций Вооруженных Сил Российской Федерации, погибшего 17 марта 2016 года при исполнении служебных обязанностей в ходе боев за Пальмиру (Сирия)» [Веселовская-Томаш 2016].

Стихотворение посвящено селекционной творческой группе «Русская сирень» — победителям организованного Клубом Союза журналистов России «Катюша» и журналом «Солдаты России» конкурса «Герои рядом» (2020), который был посвящен 75-летию Великой Победы. За 20 лет работы они создали 111 новых оригинальных сортов, зарегистрированных в Международном реестре. Больше половины из них составляют коллекцию «военной» сирени. Сорты сирени Победы, выведенные творческой группой «Русская сирень», цветут на Поклонной горе, парках и улицах Москвы, на Прохоровском поле, по всей России и за ее рубежами. Их создатели стремятся сохранить память не только о выдающихся людях, но и о знаковых местах нашего Отечества, дорогих для сердца каждого русского человека.

Интересно внешне сходство сортов растений с событиями, название которых им присвоено. Так, лиловые цветки сирени с длинными, винтообразно изогнутыми лепестками «Капитан Гастелло» напоминают пропеллер, как и узкие, удлиненные, с пропеллерообразным изгибом лепестки сирени «Алексей Маресьев». У чубушника «Воздушный десант» одиночные цветки похожи на маленькие парашюты. Края лепестков сирени «Волоколамский рубеж» по мере цветения отгибаются наружу, становясь практически белыми и напоминая снег, лежавший на брустверах окопов 1941 года.

Внимания и изучения заслуживает колористическая символика новых сортов цветущих растений, ее связь с названиями. Так, красный цвет олицетворяет не только кровь и огонь, но и победу. Мы видим это на примере ярко-алого тюльпана «Победа», красного с желтой каймой на лепестках тюльпана «Парад Победы», ярко-красных пионов «Победа», «Дар Победе», темно-бордового пиона «Освободителям», красно-оранжевых гладиолусов

«Победа», красно-лиловой с белыми краями сирени «Великая Победа», красной георгины «День Победы», канны с желто-оранжевыми цветками «Салют Победы», напоминающей праздничный фейерверк. Сорт тюльпанов «Любовь Шевцова», названных в честь партизанки, имеет белые лепестки и ярко-желтую сердцевину, благодаря чему вызывает ассоциации с горящим сердцем.

Таким образом, одни цветы из-за своего цвета воспринимаются как образы, связанные с войной, другие — не связаны (красный цвет ассоциируется с каплями крови, голубой — с мирным небом). Последние напоминают о мирном времени, близких людях. Память о Великой Отечественной войне, ее событиях и героях также увековечена в названиях сортов цветущих растений.

Литература

1. Афанасьева-Медведева 2007 — *Афанасьева-Медведева Г. В.* Словарь говоров русских старожилов Байкальской Сибири: В 20 т. / Науч. ред. Ф.П. Сороколетов. Иркутск, 2007. Т. 2. 560 с.
2. Балашова 2016 — *Балашова А.Ф.* День мира // Царицынская волна. 2016. № 51. С. 22–25.
3. Веселовская-Томаш 2016 — *Веселовская-Томаш М.М.* Символ мира — русская сирень. URL: <https://stihi.ru/2016/09/22/10415> (обращение: 14.08.2020).
4. Веселовская-Томаш 2023 — *Веселовская-Томаш М.М.* Подснежники. URL: <https://stihi.ru/2015/07/29/9749> (обращение: 20.05.2023).
5. Гончарова 1979 — Войны кровавые цветы: Устные рассказы о Великой Отечественной войне / Сост. А. Гончарова. М.: Современник, 1979. 286 с.
6. Зиновьева 2022 — Народные рассказы о Великой Отечественной войне и послевоенном времени: Сб. / Сост. Г.Н. Зиновьева; отв. ред. Р.П. Матвеева. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2022. 384 с.
7. Лицарева 2020 — *Лицарева А.Ф.* Завещание павшего воина: сопоставительный анализ стихотворений А.Т. Твардовского и Д. Маккрая // Твардовские чтения. Кн. 14: «Седой солдат расскажет внукам» / Отв. ред. П.И. Привалов. Смоленск: Маджента, 2020. С. 119–125.
8. Носов 2011 — *Носов Е.И.* Красное вино Победы: рассказы. М.: Дет. лит., 2011. 342 с.
9. Павлова — *Павлова О.* Слава победителям! В названиях каких цветов увековечена Отечественная война // АиФ на даче. 09.05.2015. URL: https://aif.ru/dacha/flowers/slava_pobeditelyam_v_nazvaniyah_kakih_cvetov_uvekovechena_otechestvennaya_voyna (обращение: 20.05.2023).
10. Савельев, Пицко 2015 — *Савельев А., Пицко П.* Диагноз — поисквик: Сборник рассказов. СПб.: ИПК БИОНТ, 2015. 176 с.
11. Солдатским полем призванные — Солдатским полем призванные. Часть 1 // Стенгазета. URL: <https://stengazeta.net/?p=10047802> (обращение: 20.05.2023).
12. Толстой 2012 — Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н.И. Толстого. Т. 5. М.: Междунар. отношения, 2012. 736 с.

13. Цветы Победы — Цветы Победы: какие сорта садовых растений увековечили Великую Отечественную войну в своих названиях // Экология России. URL: <https://ecologyofrussia.ru/tsvety-pobedy/>, 8 мая 2021 (обращение: 12.05.2023).
14. Щербина 2016 — *Щербина Л.* Прикоснувшись к войне. Казань: Центр инновационных технологий, 2016. 152 с.

Список информантов

1. ЗМА — *Зыченкова Маргарита Александровна*. Род. в 1925 г. в д. Большая Крутица Мосальского уезда Калужской губернии. В 1950-е гг. переехала в г. Юхнов. Учительница, видная общественница в городе. Из архива Л.Ф. Мирониной.
2. СИВ — *Смирнова Ирина Вячеславовна*, 1957 г. р., журналист, г. Иваново. Поисковые отряды «Поиск», «Родник» и «Эхо». Записи 2014–2022 гг. Из архива А.Ф. Лицаревой.
3. ПЕМ — *Путьрева Елизавета Михайловна*. Род. в 1923 г. в д. Бекасово Юхновского уезда Калужской губернии. Из архива Л.Ф. Мирониной.

ЧАСТЬ II

«ЯЗЫК ЦВЕТОВ» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

ГЛАВА 2.1

ФЛОРООБРАЗЫ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ: ОТ КЛАССИКИ К МОДЕРНИЗМУ

С.А. ДЖАНУМОВ

ФЛОРОСЕМАНТИКА В ПОЭЗИИ А.С. ПУШКИНА

Цветы занимают большое и важное место в поэзии А.С. Пушкина. Обычно у поэта цветок — олицетворение человека, символ скоротечности человеческого бытия. Почти каждый цветок, будь то роза, лилия, ландыш и др., вызывает в душе лирического героя стихотворений те или иные поэтические чувства, ассоциации, сравнения и иносказания.

Образ богини цветов, садов и весны Флоры всего дважды встречается в поэзии Пушкина. Один раз — в лицейском стихотворении «Послание к Юдину» («Ты хочешь, милый друг, узнать...», 1815), где воспевается простая, скромная сельская жизнь в «уединении», «в деревне дальней» (имеется в виду подмосковное имение Захарово, принадлежащее бабушке поэта М.А. Ганнибал). И в этом поэтическом описании помещичьего сада, «веселого сада», появляются образы двух богинь римской мифологии: Флоры и Помоны (богини плодов): «Где вместе Флора и Помона / Цветы с плодами мне дарят...» [Пушкин 1937–1949, I, 168]¹.

Как известно, обычно Флора изображалась румяной женщиной, что нашло отражение и в одном из лирических отступлений первой главы «Евгения Онегина»: «...ланиты Флоры / Прелестны, милые друзья!» [Пушкин 1937–1949, VI, 18]. Вообще у Пушкина ланиты, т.е. щеки, как правило,

¹ Здесь и далее везде в ссылках на данное собрание указаны годы издания академического 16-томника, далее римскими цифрами обозначен том, арабскими — цитируемая страница.

всегда пылают, горят (ср. в том же стихотворном романе: «Ждала Татьяна с нетерпеньем, / Чтоб трепет сердца в ней затих, / Чтобы прошло ланит пыланье. / Но в персях то же трепетанье, / И не проходит жар ланит, / Но ярче, ярче лишь горит...» [Там же, 72]).

А отсюда уже прямая ассоциация пылающих ланит с розами, восходящая к античности (см., например, в стихотворении греческого поэта VII века до н.э. Тиртея «Доля прекрасная — пасть в передних рядах ополченья...» (перевод О. Румера): «Тем же, чьи юны года, чьи цветут, словно розы, ланиты, / Всё в украшенье, всё впрок...» [Античная лирика 1968, 129] (ср. в «Евгении Онегине»: «Лобзать уста младых Армид, / Иль розы пламенных ланит...» [Пушкин 1937–1949, VI, 19]).

От богини Флоры перейдем к изображению цветов (не называя отдельных их видов) в поэзии Пушкина. Поскольку флористические мотивы в произведениях поэта довольно многочисленны и разнообразны, остановимся только на двух стихотворениях: «Цветы последние милей...» (1825) и «Цветок» («Цветок засохший, безуханный...», 1828).

Напомним текст первого из двух указанных стихотворений:

Цветы последние милей
Роскошных первенцев полей.
Они унылые мечтанья
Живее пробуждают в нас.
Так иногда разлуки час
Живее сладкого свиданья [Пушкин 1937–1949, II, 423].

Почти все пушкинисты относят данное стихотворение к жанру мадригала [Гроссман 1928, 127; Михайлова 2015, 64; Кардаш 2023, 64–89]. М.Л. Гаспаров в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» определяет мадригал как «небольшое стихотворение, написанное *вольным стихом* (курсив М.Л. Гаспарова. — *С.Д.*), преимущественно любовно-комплиментарного (реже отвлеченно-медитативного) содержания, обычно с парадоксальным заострением в концовке...» [Гаспаров 2001, стб. 493].

Как видим, рассматриваемое стихотворение почти целиком соответствует этой дефиниции, вплоть до «парадоксального заострения в концовке»: «Так иногда разлуки час / Живее сладкого свиданья». Это заключительное двустопное звучит как афоризм, и говорится здесь уже не о цветке, а о человеческих чувствах и взаимоотношениях, порой, действительно, парадоксальных и противоречивых. По сути, мы имеем классический пример психологического параллелизма: сопоставление образов, взятых из мира природы, и человеческой жизни.

Прежде чем обратиться к лирическому сюжету и флоросемантике стихотворения, отметим скрытые и явные текстуальные переключки с произ-

ведениями предшествующих авторов с похожим тематическим или эмоциональным содержанием.

Один из таких флористических кодов выявила ведущий современный пушкинист Н.И. Михайлова. В книге «Психея, задумавшаяся над цветком: О Пушкине» она указала на поразительное сходство двух строк пушкинского стихотворения с некоторыми поэтическими образами «Элегии» Андрея Тургенева («Угрюмой Осени мертвящая рука...») (1802): «Один из шедевров пушкинской лирики — адресованное Прасковье Александровне Осиповой-Вульф стихотворение 1825 года “Цветы последние милей...” — начинается цитатой из тургеневской “Элегии”. Сравним:

Один увядший лист несчастному милее.
Чем все блестящие весенние цветы.
Цветы последние милей
Роскошных первенцев полей.

По-видимому, Пушкин ощутил поэтическую смелость Андрея Тургенева, представившего своеобразную парадоксальность элегического восприятия жизни. <...> На парадоксе обостренных чувств построено и пушкинское стихотворение, которое можно назвать мадригалом, написанным в элегической традиции» [Михайлова 2015, 63–64].

Значение этого стихотворения Андрея Тургенева в истории русской элегической поэзии отмечает во вступительной статье к сборнику «Русская элегия XVIII — начала XX века» и составитель сборника Л.Г. Фризман: «Тургенев впервые показал, какие выразительные возможности заключает в себе сопоставление осеннего угасания природы с угасанием человека и человеческого счастья. Позднее этот прием найдет необычайное распространение в романтической поэзии» [Фризман 1991, 18].

Тургеневский образ весенних цветов подхватит и актуализирует П.А. Плетнев в стихотворении «Первые цветы» (1823), опубликованном в «Полярной звезде на 1824 год»:

Привет вам, первенцы весны,
Младые дети нежной Флоры!
От вас луга оживлены;
Юнеют сумрачные горы [Полярная звезда 1960, 302].

В свою очередь, перифраза «первенцы весны», обозначающая обновляющуюся с каждой весной природу, в том числе растения и цветы, скорее всего, восходит у Плетнева, как и у Пушкина в его мадригале «Цветы последние милей...», к поэтической формуле «первенцы полей» в стихотворении К.Н. Батюшкова «Беседка муз» (1817): «Спешу принести»

цветы и улыев сот янтарный / И нежны первенцы полей» [Батюшков 1978, 333] (напомним, что у Пушкина: «роскошных первенцев полей»). Неслучайно А.С. Пушкин в своих <Заметках на полях 2-й части «Опытов в стихах и прозе» К.Н. Батюшкова> охарактеризовал «Беседку муз» словом: «прелесть!» [Пушкин 1937–1949, XII, 284]. Кстати, и стихотворение П.А. Плетнева «Первые цветы» Пушкин тоже не обошел вниманием, о чем свидетельствует хотя бы заимствование оттуда словосочетания «пришлец унылый» в эпилоге пушкинской поэмы «Полтава» (1828): «И тщетно там пришлец унылый / Искал бы гетманской могилы...» [Пушкин 1937–1949, V, 64] (ср. у Плетнева: «Когда ж весной пришлец унылый / К гробнице подойдет моей...» [Полярная звезда 1960, 303]).

Вместе с тем словосочетание «Первые цветы» из названия стихотворения Плетнева в поэзии Пушкина впервые встречается в упоминавшемся выше лицейском стихотворении «Послание к Юдину» (1815): «Прелестный возраст миновался, / Увяли первые цветы!» [Пушкин 1937–1949, I, 171]. Но у Плетнева это не заимствование. Плетнев не мог знать об этом стихотворении Пушкина, так как оно впервые было опубликовано только в книге П.В. Анненкова «Материалы для биографии Пушкина» в 1855 г.

Противопоставление осенних и весенних цветов находим в другом стихотворении П.А. Плетнева — «Альбом», впервые напечатанном в альманахе «Северные цветы на 1825 год»:

Как поздней осенью последние цветы
Задумчивой душе весну напоминают,
Как пурпурной зари живые красоты
Еще блестящий день глазам изображают...
[Северные цветы 1825, 291]

Нельзя с полной уверенностью утверждать, что внимание Пушкина привлекло именно это стихотворение Плетнева, но некоторые текстуральные переключки с пушкинским стихотворением «Цветы последние милей...» налицо: оба произведения начинаются с описания «последних цветов», в обоих эти цветы вызывают в душе поэта воспоминания о весне (у Пушкина — о «первенцах полей», т.е. о весенних цветах); и там, и здесь налицо значение лексем: «живые», «живее» (у Пушкина дважды повторенное), общим является и эмоциональное состояние, которое пробуждают в лирических героях стихотворений «последние (т.е. осенние) цветы».

Е.В. Кардаш в содержательной и довольно большой по объему статье «Как устроен “маленький шедевр”. Заметки о мадригале Пушкина “Цветы последние милей...”» указывает и на некоторые иные претексты стихотворения в русской и зарубежной поэзии [Кардаш 2023, 64–89].

Обратимся к другому «флористическому» стихотворению А.С. Пушкина «Цветок» («Цветок засохший, безуханный...», 1828). Как точно подметил Д.Д. Благой в монографии «Творческий путь Пушкина (1826–1830)», «...всё оно, за исключением первой, вводной строфы, построено — случай крайне редкий, если не единственный — на сплошных вопросах (в трех строфах десять вопросительных знаков, то есть речь идет в нем не о существе, а о различных вариантах возможного, предполагаемого)» [Благой 1967, 205].

Но нас, в соответствии с темой нашего исследования, интересует не столько композиция, сколько флористический код данного стихотворения. Обращает на себя внимание, что (как и в стихотворении «Цветы последние милей...») поэт (возможно, намеренно), не указывает название случайно обнаруженного между страницами книги «засохшего, безуханного», то есть лишённого даже запаха цветка. И, возможно, не только потому, что такая конкретизация вида цветка вела бы к определенной флористической символике и отвлекала бы от главного — от, говоря словами Пушкина, сказанными по другому поводу, «лестницы чувств» [Пушкин 1937–1949, XII, 209], от вызванной засохшим, забытым в книге цветком целой гаммы человеческих переживаний и мыслей. А их, этих мыслей и переживаний, этих порожденных видом «безуханного» цветка вопросов, действительно, очень много:

Где цвел? когда? какой весной?
И долго ль цвел? и сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?

На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой?
Иль одинокого гулянья,
В тиши полей, в тени лесной?

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок? [Пушкин 1937–1949, III, 137]

В связи с данным стихотворением сошлемся на тонкое наблюдение К.И. Шарафадиной в ее монографии «“Селам, откройся!” Флоропэтика в образном языке русской и зарубежной литературы»: «Перечисляемые в стихотворении Пушкина эмблемы ситуации “одинокого гулянья”, “нежного свиданья или разлуки роковой” в альбомном пространстве легко присваивались личным опытом» [Шарафадина 2018, 133].

Вместе с тем, нельзя не увидеть в этом произведении развитие и варьирование мотивов и образов стихотворения «Цветы последние милей...» (1825): мотив свидания и разлуки, и как бы вскользь брошенное упоминание, что когда-то этот «засохший, безуханный» цветок цвел «весною», и то, что этот «забытый в книге» цветок наполняет душу лирического героя «мечтою странной» (в стихотворении 1825 г. «цветы последние» пробуждают «унылые мечтанья»). Общим является и то, что в обоих стихотворениях нет поэтических украшений и тропов, за исключением нескольких эпитетов, а главное — предельная простота выражения при насыщенности словесными повторами. Как мы знаем, всякая изобразительность проигрывает, если к ней чрезмерно прибегают в поэзии. О Пушкине этого, конечно, сказать нельзя.

В обоих стихотворениях созерцание цветов является только поводом, стимулом для размышлений о жизни человеческой, о судьбах людей. В стихотворении «Цветок», как отмечает в указанной выше монографии Д.Д. Благой, «движение вопросов создает смену образов, <...> так естественно возникающих один вслед за другим: за образом свидания — образ разлуки, затем одиночества и, наконец, образ неизбежного для всего и всех конца, в котором воедино сливаются и судьба сорванного цветка, и судьба сорвавшего его человека: “Или уже они увяли, / Как сей неведомый цветок?”» [Благой 1967, 205].

Цветы используются в творчестве Пушкина и в другом значении: как метафорическое изображение поэзии. Например, в эпилоге поэмы «Кавказский пленник» (1820–1821) муза выступает олицетворением вдохновения, поэтического творчества в венке из цветов:

Так, Муза, легкой друг Мечты,
К пределам Азии летала
И для венка себе срывала
Кавказа дикие цветы [Пушкин 1937–1949, IV, 113].

А в трагедии «Борис Годунов» (1825), в сцене «Краков. Дом Вишневецкого», Самозванец, обращаясь к Поэту, который только что преподнес ему «латинские стихи», говорит о своей любви к поэзии, используя перифразу «парнасские цветы»:

Родился я под небом полуношным,
Но мне знаком латинской Музы голос,
И я люблю парнасские цветы [Пушкин 1937–1949, VII, 54].

Эта поэтическая формула «парнасские цветы» восходит к стихотворению К.Н. Батюшкова «Мои пенаты. Послание к Жуковскому»

и *В<яземскому>*» (1814) («Там Дмитриев сидит; / Беседея с зверями, / Как счастливый дитя, / Парнасскими цветами / Скрыл истину шутя» [Батюшков 1978, 266]) и к лицейскому посланию самого Пушкина «К Батюшкову» («Философ резвый и пиит...») (1814): «Уже с венком из роз душистых, <...> / Довольный счастливым началом. / Цветов парнасских вновь не рвешь...» [Пушкин 1937–1949, I, 72].

Неслучайно и символическое название альманаха А.А. Дельвига «Северные цветы», которое иронически обыгрывает Пушкин, говоря о своих стихах в письме к другу и однокашнику по Лицею из Болдина 4 ноября 1830 г., то есть поздней осенью, в преддверии зимы: «Посылаю тебе, барон, вассальскую мою подать, именуемую Цветочною, по той причине, что платится она в ноябре, в самую пору цветов» [Пушкин 1937–1949, XIV, 121].

Под статью Пушкину шесть лет спустя скаламбурит, но уже восторженно, и Н.В. Гоголь в рецензии на альманах В. Крыловского «Мое новоселье» (1836), ностальгически вспоминая «Северные цветы»: «Когда-то Дельвиг издавал благоуханный свой альманах! В нем цвели имена Жуковского, князя Вяземского, Баратынского, Языкова, Плетнева, Туманского, Козлова» [Гоголь 1952, 197].

Наконец, за цветами у Пушкина закреплено знаковое, символическое, эмблематическое значение, наделяемое устойчивыми смыслами, интегрированное в художественный язык русской литературы. Своеобразный поэтический словарь цветов «...с толкованиями, извлеченными из народных поверий, обрядов и сказок» [Ознобишин 2001, 340] мы находим в поэме известного поэта и переводчика Д.П. Ознобишина (1804–1877) «Селам, или Язык цветов», впервые вышедшей в свет отдельным изданием в Санкт-Петербурге в 1830 г. (53 с.). Полный текст поэмы см. также: [Там же, 219–243].

Как говорит сам автор в предисловии к поэме, ее цель — ввести в поэтический лексикон малоизвестные названия цветов, а в примечании XI к своей поэме он поясняет, что «Селам — приветствие. Под сим именем на Востоке разумеется также аллегорический язык цветов (курсив Ознобишина. — С.Д.)» [Там же, 239] (более подробно об этой поэме см. в монографии К.И. Шарафадиной «“Селам, откройся!” Флоросемантика в образном языке русской и зарубежной литературы» в главе «“Нежная ботаника” Востока: пересадка на русскую почву» [Шарафадина 2018, 85–97]). Но, разумеется, и до этой поэмы Д.П. Ознобишина Пушкин, воспитанный на русской и французской поэзии, был прекрасно знаком с символическим значением отдельных видов цветов (например, розы).

«Язык Флоры» часто помогает Пушкину выразить в рассмотренных выше и некоторых других произведениях целую гамму чувств и образов, которые его современники без труда расшифровывали. В заключение со-

шлемся на суждение К.И. Шарафадиной из ее другой, более ранней монографии «“Алфавит Флоры” в образном языке пушкинской эпохи...»: «“Цветы, любовь, деревня, праздность” — мир природы и мир чувств, сфера быта и культуры, которые гармонически перетекают друг в друга, рождая феномен творчества» [Шарафадина 2003, 291]. Эти слова можно отнести ко всей поэзии Пушкина.

Рамки настоящей работы не позволили нам остановиться на художественной функции отдельных видов цветущих растений в поэзии Пушкина. А их, этих видов и наименований, у поэта довольно много. Чаще всего и ожидаемо (если учесть многовековую традицию флористической символики) встречается роза, но немало упоминаний и о других цветах: лилее (лилии), ландыше, тюльпане, фиалке, черемухе, акации, васильке, сирени. Однако эта тема требует отдельного монографического исследования.

Литература

1. Античная лирика 1968 — Античная лирика / Вступит. ст. С. Шервинского. Сост. и примеч. С. Апта и Ю. Шульца. М.: Худож. лит., 1968. 624 с.
2. Батюшков 1978 — *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И.М. Семенко. М.: Наука, 1978. 608 с.
3. Благой 1967 — *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). М.: Сов. писатель, 1967. 724 с.
4. Гаспаров 2001 — *Гаспаров М.Л.* Мадригал // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
5. Гоголь 1952 — *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 8: Статьи. Л.: Изд-во АН СССР, 1952. 816 с.
6. Гроссман 1928 — *Гроссман Л.П.* Пушкин: Этюды о Пушкине. Пушкин в театральных креслах. М.: Современные проблемы, 1928. 388 с.
7. Кардаш 2023 — *Кардаш Е.В.* Как устроен «маленький шедевр». Заметки о мадригале Пушкина «Цветы последние милей...» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 37. СПб.: РОСТОК, 2023. С. 64–89.
8. Михайлова 2015 — *Михайлова Н.И.* Отечество, последние цветы и деревенское кладбище. Пушкин и Андрей Тургенев // Михайлова Н.И. Психея, задумавшаяся над цветком: О Пушкине. М.: Луч, 2015. С. 57–65.
9. Ознобишин 2001 — *Ознобишин Д.П.* Стихотворения. Проза: В 2 кн. Книга вторая / Изд. подгот. Т.М. Гольц, А.Л. Гришунин, Н.Н. Холмухамедова. М.: Наука, 2001. 636 с.
10. Полярная звезда 1960 — Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылевым / Изд. подгот. В.А. Архипов, В.Г. Базанов и Я.Л. Левкович. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. 1019 с.
11. Пушкин 1937–1949 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949. Т. 1–16; 1959. Т. 17: Справочный: Дополнения и исправления; Указатели.

12. Северные цветы 1825 — Северные цветы на 1825 год, собранные бароном Дельвигом. СПб.: Изданы Иваном Слёниным; В Типогр. Департамента Народного Просвещения, 1824. 359 с.
13. Фризман 1991 — Русская элегия XVIII — начала XIX века: Сборник / Вступит. ст., подгот. текста, примеч. и биографич. справочник авторов Л.Г. Фризмана. Л.: Сов. писатель, 1991. 640 с.
14. Шарафадина 2003 — *Шарафадина К.И.* «Алфавит Флоры» в образном языке пушкинской эпохи: источники, семантика, формы. СПб.: Петербургский институт печати, 2003. 309 с.
15. Шарафадина 2018 — *Шарафадина К.И.* «Селам, откройся!» Флоропэтика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 544 с.

ФУНКЦИЯ ФЛОРОСЕМАНТИКИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ РАННЕЙ ЛИРИКИ В.Я. БРЮСОВА

Сосредоточимся на раннем творчестве В.Я. Брюсова, имея в виду его книги “*Juvenilia*” (о ее отличиях от последующих см. ниже) (1896), “*Chefs d’oeuvre*” (1-е изд. — 1895, 2-е — 1896) и “*Me eum esse*” (1897)¹. В начальный период творчества Брюсов, как подчеркивал он сам, в той или иной степени выступал как подражатель французских поэтов-символистов, параллельно не только разрабатывая свою, уже оригинальную поэтику, но и закладывая методом проб и ошибок основы поэтики русского символизма в целом.

В 1896 г. Валерий Брюсов собрал книгу ранних стихотворений и назвал ее “*Juvenilia*” — «Юношеское». Вероятно, по недостатку средств² она не была опубликована до 1913 г., когда вышел первый том «Полного собрания сочинений и переводов» Брюсова (оно так и не было закончено) с этой книгой в начале первого тома. Открывает “*Juvenilia*” и 7-томное собрание сочинений поэта, выпущенное в 1970-е гг. В предисловии, оставшемся неопубликованным до 1973 г., Брюсов писал: «Каждый лирик начинает узко субъективными стихотворениями; вдохновение юности еще граничит с простым возбуждением чувства. “*Juvenilia*” — начальная книга моей поэзии. Они написаны под сильным влиянием Гейне и Верлена <...> даю совет читать этот сборник как роман или как тетрадь дневника. Стихи расположены в хронологическом порядке и, начиная со второго отдела, представляют собою последовательную хронику моей жизни за полтора года» (565)³: имеются в виду 1892–1894 гг.

¹ Поскольку речь идет о начальном периоде творчества В.Я. Брюсова, приводятся только ранние даты, без упоминания последующих публикаций.

² На недостаток средств как на основную причину указывают в этом случае все его биографы. Той же версии придерживается и В.Э. Молодяков, автор первой и единственной существующей на данный момент биографии поэта. На представление самого В.Я. Брюсова о целостности “*Juvenilia*” отсутствие своевременной публикации никак не повлияло.

³ Здесь и далее ссылки на произведения В.Я. Брюсова даются по изданию [Брюсов 1973] с указанием цитируемой страницы в круглых скобках.

Как известно, одна из сущностных черт лирического произведения (не относящегося к ролевой лирике) — высказывание автора о себе самом, опосредованное 1) самоописанием лирического героя (при наличии местоимения 1 л. ед. ч. или соответствующей глагольной формы) или 2) картиной мира, увиденной лирическим субъектом (названные грамматические характеристики отсутствуют). В свою очередь, книга стихов в творчестве русских символистов являет собой «большую форму» [Гынянов 1977, 256–258], единое цельное высказывание, структуру, конструкцию [Гинзбург 1974, 247], где важно всё, вплоть до расположения отдельных произведений, их группировки по разделам и др. В таком контексте важно, что “*Juvenilia*” открывается «Сонетом к форме», датированном в издании 1913 г. — 1894 годом, а в первом томе собрания сочинений 1973 г. — 6 июня 1895 г. К тексту сонета Брюсов возвращался не раз, в частности, 15 января 1896 г. (566).

Обещание «хронологического порядка» в расположении текстов предполагаемой книги Брюсов нарушил сразу же, в «Прологе», причем в издании 1913 г. датировки в данном разделе таковы: 1894, 1892, 1892, 1893, 1894 и т.д. (в издании 1973 г. в ряде случаев иные). «Последовательной хронике» по формальному признаку, конечно, не получается — книга выстроена в соответствии с авторским замыслом, с задачей представить читателю тщательно смоделированный образ поэтической личности нового типа. Всё это не позволяет допустить, что «Сонет к форме» открывает “*Juvenilia*” по каким-то случайным причинам: безусловно, это произведение помещено здесь осознанно. Это первый текст, с которым знакомился читатель «Полного собрания...» — однако спустя 17 лет после того, когда стихотворение было включено Брюсовым в книгу “*Juvenilia*”. Брюсов в 1896 г. — молодой, скандально известный автор, предложивший новую поэтику и встреченный традиционной критикой в штыки. Брюсов в 1913 г. — мэтр, без которого русское поэтическое искусство не представлялось существующим ни его сторонникам, ни его врагам. И такая ретрпубликация, безусловно, значима еще и как акт жизнетворчества: признанный поэт предложил читателю тот вариант своего *начала*, который ему с вершины славы казался наиболее убедительным.

В «Сонете к форме» автор определил программу — надо сказать, мало изменившуюся с годами, — взаимоотношений искусства и действительности, природы и культуры, содержания и формы художественного произведения, а также принципы оригинальной поэтики нарождавшегося русского символизма.

Сосредоточимся на первом катрене, в котором содержится интересный нас образ:

Есть тонкие властительные связи
Меж контуром и запахом цветка.

Так бриллиант невидим нам, пока
Под гранями не оживет в алмазе (33).

«Цветок» здесь не конкретизирован, это любой цветок, цветок вообще, явление природы, обладающее естественными характеристиками и способностью быть воспринятым органами чувств — зрением (контур) и обонянием (запах). Цветок по логике построения сонета имеет отношение к тому идеальному образу «спокойной красоты», которым стихотворение завершается. И.В. Нефёдов отметил: «В первом катрене, являющемся как бы экспозицией, утверждается основная тема стихотворения — тема взаимосвязи формы и содержания» [Нефёдов 2007]. Но что является формой, а что содержанием? Что в этом случае есть контур, а что — запах? Не говоря уже о том, что сонет обращен «к форме», т.е. сразу напрашивается мысль, что форма — и контур, и запах. Здесь скорее нерасторжимое единство, а не взаимосвязь, причем ни контур, ни запах не возникают благодаря человеческому усилию, это природные биологические свойства. Наречие «так» в значении «таким образом (способом)», присоединяющее пары «бриллиант — алмаз» и «изменчивые фантазии — отточенная и завершенная фраза» к цветку как единству контура и запаха, сигнализирует о существенном расширении семантического поля и отдельного образа, и целого текста.

«Так бриллиант невидим нам, пока // Под гранями не оживет в алмазе» (33). Здесь нет того, кто, собственно, гранит алмаз: бриллиант оживает сам по себе. «Так образы изменчивых фантазий <...>, Окаменев, живут потом века // В отточенной и завершенной фразе» (Там же). Ситуация идентична: нет того, кто оттачивает и завершает фразу. Делатель, мастер отсутствует, есть только результат чудесного преобразования, не опосредованного личностью создателя.

«И я хочу, чтоб все мои мечты <...>, // Нашли себе желанные черты» (Там же) — снова без упоминания процесса работы над «чертами», т.е. художественной формой. Подразумевается существование некоторого условия или среды преобразования, но цветок не нуждается в преобразении, он уже дан, поэтому цветок в тексте становится символом совершенного создания, выступающего как эстетическое единство за счет, с одной стороны, «тонких властительных связей», а с другой — со-противопоставления с алмазом-бриллиантом и фантазиями-фразой. Цветок уже существует как есть, человеку ничего не нужно делать, чтобы он стал прекрасным, а бриллиант нужно гранить — только тогда он «оживет в алмазе», и фантазии воплощать — только тогда появится отточенная фраза. Законченное произведение должно выглядеть как цветок — нерукотворным, чудесным. Через символ цветка Брюсов неявно вводит проблему взаимоотношения природы и культуры, т.е. мира, созданного Творцом, и результата соб-

ственного творчества человека; но одновременно, умалчивая о человеческой деятельности, он наводит читателя на мысль о самостоятельном, не зависящем от человека мире «спокойной красоты», существующем объективно.

Не менее интересно, что в «Сонете к форме» образом цветка, в обыденной реальности прекрасного, недолговечного, воспринимаемого посредством зрения и обоняния, открывается целый ряд состояний и их восприятия: это объективное и субъективное в движении и статике, как становящееся и ставшее («Так образы изменчивых фантазий, // **Бегущие**, как в небе облака, // **Окаменев**, живут потом века // В отточенной и **завершенной** фразе»), понимание необходимости совершенства литературной формы для автора («**И я хочу**, чтоб все мои мечты, // Дошедшие до слова и до света, // **Нашли** себе желанные черты») и для читателя («**Пускай мой друг**, разрезав том поэта, // **Упыется** в нем и стройностью сонета <...>»).

Черты лирического героя нуждаются в реконструкции, ибо в тексте о них ни слова. Это поэт, готовый оттачивать и завершать фразу, чтобы образы дошли до слова, т.е. нашли воплощение, до света, т.е., по видимому, до ясности выраженной мысли. Его цель — завершить этот процесс, чтобы «друг» (читатель) смог вполне насладиться искусством, причем в паре «стройность сонета — буквы спокойной красоты» опять-таки неясно, что соотносимо с формой, а что с содержанием: ситуация с контуром и запахом воспроизводится диалектически, на новом уровне сложности. Позиция лирического героя сугубо подчиненная: он *служит* идее воплощения своих мечтаний.

В дальнейшем Брюсов широко использовал образы различных цветов. В стихотворении «Ученый» (апрель 1895) мимоза в строках: «<...> он стоит, в блестящем ореоле <...> // Его рука протянута к мимозе» (36) — неслучайна: у нее желтые цветы, о чем читателю известно, и в результате рецепции благодаря неосознанной подстановке реальных характеристик там, где в тексте они не упомянуты, возникает своего рода ореол. Лирический герой здесь дан опосредованно, через местоимение «наш», подразумевающее, однако, что в общность «мы» включено и «я». «Призрачный оаз» (оазис), в котором есть правда, для нас, в отличие от «нашего мира» — «фата-морганы», т.е. чистой иллюзии, вымысла, обмана, чисто умозрительен, растительности в нем нет: «То — мир земли на высоте фантазий, // То — брат Ормузд, обнявший Аримана!» (36).

В стихотворении «Господи! Господи!» (1 декабря 1894) лирический герой изнемогает от одиночества, которое можно трактовать как некое подобие, пусть и более конкретизированное, «призрачного оаза» из стихотворения «Ученый»:

О, страшно стоять одному
 На кручи заоблачной,
 Стоять одному в беспредельности!
 Туманы проходят у ног,
 Орлы ко мне редко возносятся,
 Как плесень, у грани снегов умирающий мох (37).

Герой хотел бы расстаться с человеческим бытием, стать

<...> скалой неоформленной
 <...>
 И мхом, этим мхом умирающим!
 О, зачем я не сумрачный мох!
 <...>
 Если бы был я пурпуровым маком!
 Как на стебле я сладко качался б!
 С бабочкой, севшей на венчик, качался,
 Светом зари наслаждался,
 Солнцем, и тенью, и мраком! (Там же)

Здесь обращает на себя внимание эпитет «неоформленной»: обыденная логика подсказывает, что у скал есть форма, но она не придана материалу человеком, не есть результат его творчества. Таким образом косвенно поддерживается комплекс идей стихотворений «Сонет к форме» и «Творчество».

Образы пальмы и *мака* появляются и в более позднем стихотворении, 1902 г., “L’ennui de vivre...” («Скука жизни...», можно перевести и как «Усталость от жизни»), входящем в книгу “Urbī et orbī” и тематически связанном с «Господи! Господи!»: «Я жить устал среди людей и в днях <...> // Желал бы я не быть “Валерий Брюсов”» (293). Здесь мотив одиночества передан через образ плавания: «плывущий мой ковчег» (294). Пальма – атрибут земли обетованной («Что ждет меня земля, под пальмами ночлег, // Что свой алтарь на камнях я построю...» [Там же], а мак выступает символом желанной мгновенности жизни, противопоставленной «вечному воскресению»:

Срывать цветы, мгновенные, как маки,
 Впивать лучи, как первую любовь,
 Упасть, и умереть, и утонуть во мраке,
 Без горькой радости воскреснуть вновь и вновь! (294–295)

Вводя те или иные образы цветов в свои тексты, Брюсов обнаруживал знание их ботанических характеристик. Так, например, повилика – рас-

тение-паразит. Это ее свойство поэт использует в стихотворении 1893 г. из “*Juvenilia*” для создания образа жизни-кладбища, но скорее кладбища невоплощенных желаний и дум:

Мрачной повиликой
 Поросли кресты,
 А внизу цветы
 С красной земляникой.

В памяти вдали
 Рой былых желаний;
 Повиликой ранней
 Думы поросли.

А мечты всё те же
 В блеске молодом
 Манят под крестом
 Земляникой свежей (42).

Здесь оппозиция «повилика – земляника» (обратим внимание, что перед нами та же «микровспышка» красного цвета, что и при упоминании о маках) может быть прочитана как «убивающее – живое», очевидны связи «кресты – думы» и «кресты – мечты», причем повилика оплетает думы, но мечты, находящиеся под крестами и прорастающие плодами земляники, ей неподвластны. Благодаря такому контексту, где явления материального мира сопоставляются с духовной реальностью, мы можем сказать, что образ повилики приобретает характер символа.

В своей поэзии Брюсов далеко не всегда создавал оригинальный образный ряд, так или иначе связанный с растениями. Зачастую он пользовался готовыми, существующими в культуре аллегориями. Так, в стихотворении «Мечты о померкшем» (13 марта 1894) появляется флердоранж, свадебный венок, и противопоставленные ему *иммортели* в венке смерти, неожиданно возникающем «На брачной веселой постели» (46). Лирический герой томится мрачными предчувствиями, обозначенными готовым рядом «флердоранж – иммортели».

“*Chefs d’oeuvre*”, первую книгу Брюсова, которую получил читатель, и вторую в «*Полном собрании сочинений*» 1913 г., открывает стихотворение «Предчувствие» (25 ноября 1894). Здесь цветы представлены метонимически, через запах: «Как сон разлит смертельный аромат» (57), а «палящий полдень Явы», «сад», изобилующий цветами, в частности *орхидеями*, – развернутая метафора любви-убийства. В “*Chefs d’oeuvre*” намеренно создается экзотический художественный мир символистской

поэзии. Благодаря этому приему лирический герой наделяется способностью чувствовать, превосходящей обычную человеческую, и действовать за пределами морали.

Надо отметить, что природно-растительные ландшафты у Брюсова представлены во множестве и весьма разнообразны: это сад, парк, лес, как сосновый, так и, скажем, «леса криптомерий», джунгли, дебри, заросли, горы, поля и др. Художественный мир стихотворения «На журчащей Годавери» (15 ноября 1894) – речное побережье, на котором священнодействует героиня ролевой лирики. Чтобы узнать, сбудутся ли ее любовные чаяния, она кладет на «Лист широкий, лист банана» (67) венок из орхидей и *мимоз*. Еще в одном тексте ролевой лирики, также представляющем собой лирическое путешествие в далекую страну – «Анатолий (В Венеции XVIII в.)» (24 декабря 1894), – для передачи резкой цветовой гаммы упоминается цветок: «И за кормой пурпурная заря // Дрожала в синеве цветком желтофиоли» (74).

В тексте «К монахине. В Средние века» (26 июля 1896) появляется аллегория «монахиня – лилия Бога», восходящая к традиционному в культуре соотношению Девы Марии и *лилии*. Здесь, как и в «Предчувствии», лирический герой обещает непорочной возлюбленной любовное наслаждение свыше человеческой чувственности, а за ним – насильственную смерть. Казалось бы, лилия здесь упомянута лишь формально. Однако уже при разборе «Сонета к форме» было заметно, сколь о многом Брюсов умалчивает, оставляя читателю достраивать отсутствующие в тексте смысловые звенья¹. Напрашивается предположение, что лилия здесь связана со «звоном» через колоколообразную форму цветка.

По мере развертывания содержания “Chefs d’oeuvre” экзотическая составляющая всё усиливается. Лирический герой Брюсова «лежал в аромате азалий» («В будущем», 9 августа 1895) (75), пребывал «В магическом саду» (10 февраля 1895), описанном в подробностях, достойных завязатого любителя ландшафтов:

Цветут каштаны, манят розы,
Порхают светлые стрекозы,
Над яркой роскошью куртин
Бесстрастно дышит бальзамин. <...>

¹ Такой подход в истории литературы носит название «поэтики опущенных звеньев» и традиционно связывается с именем О.Э. Мандельштама [Калмыкова 2022]. Однако уже было показано, что Мандельштам во многом опирался на разработанные Брюсовым методы и приемы создания художественного текста [Калмыкова 2007], и перед нами один из примеров подобного творческого переосмысления открытия старшего поэта.

Я, мучим жаждой беспощадной,
 К ручьям, ключам бросаюсь жадно,
 Хватаю камни, изнемог —
 И вновь упал на мягкий мох (76–77).

В обоих случаях цветы и другие растения удостоверяют реальность, в которой находится лирический герой. Мотив тонкого цветочного стебля, покачивающегося от ветра, присутствует в стихотворении «После грез» (8 июня 1895): «Как больной мотылек, я висел на стеблях у цветов» (86).

Следующая книга Брюсова, “*Me eum esse*”, открывает перед читателем ряд образов цветущих и нецветущих растений в соответствии с теми же закономерностями, которые нами уже намечены. Это аллегория из мира культуры: «Белая роза дышала на тонком стебле. // Девушка вензель чертила на зимнем стекле» — в начале текста и «Белая роза увяла без слез в эту ночь» в конце («Весна», 8 января 1896) (104). Это неконкретизированные «ветви» («Ветви», 17 июня 1896), часть олицетворенного пейзажно-интерьерного пространства, жаждущего принять участие в жизни лирического героя:

Ветви склонялись в мое окно,
 Под ветром гнулись, тянулись в окно,
 И занавеска, дрожа, томясь,
 На белой ленте ко мне рвалась <...> (106)

Однако лирический герой предпочитает идеальный мир, «где движения и страсти нет, // Там вечно светит нетленный свет...» [Там же]. Ветви же неизменно напоминают ему о ценности и красоте тварного мира, в котором он живет: «А ветви гнутся и рвутся в окно» [Там же]. *Лилии* появляются снова и в «Тумане» (сентябрь 1896), где выступают антитезой грубому миру. В неожиданно высоком контексте возникает образ полевого цветка: «Где же символ возрождения, // Детский лепет василька!» («Стаял снег... земля, камня...», 16 марта 1896) (109).

Наконец, в поэзии Брюсова имеются два упоминания о лепестке *розы*, причем оба раза это не метонимия целой розы и не литота, как можно было бы ожидать, а самостоятельный объект. В первом случае, в послании «Софьи С., подарившей мне лепесток розы» (10 июня 1896), имеется в виду, как подчеркивает автор, «не символ ласкательной встречи» (113), а представитель мира мгновенного, созданного вдохновением и грезой. Лепесток розы здесь — полноценный символ в полном соответствии с поэтикой «намеков», которую Брюсов разрабатывал как символистскую в ряде статей. Во втором случае романтический пейзаж «Меж скал разбитых...» (1896) благодаря лепестку розы превращается в мир тайны.

Рассмотренный материал позволяет сделать следующие выводы. Образы цветов в ранней поэзии Брюсова могут приобретать характер символа, связывая земную реалию с небесным идеалом, хотя в ряде случаев остаются метафорами, аллегориями и др. Порой поэт использует как нельзя более широкое обобщение, в других случаях строит образ на жизненно конкретном материале. Нередко в ранних произведениях русского символиста изображение человеческих чувств (осознание, обоняние, слух и др.), обычно считавшееся свойством поэтики акмеизма, а также описания ландшафтов, умозрительных или экзотических, в которых присутствуют жизненно-конкретные детали, верифицируют пейзаж для читателя.

Лирический герой брюсовских стихотворений 1890-х гг., будучи поэтом, предстает перед нами скорее служителем мира тайны, снов, грез и намеков, чем его создателем. Он призван дать воплощение этому таинственному миру. Если же лирический герой представлен не поэтом, а страстным любовником-убийцей, путником, наблюдателем и др., то образы цветущих растений служат ему своеобразными ориентирами в реальности искусства.

Литература

1. Брюсов 1973 – *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. М.: Худож. лит., 1973. 672 с.
2. Гинзбург 1974 – *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд., 1974. 407 с.
3. Калмыкова 2007 – *Калмыкова В.В.* Брюсов // О.Э. Манделъштам, его предшественники и современники: Записки Манделъштамовского общества. Вып. 11: Сб. матер. к Манделъштамовской энциклопедии. М.: РГГУ, 2007. С. 38–51.
4. Калмыкова 2022 – *Калмыкова В.В.* Осип Манделъштам как автор ненаписанной «Поэтики» // Филологические науки. 2022. № 5. Вып. 2. С. 61–72.
5. Нефёдов 2007 – *Нефёдов И.В.* Лингвопоэтическое толкование «Сонета к форме» В.Я. Брюсова // МИРС. 2007. № 1–2. С. 57–59.
6. Тынянов 1977 – *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255–270.
7. Ходасевич 1996 – *Ходасевич В.Ф.* Некрополь. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому. М.: СС, 1996. 464 с.

«ЦВЕТОЧНЫЙ» КОСМОС В ПОЭЗИИ К.Д. БАЛЬМОНТА

К.Д. Бальмонта относят к продолжателям традиций русского космизма в поэзии рубежа XIX–XX вв., наряду с В. Брюсовым, А. Блоком, М. Волошиным, Н. Гумилевым. Исследователи определяют русский космизм «как универсалистский тип мирозерцания <...>, отражающий бытие мира и человека в их единстве, в нерасторжимой взаимосвязи микрокосма человека и микрокосмоса природы» [Казначеев, Спириин 1991, 64–65]. По мнению Ю. Селезнева, «“космизм” русской поэзии проявляется не в отдельных образах... и тем более не в отдельных “космических” терминах, но прежде всего в том духовном состоянии причастности миру, которое создается стихотворением в его целом» [Селезнев 2014, 71]. В этом отношении показательна лирика К.Д. Бальмонта, которая пронизана идеей глубокой и всесторонней связи человека и космоса. Можно сказать, что лирический герой поэта находится в «состоянии духовного диалога» «с Миром» [Там же].

Для К. Бальмонта природа универсальна в своих космических проявлениях. Воспевая «четыре царственные Стихии» — Огонь, Воду, Землю и Воздух, — поэт подчеркивает, что его душа живет с ними «*в радостном и тайном соприкосновении*» [Бальмонт 2010, 1, 21]¹. Каждая из этих стихий имеет у поэта собственное толкование, которое проявляется в мотивно-образной структуре его стихотворений.

К. Бальмонту были близки те поэты, мироощущение которых сходно с его собственным («Нам нравятся поэты, похожие на нас»). Так, например, в статье «Призрак меж людей» он обращается к творчеству П.-Б. Шелли, видя в его поэзии «великую неразрывную связь» «между каждым отдельным существом и окружающей нас Бесконечностью» [Бальмонт 2010, 6, 407]. По мнению Бальмонта, «Шелли чувствовал, что весь мир окутан тенью высшей Силы, которую он назвал Духовной Красотой» [Там же, 405].

Бальмонт первым стал переводить стихотворения У. Блейка на русский язык. Исследователи отмечают, что «Бальмонт родствен Блейку по сво-

¹ Здесь и далее в ссылках на данное издание после года указан номер тома, затем цитируемая страница.

ему художественному мышлению» [Сердечная 2017, 814]. Сходство проявляется не только в «вихре символов» в произведениях того и другого поэта. Бальмонту импонировало чувство «всеохватности» мира в творчестве У. Блейка, его умение создавать «нежнейшие» произведения, «восхищаясь чуть видимой травинкой, скорбя о случайно раздавленной мошке, и благословляя всё в мире, потому что мир есть цельность, которую нужно понять и полюбить, как таковую» [Бальмонт 2010, 6, 326].

Можно отметить сходство космических и пантеистических мотивов Бальмонта и американского поэта У. Уитмена, творчеству которого Бальмонт посвятил несколько статей. Его пленяет в этом поэте «великая сложность простоты» «природного явления», умение видеть Единое Целое за всеми явлениями жизни [Там же, 527]. «Религия Уитмана, — пишет Бальмонт в статье «Певец личности и жизни», — космический энтузиазм, тот неистощимый мировой восторг, которому не скучно, и не трудно, и не утомительно создавать все новые и новые сцепления планет, и каждый миг благословлять рождающую тьму, исполненную тайн, и в каждом новом цветке ежеминутно торжествовать первое утро Мироздания» [Там же, 534].

В этой связи заметим, что обращение Бальмонта к космическим силам Вселенной довольно часто сопровождается *образами цветов*. В лирике поэта семантический блок «космос» по праву может соперничать с другим семантическим блоком — «цветы», поскольку мысль о единстве природных стихий и цветов — одна из ключевых в его творчестве. В стихотворении «Прости» Бальмонт пишет:

Я с детства был всегда среди цветов душистых...

<...>

Сирень лазурная светила мне направо,

Сирени белой мне сиял налево куст.

Как хороши цветы! В них райская есть слава!

И запах ландышей — медвян, певуч, и густ [Бальмонт 2010, 3, 449].

Можно выделить три составляющих «цветочной» философии Бальмонта: Красота, Тайна, Мимолетность.

Для символистов, абсолютизовавших красоту, цветы являлись воплощением этой красоты. А для Бальмонта с его поклонением «четырем стихиям» цветы были порождением самой главной и любимой из них — Солнца, которое само похоже на «цветок садов гигантских, полных жизни и огня» [Бальмонт 2010, 1, 69].

«Я всё в тебе люблю, — признается Бальмонт, обращаясь к Солнцу, — Ты нам даешь цветы — Гвоздики алые, и губы роз, и маки» [Бальмонт 2010, 2, 9].

Взаимоотношение цветов и стихий в лирике Бальмонта весьма разнообразно. «Красивый и властительный» огонь может превращаться в «страшный цветок с лепестками из пламени» [Бальмонт 2010, 1, 320], «безжалостная Природа» — уничтожать красоту и оставлять «кривые кактусы, побегов белены» [Там же, 252], постоянно напоминать о скоротечности жизни цветов: «Цветок роскошный отблестал, / И мертвый стал» [Там же, 377].

Но в большинстве случаев цветы произрастают и существуют в единстве «четырех стихий», поддерживаются и подпитываются ими.

Цветы не только укладывались в космогоническую картину мира Бальмонта, но и отвечали его импрессионистическим взглядам и установкам («сказать мгновенью стой!»), поскольку красота цветка недолговечна, как и жизнь любого человека. Цветок может умереть, если его сломают, или сорвут, или случайно затопчут. В этом отношении характерно стихотворение «Придорожные травы», которое звучит как эпитафия безвременно погибшим цветам:

Спите, полумёртвые увядшие цветы,
 Так и не узнавшие расцвета красоты,
 Близ путей заезженных возвращённые Творцом
 Смятые невидевшим тяжёлым колесом.
 <...>
 Вот, полуизломаны, лежите вы в пыли,
 Вы, что в небо дальше светло глядеть могли... [Бальмонт 2010, 1, 378]

Цветок в поэтической системе Бальмонта всегда сопряжен с тайной:

Где бездна звезд в тиши ночей бескрайна,
 Над пропастью глядит цветок к звезде,
 Чтоб даже здесь благоухала тайна [Бальмонт 2010, 5, 15].

Цветок — это загадка Вселенной, тайна жизни, которую не в силах разгадать человек. По мнению Бальмонта, Космос ближе к тайне. Не случайно образ цветка сопрягается у него с образом звезды. «Вечный праздник красоты» происходит тогда, когда Земля взаимодействует с Космосом:

Отчего цветёт цветок,
 Разгадать никто не мог.
 Но цветок всегда цветёт,
 День за днём, за годом год.

И за годом год, всегда,
 Светит вечером Звезда.

И для нас, века веков,
Нет разгадки лепестков.
<...>

Но зачем загадка снов,
Если нежен лик цветов,
Если вводят нас цветы
В вечный праздник Красоты [Бальмонт 2010, 2, 250–251].

Концепты «цветок» и «звезда» достаточно полно проанализированы Н.П. Крохиной в статье «“Религия звезд и цветов” в поэзии К.Д. Бальмонта». Исследовательница справедливо утверждает, что «важнейшие мирообъемлющие» образы звезд и цветов «связывают небо и землю в единое таинство», которое Бальмонт называет «свет Мировой Евхаристии» и «религией звезд и цветов»: «Самым зримым воплощением разговора Земли и Неба в поэзии Бальмонта является образ цветка, который навсегда останется мировым воплощением его кроткой и нежной души» [Крохина 2012, 68].

Хотя поэт признается в любви к неземной красоте и экзотическим цветам («Я на землю смотрю с голубой высоты, я люблю эдельвейс — неземные цветы»), на земле его внимание привлекают цветы «земные», обыкновенные: ландыши, лютики, незабудки, маргаритки, одуванчики, болотные лилии — «луг зеленеющий, луг расцветающий».

В этом отношении примечателен сборник «Фейные сказки», который А. Блок в рецензии назвал «душистым букетиком тончайших цветов» [Блок 1962, 619]. Действительно, в сборнике представлен широкий, многообразный цветочный спектр: колокольчик, ландыш, анютины глазки, василек, ромашка, сирени, кашка, «лилея», незабудка, маргаритка, маки, розы, гвоздики.

Но предпочтение поэт отдает одуванчику, одному из самых, казалось бы, непритязательных цветов, не связанному ни с какими впечатляющими легендами и сказками и в «цветовой» мифопоэтике стоящему как бы на обочине.

Современники вспоминали, что Бальмонт носил в петлице орхидею, свой любимый цветок. Но тем не менее к одуванчику у поэта было отношение особое. Взять хотя бы следующее его высказывание о себе: «У меня нет лучших и худших книг, а все книги одинаково плохи или одинаково хороши. Нужно быть безумцем, чтобы сказать, что одуванчик лучше или хуже орхидеи» [Гофман 1909, 36]. Получается, что в системе флористических ценностей и предпочтений эти цветы стоят как бы на одном уровне.

Вспомним, что Анна Ахматова не жаловала одуванчик и, возможно, за его непритязательность отводила ему весьма скромное место. В стихо-

творении «Мне ни к чему одические рати» выстраивается следующий семантический ряд: сор — одуванчик — забор — лопух — лебеда:

Когда б вы знали, из какого сора
 Растут стихи, не ведая стыда,
 Как желтый одуванчик у забора,
 Как лопухи и лебеда [Ахматова 1998, 461].

Таким образом, возникает стойкая ассоциация одуванчика с сорняком, растущим на свалке.

Что касается Бальмонта, его обращение к одуванчику где-то закономерно, ведь это одно из самых распространенных растений средней полосы. Но для Бальмонта одуванчик — цветок особый, поскольку он совмещает в себе все главные составляющие «цветочной» философии поэта: Красоту, Тайну, Мимолетность. Помимо этого, одуванчик является олицетворением всех «четырех царственных Стихий», особенно Солнца, любимой стихии Бальмонта.

Одуванчик сам внешне похож на солнце и полностью от него зависит, поскольку распускается с восходом солнца и закрывается с его закатом. Но если солнце припечет, его энергия становится разрушительной, и одуванчик увядает, превращается в седое облачко и разносится ветром. Разумеется, с точки зрения биологии здесь нет ничего драматического: семена одуванчика падают на землю и дают жизнь другим цветам, а с точки зрения человеческой, по мнению Бальмонта, это трагедия.

Так происходит, когда поэт проводит параллель между «цветочной» жизнью и жизнью «человеческой». Обратимся к сборнику «Фейные сказки», где всё, по словам А. Блока, «сказочно» и «мудро детской радостью и мудростью» [Блок 1962, 619]. Так, стихотворение под названием «Детская песенка» содержит в себе грустную историю об одуванчике, который женился на маргаритке. Но счастье с ним невозможно, поскольку он весь во власти стихий. Чуть пригрело солнце — и золотой одуванчик превратился в белый, дунул ветер — и одуванчика нет. В представлении Бальмонта это трагедия, которая предопределена природой самого цветка:

Но мгновенно улетел
 Одуванчик белый.
 Маргаритке был удел
 Стать вдовой несмелой [Бальмонт 2010, 2, 244].

Эфемерность, недолговечность, изменчивость, мимолетность — вот существенные характеристики цветка. В этом стихотворении акцент

делается на недолговечности цветочной жизни, как и жизни любого человека.

Но в следующем стихотворении «Седой одуванчик» у поэта уже иной взгляд на судьбу цветка. Одуванчик своим видом напоминает земной шар, он сродни Вселенной: «Одуванчик, целый мир, / Круглый как земля» [Там же, 262].

Для Бальмонта это своеобразный залог вечности. Именно поэтому здесь одуванчик выступает символом вечного бытия, заключающегося в цикличности природы, сохранении красоты. В этом стихотворении цветку не страшно умирание:

Поседеешь, отцветешь,
Разлетишься весь.
Но тоска и страхи — ложь,
Счастье вечно здесь.
Поседеешь, но седой
Помни свой черед.
Будешь снова золотой,
Утром, через год [Там же].

Одуванчик воплощает и любимую мысль Бальмонта о мимолетности мгновенья, не случайно следующее стихотворение, посвященное одуванчику, носит название «Изменчивость». Этот цветок как будто вобрал в себя все «четыре стихии»: он золотой, как солнце, жаркий, как огонь, питается влагой, идущей из земли, но до той поры, пока не сделается седым и его не развеет ветер — таков «произвол Небес», который и благословляет поэт. В одуванчике ему дорого каждое мгновенье, его «непрочность», а в природе — ее любые изменения:

И прекраснее всего
В сне, чье имя — дым,
То, что каждый миг его
Делает иным [Там же, 262–263].

Наиболее показательным в плане Бальмонта-импрессиониста является стихотворение, которое поэт назвал «Одуванчик». Но если бы этого названия не было, то в процессе чтения было бы трудно догадаться, что речь идет именно об одуванчике, поскольку название цветка звучит лишь в последней строке стихотворения. Оно открывается следующими словами:

В бесконечности стремленья
Бесконечность достижения [Там же, 263].

Далее речь идет о смене времен года, о «быстролетных мигах», которые происходят в согласии с Вселенной, с ее «четырьмя стихиями»: Небо, Звезды, Ветер, Земля, влага, снежинки, которые затем переходят в цветочные пушинки — и вот в самом конце стихотворения появляется «нежный свежий одуванчик с влажною Весной» [Там же, 264].

Таким образом, одуванчик — это некий универсальный символ всех «четырёх стихий». Мы привели пример лишь одного цветка, но в «космическую» ткань стихотворений Бальмонта органично вплетаются и другие. Бальмонт любит все цветы как воплощение Красоты, Тайны и Вечности. У поэта есть стихотворения, посвященные лилии, нарциссу, орхидее, лютику. Последний тоже дорог Бальмонту, поскольку он такой же, как одуванчик, солнечный, нежный, и живет в гармонии с Вселенной. Поэт даже «защищает» его от злой легенды: «Мой лютик. Лютик. Ты совсем не лютий» [Бальмонт 2010, 5, 17].

Можно сказать, что поэт жил в системе цветочных координат — от рождения до смерти:

Каким я в детстве был, так буду в дни седые.
 Фиалка — мой рассвет, мой полдень — пламя роз,
 Послеполудень — нарциссы золотые,
 Мой вечер, ночь моя, сверкайте в играх гроз.
 Пусть все мои цветы, — о, Мать моя Святая,
 Россия скорбная, — горят мне на пути.
 Я с детства их люблю. И их в венок сплетая,
 Их отдаю тебе. А ты меня прости! [Бальмонт 2010, 3, 449]

А. Блок, пытаясь объяснить «сущность поэзии Бальмонта», заметил следующее: «Обратить мир в песню таких изысканно-нежных и вместе — пестрых тонов, как у Бальмонта, — значит полюбить *явления*, помимо их идей» [Блок 1962, 529]. Возможно, именно в этом кроется удивительная способность поэта жить в согласии и любви с «четырьмя царственными Стихиями» и вести «духовный диалог» с Миром. «Цветочный» космос поэта является убедительным примером этой нерасторжимой взаимосвязи человека и Вселенной.

Литература

1. Ахматова 1998 — *Ахматова А.А.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 1. 968 с.
2. Бальмонт 2010 — *Бальмонт К.Д.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010.
3. Блок 1962 — *Блок А.А.* Собр. соч.: В 7 т. М.—Л.: Гос. изд-во худ. лит.-ры, 1962. Т. 5. 799 с.

4. Гофман 1909 — *Гофман М.Л.* Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб.—М.: Изд-е Товарищества М.О. Вольф, 1909. 412 с.
5. Казначеев, Спириин 1991 — *Казначеев В.П., Спириин Е.А.* Космопланетарный феномен человека: проблемы комплексного изучения. Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1991. 304 с.
6. Крохина 2012 — *Крохина Н.П.* «Религия звезд и цветов» в поэзии К.Д. Бальмонта // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2012. № 4 (24). С. 68–76.
7. Селезнев 2014 — *Селезнев Ю.И.* В мире Достоевского. Слово живое и мертвое. М.: Алгоритм, 2014. 496 с.
8. Сердечная 2017 — *Сердечная В.В.* Уильям Блейк как «праотец символистов» в русской критике и переводах Серебряного века // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 4А. С. 810–819.

**«СВОБОДА ПРИХОДИТ НАГАЯ, /
БРОСАЯ НА СЕРДЦЕ ЦВЕТЫ...»:
ЭКФРАСИСЫ И ЖИВОПИСНЫЕ АЛЛЮЗИИ
В ЛИРИКЕ В. ХЛЕБНИКОВА**

Цветы в изображении В. Хлебникова многократно привлекали внимание исследователей. Х. Баран обратил внимание на обилие ботанических наименований в контексте образного переосмысления Хлебниковым фольклорной традиции: «...следует отметить народные названия русской флоры и различные поверья, связанные с растениями. Сочинения поэта пересыпаны множеством ботанических наименований...» [Баран 1993, 125].

Автор учебного пособия по русской литературе Серебряного века С.Ф. Кузьмина считает образы цветов, в ряду некоторых других, важнейшими в творчестве писателя-футуриста: «Хлебников, родившийся в калмыцкой степи, <...> испытывал острый интерес к законам природы. <...> *Образы* коня, птиц, деревьев, *цветов* и камней *стали в его творчестве важнейшими*. Сохраняя свою конкретность, они приобретают символическое звучание» [Кузьмина 2004, 219] (здесь и далее курсив мой. — С.В.).

Роль образов цветов в произведениях В. Хлебникова осмыслилась в различных контекстах: жанров устного народного творчества [Баран 1993], магии слова [Евдокимова 2003], древесно-растительного кода и мифопоэтики [Маркин 2004], физико-математического комментария [Щетников 2008], флоропоэтики [Алексеев 2020].

Анализ генезиса и функционирования образов цветов в произведениях В. Хлебникова позволяет уточнить особенности авторского переосмысления фольклорной и литературной традиций, скорректировать научное представление о системе образов поэта, определить узловые моменты его художественно выраженного мировоззрения, решать другие задачи.

При этом важно провести грань между художественным миром произведений Будетлянина и его стилем. Эти две категории четко соотнес Д.С. Лихачев, предложивший термин «художественный мир произведения»: «...художественный мир словесного произведения обладает внутренним единством, определяемым общим стилем произведения или автора, стилем литературного направления или “стилем эпохи”» [Лихачев

1968, 87]. Не будет ошибкой утверждать вслед за академиком Лихачевым, что осмысление художественного мира произведения — важнейший этап на пути осмысления его стиля и, далее, стиля автора и культурного стиля эпохи. Значение термина «стиль» тут же оговаривается ученым, ведущим речь вслед за А.Н. Соколовым о «художественном стиле как таковом» [Соколов 1968]. Д.С. Лихачев объективно продолжил научную традицию академика П.Н. Сакулина, который еще в 1920-е гг. писал о стиле как культурологической и искусствоведческой категории в «художественном смысле термина» [Сакулин 1990, 32, 135].

Цветы многократно упоминаются в лирике Будетлянина. Такие характерные для избранной тематики произведения, как поэма «Труба Гульмуллы» (Гуль-мулла в переводе означает — священник цветов), останутся за пределами нашего рассмотрения, поскольку не относятся к лирике. С другой стороны, некоторые лирические тексты, такие как «В лесу. Словарь цветов», уже подробно разбирались велимироведами (см.: [Евдокимова 2003]), что позволяет сконцентрировать внимание на других произведениях поэта. Сосредоточим внимание на тех упоминаниях цветов, которые реализуют синтез искусств, связывают литературу и живопись, что являлось важнейшим основанием творчества для кубофутуристической группы «Гилея», в которую входил Хлебников, и для его личного стиля.

Живописные аллюзии участвуют в создании внутренней формы произведения [Потебня 1990, 167], обеспечивают новые содержательные планы образа [Минералов 1999, 31]. Как замечено Е.Р. Арензоном, первая строка из известного стихотворения, написанного в связи с Февральской революцией 1917 г. и датированного 16 апреля, «Свобода приходит наяга...» [Хлебников 2020, 2, 8]¹ содержит отсылку к знаменитой картине Э. Делакруа «Свобода на баррикадах» [Арензон 1991, 62], а ее продолжение «Бросаая на сердце цветы...» — к «Весне» Боттичелли [Там же, 64]. Как часто бывает у Хлебникова, да и в целом характерно для его стиля, данное сочетание образов, не только неожиданное, но даже кажущееся невозможным, состоит из взаимоисключающих элементов. Революционная борьба, сопровождающаяся крайним напряжением воли и кровью, что отражено на знаменитом полотне французского художника, изображается не только в одном ряду, но как бы буквально на одной картине с гимном миру, любви, продолжению рода, обновлению природы, как это видно на шедевре Боттичелли. В художественном мире Хлебникова такое оксюморонное сближение образов не только возможно, но и является обычным делом. Кроме того, революция в этот период радужных ожиданий представлялась ему именно так: как нечто несущее вселенское обновление.

¹ Здесь и далее в ссылках на данное издание после года указан номер тома, затем цитируемая страница.

ние, радость, весну. Эти идеи, в целом характерные для стиля эпохи, далее были развернуты поэтом в одном из ключевых его произведений — поэме «Ладомир» [Васильев 2015].

В написанном годом ранее стихотворении «Бой в лубке» Хлебников также упоминает цветы в связи с живописью, в этот раз прямо называя имена художников-современников: «*Малявина* красавицы, в венке цветов *Коровина* / Поймали небоптицу» [Хлебников 2020, 1, 319]. Поэт вновь создает собственную, небывалую ранее картину. Она формируется из сближения образов весьма разных художников, живописных аллюзий, выстроенных индивидуально, переосмысления фольклорного в своей основе образа (небоптица — перифраза или во всяком случае в одном из ассоциативных значений — жар-птица).

В самом деле, Малявин и Коровин — художники отнюдь не из близкой кубофутуристам группы «Бубновый валет». Видимо, Коровин привлек внимание Хлебникова как художник-оформитель театральных спектаклей на сюжеты, связанные с русским фольклором: «Конек-горбунок», «Садко», «Золотой петушок» и др. (ср.: образ небоптицы и жар-птицу из сказки «Конек-горбунок»). Стиль Малявина ассоциируется прежде всего с его знаменитыми образами русских женщин: «Смех» (1899), вначале отвергнутый академиками, а затем получивший европейскую известность (возможно, именно он дал импульс знаменитому стихотворению «Заклятие смехом»), «Вихрь» (1906) и рядом других. Сильнейшая экспрессия, завораживающая динамика, многоцветье малявинских образов, действительно, могут напомнить народнопоэтическую жар-птицу («поймали небоптицу») и ассоциироваться с работами Коровина близкой тематики. «Красавицам» Малявина Хлебников в его воображаемой картине дописал важную деталь: «в венке цветов Коровина». Коровин также обращался к фольклорной тематике, но в ином стиле: идиллическом, тоже очень близком Хлебникову. На его известных работах «Северная идиллия» (1886), «Заря. Священный обряд весны» (1914) изображены русские девушки в венках из цветов и кокошниках. Как бы надевая венки из цветов, принадлежащих девушкам с полотен Коровина, на головы женских персонажей Малявина, Хлебников соединяет экспрессию и созерцательность, динамику и статику, магическое действие и идиллию. Цветы в данном случае — важнейшая связующая деталь, позволяющая словесно написать именно хлебниковскую картину, реализовать обозначенную выше оксюморонность, или диалектичность, художественного мышления Будетлянина.

Центр созданного образа — небоптица, объединяющая Малявина, Коровина и Хлебникова в его художественном мире. Малявинские «девки» (следуем названиям картин художника) воплощены столь пестрыми и одновременно динамичными, что вполне могут напомнить прилетающую, например к Ивану из «Конька-горбунка», жар-птицу. Та же ассоциация,

только в статике, может быть реализована и в связи с избылиующими цветом и цветами полотнами Коровина. Речь можно вести о прилетевшей или «пойманной», как это было в том же «Коньке-горбунке», жар-птице.

Еще один пример тесной связи цветов и визуального образа представляет собой следующий экфрасис:

...Кривым ножом

Кому-то угрожал холодно.

И солнце — тучная девица — любит варенье —

Льву закатилось за плечо.

Железные цветов побеги... [Хлебников 2020, 2, 197]

Как замечено, «в стихотворении описан герб Ирана, часто изображавшийся на рельефных изразцах, украшавших дома: лев с мечом в лапе и солнце в виде женского лика» [Арензон, Дуганов 2020, 547]. Хлебников литературно портретирует образ персидского (иранского) герба династии Каджаров. А «железные *цветов побеги*» — располагающиеся по бокам ото льва ветки растений. Экфрасис герба включен поэтом в собственный стилевой контекст, предполагающий русификацию, обытовление и даже «одомашнивание» официального символа: «солнце — тучная девица — любит варенье». Оксюморон с метонимической основой — «цветов побеги» — *железные*, то есть из металла, «мертвые», передают и материальную основу образа и, по-видимому, хлебниковское представление о персиянах.

У широкого читателя Хлебников, особенно ранний, прочно связывается с заумью. Для подобного сближения есть основания, но не в этом состоят главные художественные открытия одного из «председателей земного шара». В сопровождении заумных слов неологизм, родственный слову *цветы*, приводится в позднем стихотворении «Где запахом поют небесные вонилья...»:

Божественная ляпа

Царапает крылом

Утес широкий неба,

Ка ветра, Эль зари,

Вз синих глаз, виель крыла

В лиелях белого цветого —

И зорианно умирает [Хлебников 2020, 2, 188].

Хлебников создает картину, близкую идиллической, подобную той, которая была воплощена им в программном «Кузнечике». Многозначное слово *ляпа*, очевидно, восходит к слову *ляпунок*, т.е. бабочка. Миниатюрная бабочка в художественном мире писателя невероятно укрупняется и до-

стигает неба, даже «царапает / Утес широкий неба», очевидно, соединяя *замерное* и *безмерное* (трансцендентальное и вселенское), как это было в стихотворении «Ночь смотрится, как Тютчев...» и в поэме «Царапина по небу» с подзаголовком «Прорыв в языки». Данный образ — вероятная вариация компактного лермонтовского «Ночевала тучка золотая...» с его характерным образом утеса. Кроме зауми, в произведении присутствует хлебниковская Азбука с ее фиксированными, во всяком случае в художественном мире, значениями «звуко-вещств»: Ка, Эль, Вэ. Лирический сюжет стихотворения состоит в том, что бабочка («божественная ляпа»), следуя своему неземному, «божественному» предназначению, указывает на законы существования человечества, закономерности истории, но, будучи хрупкой однодневкой, «в лиелях белого цветога» умирает, причем умирает *зорианно*, знаменуя своим уходом зарю — вечернюю или утреннюю, зарю, очевидно, не лишённую символического значения, указывающую на грядущие интеллектуальные и духовные открытия.

В приведенных неологизмах заметно переосмысление Хлебниковым западноевропейских живописных полотен, изображающих Благовещение. На них архангел Гавриил приветствует Пресвятую Богородицу, как правило, цветами конкретной разновидности — белыми лилиями (подробнее см. в материале Л.В. Фадеевой в настоящей монографии). Хлебников, используя живописную аллюзию, создает образ театрального или даже мистериального действия: «небесные вонилья» могут ассоциироваться с литургическими словесными образами на церковнославянском языке. *Цветог* (ассоциация — чертог [Перцова 1995, 369]) напоминает *созерцог* [Там же, 336] из хлебниковского пролога к известной футуристической опере «Победа над Солнцем», то есть автором создается и живописная, и театральная аллюзия: постановку оперы, эскизы костюмов и декораций, как известно, готовил К. Малевич. А образ «в лиелях» может ассоциативно указывать и на заросли лилий, и на ели, и на лесной массив — тем самым через возникновение новой внутренней формы, поэтической этимологии, место этой «жертвы», своего рода священного умирания, как бы обобщается и укрупняется.

Итак, цветы занимают важное место в художественном мире В. Хлебникова. Их изображение имеет многообразные функции прежде всего стилевого характера: связь с народнопоэтической и литературной традициями, создание символических планов произведения, изображение характерных черт стиля культурной эпохи, формирование идиллических и мистериальных жанровых ассоциаций, связь образного строя стихотворения с конструируемым поэтом «звездным языком», реализация оксюморонности, диалектичности художественного мышления поэта. Среди наиболее характерных и важных можно отметить ту роль цветов в лирике Хлебникова, которая обеспечивает синтез искусств, связь с живо-

писью, живописные аллюзии и экфрасисы, исключительно органичные для стиля Будетлянина. Часть из них воплощается через прямые именованья художников (Малявин, Коровин), часть — через образы наиболее характерных живописных полотен («Свобода на баррикадах» Делакруа и «Весна» Боттичелли), другие — на основе воспроизведения характерной жанрообразующей детали (сюжеты Благовещения), а также ряда наиболее значимых деталей, создающих целостный экфрасис, как в случае с персидским гербом, русифицированным, обывовленным и как бы «одомашненным» поэтом.

Литература

1. Алексеев 2020 — *Алексеев А.В.* Дореволюционная флоропоэтика В. Хлебникова // Актуальные вопросы филологии. Ярославль: Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова, 2020. С. 59–62.
2. Арензон 1991 — *Арензон Е.Р.* Свобода, богиня, весна... (Стихотворение «Свобода приходит наяга...» в контексте основных творческих идей Велимира Хлебникова) // Хлебниковские чтения. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1991. С. 62–68.
3. Арензон, Дуганов 2020 — *Арензон Е.Р., Дуганов Р.В.* Примечания // Хлебников В.В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М.: Академический проект, 2020. С. 496–581.
4. Баран 1993 — *Баран Х.* Фольклорные и этнографические источники поэтики Хлебникова // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М.: Издат. группа «Прогресс» — «Универс», 1993. С. 113–151.
5. Васильев 2015 — *Васильев С.А.* «Воин не наступившего царства» (Поэтический стиль Велимира Хлебникова): Монография. М.: МГПУ, 2015. 320 с.
6. Евдокимова 2003 — *Евдокимова Л.В.* Магия слова, растения и числа в стихотворении Хлебникова «В лесу. Словарь цветов» // Творчество Велимира Хлебникова в контексте мировой культуры XX века. Астрахань: Астраханский гос. ун-т, 2003 С. 77–78.
7. Кузьмина 2004 — *Кузьмина С.Ф.* История русской литературы XX века. Поэзия Серебряного века: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2004. 395 с.
8. Лихачев 1968 — *Лихачев Д.С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.
9. Маркин 2004 — *Маркин П.Ф.* Мифопоэтика древесно-растительного кода в поэтических текстах Велимира Хлебникова // Культура и текст. 2004. № 7. С. 197–206.
10. Минералов 1999 — *Минералов Ю.И.* Теория художественной словесности. М.: Владос, 1999. 357 с.
11. Перцова 1995 — *Перцова Н.Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Москва; Vien: Hansen-Liove, 1995. 557 с.
12. Потеня — *Потеня А.А.* Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. 342 с.
13. Сакулин 1990 — *Сакулин П.П.* Филология и культурология. М.: Вышш. шк., 1990. 239 с.
14. Соколов 1968 — *Соколов А.Н.* Теория стиля. М.: Искусство, 1968. 223 с.

15. Хлебников 2020 — *Хлебников В.В.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Академический проект, 2020.
16. Шарафадина 2018 — *Шарафадина К.И.* «Селам, откройся!» Флоропэтика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 543 с.
17. Щетников 2008 — *Щетников А.* Заметки к стихотворению Велимира Хлебникова «Есть запах цветов медуницы...» // Интерпретация и авангард: Межвуз. сб. науч. трудов. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2008. С. 26–33.

«ЦВЕТОЧНЫЕ РЕПЛИКИ» В. ХЛЕБНИКОВА

Фитонимы являются важным объектом исследования в контексте лингвокультурологического осмысления творчества В. Хлебникова, они репрезентируют образы, которые являются частью индивидуально-авторской картины мира. В поэзии Будетлянина фольклорно-мифологическая символика транслируется с помощью фитонимических образов, в создании которых отражается не только наследие этнокультуры, но и авторская самоидентификация с флорой и фауной, его желание возродить связь человека и природы.

В отличие от предшественников и современников, В. Хлебников своеобразно интерпретирует традиционные значения растений при создании художественного образа.

В 1907 г. написаны несколько стихотворений, в которых фитонимы передают восприятие лирическим героем реалий окружающего мира. Поэт пишет стихотворение «Быльняк зорецветный...», на рукописи которого есть фраза: «Мы все былята, дети были» [Хлебников 2000, 455]. В. Хлебников не случайно использует народное название полыни — быльняк, связывая, вероятно, его звучание со словами *быть* — *были* и *былята* — *быль*. Традиционное определение полыни как травы горькой поэт «заменяет» эпитетом «зорецветный», который ассоциируется с цветом крови и с образом зари (текст написан после событий первой русской революции). Антитеза *горький* — *яркий* соотносится с образом реки как символом жизни человека прошлого («на далеке лет») и человека настоящего («струйна река моей тоски») (подробнее см.: [Символика воды 2022]), на пути которого — вечные испытания, радости и горести, бытие и мираж как мечта, ожидание чуда («зыбкий в листьях жизни марев»). Эпитеты «зыбкий, вивкий, перевивкий» характеризуют течение жизни человека, соотносятся с «быльняком зорецветным»: жизнь как горечь, печаль и жизнь как радость, счастье. Тему данного стихотворения продолжает текст «В зеленейности полей...» (1907), в котором слово «зеленейность» прочитывается как некая пестрота цветов в поле, манящих путника и таящих опасность приближения: «...стой! нейди... / Сей глас полей» [Хлебников 2000, 35].

В древних культурах цветки одуванчика использовали в различных ритуалах и обрядах, связанных с судьбой и судьбоносными решениями.

В русской культуре одуванчик ассоциируется с благополучием и счастьем, считается символом смелости и стойкости, трудолюбия и независимости.

В. Хлебников удивительным образом совмещает все толкования этого цветка в своих произведениях и «добавляет» новые значения. В стихотворении «Зоры-позоры...» образ одуванчика ассоциируется с трагедией жизненного пути девушки, насильно выданной замуж, душу которой «мамо... растоптала», а «отчим телом раздражён» [Хлебников 2000, 67]. Фольклорная основа текста — «припев» (как в календарно-обрядовой поэзии), который начинает и завершает стихотворение: «Чья там головка русеет? / Чей одуванчик развеет?» Окказионализм «зоры-позоры, рыды-навзрыды» задает трагическую тональность повествования, символизируя бренность человеческого существования. В стихотворении «Смехлые уста смерть протянула...» (1908) мотив смерти реализуется через эпитет «твердь одуванчикококая» и через образ девушки, «чи волосы золота волосы» [Хлебников 2000, 107]. Девушку поэт сравнивает с твердью, настолько ее душа окаменела: «Дохла и пуста твердь протянулась целуемая, / Голуботелая...» Золотые волосы ассоциируются с желтыми цветками одуванчика как символом загубленной молодости: «овеклые слёзы остеклянелые» [Там же].

Для поэта-будетлянина цветы — символ мира, тишины, покоя. Об этом свидетельствует двестишестое, написанное в 1907 г., но впервые обнаруженное уже после смерти поэта в Записной книжке 1925 г.: «Домирное дебло / Мирами зацвело» [Хлебников 2000, 81]. В переводе с сербскохорватского языка «дебло» — ствол. Можно предположить, что ствол в восприятии В. Хлебникова является основой жизни человека, фундаментом, стержнем. И желание увидеть землю, на которой царит мир и нет войн и смертей, во многом объясняет смысл этого стихотворения.

В стихотворениях Короля поэзии часто используется слово «цветок» в разных его формах: «В коромысле есть цветочек, / А на речке синей челн» («Гонимый — кем, почём я знаю?»); «Любимы мною мотыльки, / Поля, лужайки и цветки» («Она пошла, она запела...»); «Меня окружали степь, цветы, ревущие верблюды...»; «Венковая цветами / Склоняется трава» («Гобая слышу зов...»); «Цветок семи колоколов / На утонченном стебле / К моей петлице приколов, / Вы повернулись ко мне» («Ты богиня молодежи...»); «Три дня он лежал на цветах из углей...» («На небо восходит Суа»); «Малыгина красавицы, в венке цветов Коровина...» («Бой в лубке»); «Есть запах цветов медуницы...»

В 1915–1916 гг. написано стихотворение «В лесу» с подзаголовком *Словарь цветов*. Исследователи творчества поэта Е.Р. Арензон и Р.В. Дуганов выдвигают тезис о том, что «замысел стихотворения связан с одной из задач, выдвинутых Хлебниковым в письме А.Е. Крученых в августе-сентябре 1912 г.» [Хлебников 2000, 516]. Среди восьми «любопытных» задач В. Хлебникова шестая задача гласит: «Воспеть растения. Это все шаги

вперед» [Там же, 146]. Данный текст отличается многообразием растительного кода: поэт живописует мир растений как универсум, живой организм, составляющие части которого — цветы, травы, ягоды, кустарники — могут перемещаться, изменяться, исчезать, говорить. Здесь проявилась удивительная способность В. Хлебникова «давать» точное описание растений и характеризовать их различные виды с опорой на мифопоэтическую традицию языческих фитоморфных представлений: мир растений открывается высшим сакральным смыслом, где каждый цветок и каждая травинка имеют свой характер, свой нрав и обычай [Забелин 1990, 213]. Поэт создает неповторимые образы растений, известных и диалектных, используя метафорический эпитет («златистые пижмы»), олицетворение (воскликнет насмешливо воздушная ольха, «и смотрят на небо дерезы», «в траве притаилась дурника, / И знахаря ждет молодика», «поют цветов колосья»). В импрессионистической манере описан мир природы, живущий своей жизнью. Антитеза *живое* — *неживое* реализуется через включение в текст реалий мира: телега, праздник, пыль. Природный космос Хлебникова как будто «вбирает» в себя мир растений и составляет с ним единое неразрывное целое. Появляющийся в тексте образ Ляли, божества весеннего цветения и плодородия, символизирует желаемое поэтом единение человека и природы и рифмуется с Россией: «Ты священна, Смуглороссыя» [Хлебников 2000, 358].

Известен интерес литературной элиты начала XX в. к Востоку и всему, что связано с восточным менталитетом. Тема «Восток — Запад» — одна из центральных в творчестве многих поэтов рубежа веков. Естественно, что В. Хлебников еще и в силу своих родословных корней не мог не обратиться к этой теме. Так, в автобиографической заметке 1914 г. поэт писал: «Родился 28 октября 1885 года в стане монгольских, исповедующих Будду, кочевников — имя “Ханская ставка”, в степи — высохшем дне исчезающего Каспийского моря» [Хлебников 2006, 243]. Письмо от 22 мая 1909 г. к Е.Н. Хлебниковой свидетельствует о том, что Велимир собирается посетить Закавказье: он сообщает об организации экскурсии на Кавказ — «охотники, филологи, пешком по Сванетии» [Там же, 119]. В 1920 г. поэт пишет письмо семье Хлебниковых из Баку: «Здесь на Кавказе хорошо, и я поселяюсь на всю жизнь где-нибудь в Сочи или Дербенте. Зимовать буду в Баку» [Там же, 199]. В письме от 14 апреля 1921 г. «поэт-дервиш» сообщает Вере Хлебниковой об отплытии «на юг к синим берегам Персии» [Там же, 206]. Интерес к Востоку не был следованием моде или случайностью. В. Хлебникова привлекала восточная и славянская мифология, в которой символический образ цветов вписан не только в мир гармонии и порядка, где понятие единства и упорядоченности слито с эстетической категорией прекрасного, но и прочитывается как символ страдания, тоски, смерти. Отсюда — авторская интерпретация семан-

тики образа цветка. В стихотворении «Ночи запах — эти звезды...» символический образ цветка прочитывается на разных семантических уровнях с коннотацией смерти и возрождения («Ты пройдешь в чалме зеленой / Из засохнувшего сена...» — потомки пророка носят чалму зеленого цвета — цвета жизни), распятия и возрождения («Мой учитель опаленный, / Чёрный, как костра полено...»), вершины бытия: «А другой придет навстречу, / Он устал, как весь Восток, / И в руке его замечу / Красный сорванный цветок» [Хлебников 2001, 212]. Образ появляющегося в конце текста цветка амбивалентен: с одной стороны, это символ крови, смерти, мирового зла (параллель с произведением В.М. Гаршина «Красный цветок», в котором герой видел средоточие всеобщего зла в красных цветах, а их уничтожение как избавление мира от насилия). С другой — красный цветок как символ новой прекрасной жизни, соотносимый с зарей, восходом, возрождением.

Образ цветка как символа жизни заявляется уже в названии поэмы «Труба Гуль-Муллы»: гуль-мулла в переводе с персидского буквально «священник цветов», труба — призыв, первые строки «Ок! / Ок!» с арабского — истина, сущность (восклицание дервишей, странствующих мусульманских монахов) [Хлебников 2001, 555]. В поэме лирический герой «являет» цветок в разных ипостасях: олицетворяет его ««Наш!» — запели цветы!» [Хлебников 2002, 301], отсылает к распятию Христа: «Пытки за снежною веткой шиповника» [Там же, 304] (в христианстве шиповник является символом крови Христа, страданий на кресте; это божественный цветок, наделенный силой исцеления души и тела людей). В строках, завершающих двенадцатую главку поэмы, «Пальцы кровавые лета запечатлены на зеленых листьях, / Когда недотрогу неженку-розу беру знаменем» [Там же, 321], автор выстраивает метафорическую цепочку: пальцы кровавые — недотрога неженка-роза — знамя. Согласно раннехристианской традиции, до грехопадения роза не имела шипов. Красный цвет розы объясняется кровью Христа, пролитой на кресте (красные розы нередко связывались с огнем: известен мотив превращения пепла сожженных христианских мучеников в красные розы), а тернии розы соотносились с терновым венцом. Таким образом, роза предстает и как символ распятия, и как символ иной, новой желанной жизни. В пятнадцатой главке поэмы цветок ассоциируется со свободой — «даль созерцающая» и русской Азией — «Россия, Толстой, Волга»:

Хан в чистом белье

Нюхал алый цветок, сладко втягивая в ноздри запах цветка,

Ноздри раздув, сладко вдыхал запах цветка,

<...>

Жадно глазами даль созерцающая» [Хлебников 2002, 312].

Запах цветка возрождает в воспоминаниях хана реалии России.

В 1920–1921 гг. В. Хлебников пишет стихотворения, которые относятся к так называемому иранскому циклу и в которых дуб и цветок соединяются в один образ. Под впечатлением от дагестанской осени поэт создает «Ручей с холодной водой...», в котором образы цветов ассоциируются одновременно и с прошлым, и с настоящим. Созерцая красоты природы, лирический герой попадает в «святилища растений», хранящих вечные тайны:

И груша старая в саду, на ней цветок богов — омега раскинула свой город,
Могучее дерево мучая древней кров<ью> другой, цветами краснея, —
Прощайте все [Хлебников 2001, 139].

Омега — вечнозеленый кустарник, растущий на деревьях и образующий сферические кустики. В контексте стихотворения этот образ прочитывается двояко: с одной стороны, омега — это символ жизни, «раскинула свой город» (цветками и плодами омелы питаются насекомые и птицы), с другой — символ смерти (омела «питается» соками деревьев), «старая груша».

В стихотворении «Дуб Персии» поэт причудливым образом соединяет мир природы и мир людей, истории. «Столетние цветы» дуба, «шепот тех ветвей» являются живым напоминанием о прошлом (Маздак, Маркс, Батый), которое нельзя забывать. В оппозиции «дуб — цветы» реализуется метафора жизни, неразрывная связь прошлого и настоящего, старости и молодости.

Таким образом, «цветочный» мир В. Хлебникова разнообразен, образы амбивалентны. Поэт подчеркивает особый характер того или иного цветка, актуализирует его сакральный смысл. Использование фитонимов в произведениях свидетельствует о широком диапазоне знаний поэта в области ботаники. Цветы у В. Хлебникова антропоморфны: они наделяются способностью слышать, разговаривать, петь, страдать, любить, размышлять, передавать самые потаенные чувства и мысли человека.

Литература

1. Забелин 1990 — *Забелин И.Е.* История русской жизни с древнейших времен // Сказания о чудесах: [Сб. / Сост., послесл. и коммент. Ю.М. Медведева; Худож. Г.И. Метченко]. М.: Сов. Россия, 1990. 527 с., ил. (Б-ка рус. фантаст.: в 20 т.; Т. 1).
2. Символика воды 2022 — Символика воды в русской словесности и мировой культуре: Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2022. 508 с.
3. Хлебников 2000 — *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1: Литературная автобиография. Стихотворения 1904–1916 / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. Сост.,

- подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2000. 544 с.
4. Хлебников 2001 — *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 2: Стихотворения 1917–1922 / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 608 с.
 5. Хлебников 2002 — *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 3: Поэмы 1905–1922 / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 504 с.
 6. Хлебников 2006 — *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6: Кн. 2: «Доски судьбы» (избранные страницы). Мысли и заметки. Письма и другие автобиографические материалы. 1897–1922 / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2006. 384 с.

*И. П. МИХАЙЛОВА,
Н. В. БЕЛЯЕВА*

ЦВЕТОЧНАЯ СИМВОЛИКА В ЛИРИКЕ НИКОЛАЯ АСЕЕВА И ВАЛЕРИАНА БОРОДАЕВСКОГО

Трудно представить себе русского поэта-лирика всех времен, который не запечатлел бы в своем творчестве или красоту и яркость цветов, или их хрупкость и нежность. К настоящему времени уже накоплен богатейший опыт изучения изображения цветов в поэзии предыдущих веков.

В данной работе, которая продолжает сравнительное исследование поэтической переключки Н.Н. Асеева и В.В. Бородаевского, начатое нами ранее, осмысливается цветочная символика в их творчестве. Н.Н. Асеев и В.В. Бородаевский объединены в нашей работе не случайно, т.к. «в лирике этих двух поэтов прослеживается проявление некоей общности, обусловленной духом времени и воздействием культурного феномена эпохи первых десятилетий XX века» [Михайлова, Беляева 2021, 298].

Напомним, что Николай Николаевич Асеев (1889–1963) и Валериан Валерианович Бородаевский (1874–1923) — уроженцы Курской губернии, их детские и юношеские годы прошли в провинциальной глубинке, сохранившей традиционно-православный уклад и соблюдение неписаных правил русских обычаев. На устойчивость формирования их мировосприятия наряду с другими факторами оказала влияние окружающая природа во всех своих проявлениях. Это и лесостепные просторы, и равнины, в зависимости от времени года, то безмолвно снежные, то наполненные разнотравьем, и прибрежные низины, изрезанные речушками и покрытые густыми зарослями кустарников, и незабываемые по красоте садово-парковые участки, созданные руками человека, «отличительной чертой которых было гармоничное соединение с природой» [Холодова 2007, 168]. Нельзя не упомянуть, что Курская губерния издавна «занимала выдающееся место, в ряду других губерний, по площади, занятой садами» [Там же, 67], а также, как отмечала Е.В. Холодова, известный исследователь в области изучения провинциального усадебного строительства, губерния славилась большим разнообразием и богатством садово-парковых ландшафтов, пышностью и яркостью цветников, которым «уделялось значительное

внимание, что порой превращалось в семейные традиции особого “культы цветов”» [Там же, 199]. Так, замечательная курская писательница Е.А. Авдеева писала в книге «Записки о старом и новом быте», что «Курск можно назвать садом России <...> что считается роскошью в столицах и требует больших издержек и трудов, в Курске вещь самая обыкновенная: это цветводство; нежные роды цветов, розы, лилеи, нарциссы, тюльпаны можно найти почти в каждом саду. Многие цветы, бывши однажды посажены, растут, не требуя почти присмотра, из таких самые обыкновенные пионы, розовые, красные и белые <...> прелестные махровые колокольчики, воронец, осока. Из цветущих кустарников сирень, белая и синяя, бузина и душистое Божье дерево украшают сады...» [Авдеева 1842, 56].

Вполне закономерно, что Н. Асеев и В. Бородаевский, выросшие среди природной красоты и впитавшие ее дух, в своем творчестве, постоянно обращаясь к поэтическим переживаниям юности и волнующим приметам родного пейзажа, запечатлели природные образы, среди которых такие представители растительного мира, как лес, сад, деревья, кустарники, поля и др. И, конечно же, постоянными и любимыми образами в произведениях поэтов стали цветы, изображение которых представляет многомерное явление.

У обоих поэтов есть стихотворения, посвященные цветам, наименования цветов (хотя и не часто) встречаются в названиях стихотворений, есть строки (их немало), где цветы только упоминаются. Это и холёные садовые цветы, чарующие бесконечными оттенками красок, создающие благоуханную атмосферу, и скромные полевые (или луговые), не отличающиеся броской красотой и богатством ароматов. Первое, на что обращаем внимание, анализируя творчество Асеева и Бородаевского 1910–1920-х гг., — это присутствие в стихотворных текстах сезонных цветов, которые представляют реальное явление, участвуют в создании картин времен года и с которыми сопряжен особый комплекс изобразительных средств, призванных воплотить тот или иной тип эстетического переживания. Рассмотрим на отдельных примерах особенности изображения цветов в лирике обоих поэтов. Так, у Асеева весну представляют *белокопытник, крокус, ландыш, тюльпан, а также цветущие кусты жасмина, сирени, цветы черемухи* (итого: 8 наименований).

У Бородаевского о приходе весны возвещают *подснежник, ландыш, фиалки, пион, цветы яблони и черемухи* (итого: 7 наименований).

Надо сказать, что весенние цветы у Асеева и Бородаевского — самые большие группы по разнообразию, и это не удивительно, потому что для обоих поэтов дороги картины ранней весны, отсюда главенствующая в их стихах динамичность весенних зарисовок.

Заметим, что «у Асеева весна — излюбленное время года. Она олицетворяет, по мысли автора, пробуждение жизненных сил, душевный подъем,

предвкушение радости новых свершений» [Михайлова, Беляева 2021, 298]. И символом этого пробуждения является *белокопытник* — один из самых выносливых, морозоустойчивых цветков, распускающийся ранней весной. Прочитаем строки из стихотворения «Охота» (1917):

Где скрыт от взоров любопытных
мороза цвет — белокопытник, —
я — выбран осени в хорунжие
весны холодной... [Асеев 1963, 134]

Для Бородаевского ожидание весны наполнено движением, животворящим началом, в котором находится источник энергии. В качестве примера обратимся к стихотворению «С дороги» (1909). Несмотря на кажущуюся незамысловатость его содержания, в нем глубокий смысл. Ранней весной среди проталин снежных появляется *«подснежник звездистый»*. Нежный и незащищенный цветок не только смело пробивается навстречу весеннему солнцу, но и оказывается способным выжить в условиях последних морозов. Используется прием психологического параллелизма: весенний цветок сравнивается с человеком, которому приходится принимать любые вызовы судьбы, проходить разными дорогами, наполненными неизбежностью расставаний и горечью утрат. Но человек, не защищенный ничем от бед и жизненных ненастий, должен выстоять, как этот хрупкий цветок, несмотря ни на что и вопреки всему:

Ранним утром, меж туманов сизых,
Мне подснежник грезился в тебе,
Что раскрылся как весенний вызов,
Беззаботно брошенной судьбе [Бородаевский 2011, 33].

Заметим: у подснежника, единственного из весенних цветов в стихах Бородаевского, частотность употребления — 5 (в основном частотность упоминания весенних цветов от одного до двух раз).

Если составлять букеты из летних цветов Асеева и Бородаевского, то их цветовой спектр будет более ярким, а запахи более душистыми. У Асеева: *мак, магнолия, левкой, лотос, лютик, лилия, кардамон, чертополох*. У Бородаевского: *жасмин, кувшинки, лилия, лютик, гвоздика, одуванчик, подсолнечник*.

Особенное значение в поэзии Н. Асеева и В. Бородаевского имеет *роза*. Обращение к розе не случайно, ведь она с незапамятных времен, являясь одним из любимых образов в культуре многих народов, окружена особым обожанием и вниманием поэтов (см. в настоящей монографии отдельную главу о розе). Именно роза чаще всего приобретает символиче-

ское значение в поэзии. Как отмечал Аге А. Ханзен-Леве, «роза — квинт-эссенция цветочного символизма, сложный полисемантический образ с богатой культурной традицией Запада и Востока. В младосимволизме роза — центральный цветочный мотив» [Ханзен-Леве 2003, 612]. Вполне закономерно, что роза — наиболее частотный, символический и вариативный образ в поэтическом мире Асеева и Бородаевского. У Асеева частотность упоминания розы — 8. У Бородаевского — 9. Иными словами, хотя Бородаевский и Асеев не были символистами в полном значении этого слова, но творчество обоих развивалось под влиянием символизма, поэтому роза в их стихах, выполняя символическую функцию, получает дополнительную коннотацию, обусловленную жизненными и историческими реалиями, являет индивидуальное воплощение, отражает тончайшие эмоциональные оттенки.

Например, в стихотворении Асеева «Собачий поезд» (1922) роза — это нежный цветок, который нуждается в защите, вместе с тем созерцание розы вызывает в памяти женский образ:

Заморожен — нежу розу,
безоружен — нежу роз зыбь,
околдован:
«На вот локон!»
Скован, схован
у висков он [Асеев 1963, 194].

Строки «поражают своим лиризмом, поэтичностью, нежностью, одухотворенностью и вместе с тем какой-то грустью, удивительной для молодого человека» [Беляева 2014, 14].

В стихотворении «Пусть новую вывесят выдумку...» (1916) совсем иной образ розы:

Теплейте, холодные климаты,
огнем разряжаемых дул.
Ведь пушки дышали *розами*,
клубами алых и чайных,
и в битву вступили озими,
пылая маков отчаяньем [Асеев 1963, 98].

Война «представлена как стихийное действо, обладающее разрушающей и губительной силой. Вследствие этого мир, утративший гармонию, меняет свой облик» [Михайлова 1914, 76]. Поэт, говоря о противоестественности войны для человека, использует эпатажные образы: пушки дышали розами, в битву вступили озими. Криком боли, страдания, безысход-

ности звучат слова: *маков отчаянье, клубы алых и чайных роз в дыму пушек*. *Мак* — символ невинно пролитой крови. И тремя словами «пылая маков отчаяньем» Асеев рисует потрясающий образ: убиваемые жертвы и залитая кровью, окрашенная алым цветом земля, которая была предназначена для жизни, для выращивания урожая (*в битву вступили озими*). А слова об алых и белых розах, несомненно, с одной стороны, наводят на мысль о многолетней кровопролитной гражданской войне в Англии XV в., принесшей ей разрушения и бедствия, а с другой — воспринимаются как поэтический символ убийства, злодейства, истребления. Не случаен в этом стихотворении и *чертополох* — растение, обладающее многочисленной символикой: это и эмблема Шотландии, постоянно борющейся за свою независимость, и оберег от зла в славянской мифологии (о чем говорит само название «черт» и «полох» — «пугать черта»), это и символ стойкости и долговечности Китая:

Пусть там, на взлетевших Карпатах,
качаются снега цветы,
но — эти улыбки горбатов
из чертополоха свиты.
И к этому морю ледовитого мужества
путей не найдет ядовитое дружество [Асеев 1963, 98].

Полагаем, что Асеев хотел донести мысль о внешне безучастных снежных вершинах, очень далеких от дел и бед земных, красивых, как цветы, но бездушных и безжизненных, ибо очень высоко взлетели над землей и людьми. Но они видят всё, что творится внизу, и у них свое к этому отношение, и они не пропустят к себе яд зла, войны и кровопролития, ибо надежно защищены чертополохом. Заметим, что «многообразный мир поэзии раннего Асеева отличается поразительным сочетанием гражданственности и камерности, верности лучшим традициям русской лирики и новаторства» <...> а слова *красный* и *белый* «несут двойную нагрузку: обозначают цвет и, кроме того, имеют дополнительную семантику» [Беляева 2017, 20].

В стихах Бородаевского наблюдается символическая наполненность образа розы, она «выступает символом любви и верности, недолговечности человеческого бытия и обновляющейся жизни» [Михайлова 2017, 184.]. Неоднократно встречается в лирике поэта красная роза, и выбор цвета вполне объясним. Так, по словам Л.А. Борзых, «из всех цветов красный обладает мощным влиянием. Он символически близок огню и может обозначать как любовь, так и смертельную борьбу. В народной поэтике красный цвет является цветом любви и страсти» [Борзых 2011, 28]. В стихотворении «Красная роза» поэт использует необычное сравнение «густо-

красной розы» с «кровью». Возможно, это отсылка к преданию эллинов, согласно которому роза родилась из белоснежной пены, покрывающей тело Афродиты. Когда прекрасная богиня бежала к своему умирающему возлюбленному Адонису, не щадя своих ног, на цветок пролились капли ее крови. Так роза из белоснежной стала красной:

Я сегодня принес тебе красную розу,
Густо-красную розу — как кровь,
Чтоб над ней твой младенческий рот улыбнулся
И мечтательным очерком выгнулась бровь [Бородаевский 2011, 249].

Красный цвет характерен для лирики Бородаевского. Как отмечает Н.С. Гумилев, «наиболее привычные цвета Бородаевского — черный и красный, как у того, кто смотрит вокруг сквозь плотно сомкнутые веки» [Гумилев 1990, 85].

Еще одно значение розы в лирике Бородаевского — символ безответной любви. Лирический герой стихотворения «Я слезам заглушенным внимаю...» старается поймать радостный миг встречи с любимой женщиной, но осознает обреченность своей любви, предчувствуя мучительную боль от неминуемой разлуки:

Я слезам заглушенным внимаю
И улыбки, как розы, ловлю;
Но я знаю, мучительно знаю
Легкокрылую душу твою [Бородаевский 2011, 146].

Также мотив неразделенной любви частично воплощает восточный сюжет «соловей и роза»: отношения их развиваются согласно схеме любовного романа, причем роза предстает надменной и недоступной красавицей, а соловей — ее преданным поклонником. В стихотворении «Ад» (1909) лирический герой наполнен ожиданием всепоглощающей любви, как и соловей, который грезит о «монастырских розах»:

...Про муки адские рассказывал монах...
Пел соловей о монастырских розах...
<...>
... Влюбленный соловей!
И пусть она придет, с губящими глазами,
И этот ад сожжет меня скорей! [Бородаевский 2011, 17]

Христианская символика прослеживается и в стихотворении “Ad rosam per crucem” (К розе путем креста). Заметим, что розами древние греки

«украшали могилы в надежде, что их аромат предохранит от разложения тела усопших» [Стефанова 2006, 31]. Эта идея находит свое отражение в данном стихотворении. Место смерти Иисуса Христа не украшают розами, а венок «пурпурных роз» сам произрастает «на обугленном и черном кресте». Таким образом, Бородаевский воплощает идею бессмертия человеческого духа на примере жизни Христа:

И в борьбе с властителем упорным
Нам ясней Любовь твоя, Христос, —
На кресте обугленном и черном
Расцветет венок пурпурных роз [Бородаевский 2011, 223]

Примечательно, что к образу красной розы Бородаевский обращается в марте 1917 г., в одном из поздних стихотворений «Песнь народу русскому», опубликованном в газете «День» (1917), которое он посвятил февральской революции. Поэт называет революцию Пасхой, праздником весны, пробуждения. В христианской традиции красный цвет выступает как символ чудесного воскресения Сына Божьего, победы живого над смертью. Пасха в стихотворении «Песнь народу русскому» изображена именно в красном цвете. А в качестве традиционного праздничного пасхального украшения поэт выбрал розу:

Красную Пасху встречаем.
Пасху пресветлую ждем.
Розой штыки украшаем.
Песню мирскую поем! [Бородаевский 2011, 137]

Штык украшен красной розой, являющей собой символ надежды на лучшую жизнь. Подобно другим поэтам, Бородаевский приветствовал падение царизма, хотя был далек от политики. Он отразил в стихотворении не столько реальность, сколько свое настроение ожидания перемен к лучшему. Но октябрьский переворот Бородаевский уже воспринял настороженно, в его личной жизни он обозначил трагический рубеж.

Обобщая всё вышесказанное, следует отметить, что предложенные наблюдения — первые подступы к изучению данной темы, которая, на наш взгляд, является важной для осмысления лирики Н. Асеева и В. Бородаевского в литературном контексте 1910–1920-х гг. Цветочная символика в стихотворениях обоих поэтов отражает их мировосприятие и отношение к реалиям времени, иллюстрирует неразрывную связь человеческого и природного бытия.

Литература

1. Авдеева 1842 — *Авдеева Е.А.* Записки о старом и новом быте. СПб.: Типогр. Штаба Военно-учебных заведений, 1842. 153 с.
2. Асеев 1963 — *Асеев Н.Н.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. М.: Изд. худож. лит.-ры, 1963. 448 с.
3. Беляева 2014 — *Беляева Н.В.* «Как хорошо, что весна на свете!» (наименования времен года в поэзии Н.Н. Асеева) // *Курское слово*. 2014. № 11. С. 13–19.
4. Беляева 2017 — *Беляева Н.В.* Красуйся над миром, мой красный народ! (символика красного в поэзии Н.Н. Асеева) // *Курское слово*. 2017. № 15. С. 20–27.
5. Борзых 2011 — *Борзых Л.А.* Символическая наполненность образа розы в поэтической ткани «Персидских мотивов» С.А. Есенина // *Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки*. 2011. № 1. С. 27–32.
6. Бородаевский 2011 — *Бородаевский В.В.* Посох в цвету: собрание стихотворений / Сост.: Бугров Ю.А., Бородаевский А.Д., Михайлова И.П., Резвый В.А. М.: Водолей, 2011. 400 с.
7. Гумилев 1990 — *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии / Сост. Г.М. Фриндлер (при участии Р.Д. Тименчика). М.: Современник, 1990. 383 с.
8. Михайлова 2014 — *Михайлова И.П.* Первая мировая война в творчестве поэтов Курского края // *Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология*. 2014. № 5. С. 75–82.
9. Михайлова 2017 — *Михайлова И.П.* «Сколько в нем оттенков и печали» (о семантике сада в курских текстах первой трети XX века) // *Семантика сада и леса в русской литературе и фольклоре: Сб. науч. статей / Отв. ред. А.И. Смирнова, И.Н. Райкова*. М.: МГПУ, 2017. С. 178–185.
10. Михайлова, Беляева 2021 — *Михайлова И.П., Беляева Н.В.* Поэтическое открытие весны в творчестве Н.Н. Асеева и В.В. Бородаевского // *Семантика времен года в русской словесности: Коллект. моногр. / Отв. ред. А.И. Смирнова*. М: Книгодел; МГПУ, 2021. 408 с.
11. Стефанова 2006 — *Стефанова С.Ю.* Символика розы в литературе и истории // *Открытая школа*. 2006. № 5. 80 с.
12. Холодова 2007 — *Холодова Е.В.* Пореформенные усадьбы Курской губернии 1861–1917. Курск, 2007. 392 с.
13. Ханзен-Леве 2003 — *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.

Г Л А В А 2.2

**СЕМАНТИКА ФЛороОБРАЗОВ
В АВТОРСКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА**

О.Ю. КАЗМИРЧУК

**РОЛЬ ЦВЕТОЧНЫХ МОТИВОВ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ УНИВЕРСУМЕ
ЦИКЛА Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ПЕРЕДЕЛКИНО»**

Цикл «Переделкино» входит в поэтическую книгу Б.Л. Пастернака «На ранних поездках», изданную в 1943 г. Б. Пастернак и ранее использовал топонимы в качестве названий стихотворных циклов (ср. цикл «Петербург» в книге «Поверх барьеров», «Романовку» в книге «Сестра моя — жизнь», «Нескучный сад» в «Темах и вариациях»). Во всех этих случаях автобиографический и культурологический потенциал вынесенных в заглавия топонимов активно использовался автором, не стал исключением и топоним «Переделкино» — название дачного писательского поселка под Москвой, где Пастернак жил с 1936 г. [Пастернак 1989, 545; Нилин 2023, 189–190]. Сначала Пастернак проводил в поселке лишь летние месяцы, позднее жил на даче постоянно. Поэт очень любил Переделкино [Нилин 2023, 224], после исключения из Союза писателей Пастернак серьезно опасался того, что придется освободить дачу.

Нетрудно назвать два важнейших семантических компонента, связанных с концептом «дача»: соотносённость с категорией «лето» и наличие в «дачном» пространстве различных растений, цветов в первую очередь. Далее мы попытаемся рассмотреть, как функционируют флористические мотивы в художественной системе цикла «Переделкино», кроме того, попробуем выделить те смысловые константы, которые особенно интересовали Пастернака в «цветочной» теме, а потому использовались поэтом постоянно.

В итоговом (каноническом) варианте цикл «Переделкино» состоит из 11 текстов и открывается стихотворением «Летний день». Первые же строки стихотворения семантически противоречат его названию, поскольку в них позиционируется мотив весны [Казмирчук 2012, 98]: «У нас

весною до зари / Костры на огороде...» [Пастернак 1985, 49]. Далее мотив весны сменяется мотивом лета, летний зной заново создает лирического героя: «Я за работой земляной / С себя рубашку скину, / И в спину мне ударит зной / И обожжет, как глину» [Там же, 354].

Бытовая ситуация (работа на огороде) в стихотворении Пастернака сакрализируется, уподобляясь акту творения человека. Процесс преобразования героя завершает ночь. Если солнце дарит герою внешнюю форму, то ночь дарует «внутреннее» наполнение, теперь герой уподобляется кувшину с сиренью (о специфике сравнений и метафор, в основе которых лежат бытовые реалии, см.: [Девятова 2022, 49–50; Лапутина 2022, 447]): «А ночь войдет в мой мезонин / И, высунувшись в сени, / Меня наполнит, как кувшин, / Водюю и сиренью» [Пастернак 1985, 354]. Так в текст вводится мотив цветов (замечу в скобках: именно весенне-летний сезон является периодом цветения, поэтому присутствие флористических мотивов в стихотворении «Летний день» вполне ожидаемо [Захарова 2021, 375]).

В первом варианте стихотворения эта строфа звучала чуть иначе, в ней фигурировали цветы как таковые, без всяких «сортовых» уточнений: «Я подымусь в свой мезонин, / И ночь в оконной раме / Меня наполнит, как кувшин, / Водюю и цветами» [Пастернак 1985, 510]. Включив стихотворение в цикл «Переделкино», Пастернак ввел конкретную «цветочную» номинацию «сирень», и это изменение не кажется случайным. Сирень не только является знаком перехода от весны к лету, но и традиционно связана с темой любовной страсти, с образом женщины, ср., например, строфу из пастернаковского стихотворения «Марбург» (сборник «Поверх барьеров», 1929):

Шагни, и еще раз, — твердил мне инстинкт
И вел меня мудро, как старый схоластик,
Чрез девственный, непроходимый тростник
Нагретых деревьев, сирени и страсти [Пастернак 1985, 70].

Напомню детали автобиографического сюжета, реализованного в «Марбурге»: герой делает предложение, ему отказывают, он как будто умирает и, рождаясь заново, входит в новый мир, где звеньями одной цепи становятся природная стихия и человеческая страсть. Слова «сирень» и «страсть» Б. Пастернак ставит рядом, воспринимая их как некие взаимосвязанные понятия.

Сиреневая ветвь — один из центральных образов пастернаковской книги «Сестра моя — жизнь». Сирень отождествляется с возлюбленной лирического героя, ср. идущие друг за другом стихотворения «Зеркало», «Девочка» и «Ты в ветре, веткой пробующем...» [Жолковский 2011, 127; Бройтман 2007, 244–245]. Здесь, вероятно, уместно вспомнить некото-

рые биографические факты: книга «Сестра моя — жизнь» адресована Елене Виноград, в эту девушку Б. Пастернак был влюблен [Пастернак 1989, 294–299; Бройтман 2007, 41], обилие «цветочных» мотивов в книге «спровоцировано» «ботанической» семантикой фамилий автора и адресата («пастернак» и «виноград»). Образ героини соотносится с веткой сирени и в следующей поэтической книге Б.Л. Пастернака, «Темы и вариации», часть стихотворений из нее писалась одновременно с «Сестрой моей — жизнью», а в 1927 г. Пастернак опубликовал обе книги под одной обложкой и дал им общее название — «Две книги».

Но возвратимся к циклу «Переделкино»: в первом стихотворении, «Летний день», образ женщины появляется сразу за упоминанием сирени:

А ночь войдет в мой мезонин
И, высунувшись в сени,
Меня наполнит, как кувшин,
Водою и сиренью.
Она отмоев верхний слой
С похолодевших стенок
И даст какой-нибудь одной
Из здешних уроженок... [Пастернак 1985, 354]

Так ночь передает земной женщине власть над «преображенным» лирическим героем.

С мотива цветов начинается второе стихотворение «переделкинского» цикла «Сосны»: «В траве, меж диких бальзаминов, / Ромашек и лесных купав, / Лежим мы, руки запрокинув, / И к небу головы задрав» [Там же, 355]. Показательно, что цветы в тексте появляются раньше, чем упоминается сам герой. Перечисление различных лесных (диких) цветов свидетельствует о расширении освоенного лирическим героем пространства: уже не сад и дача (мир человека), а лес (самодостаточный мир природы) (о значимости оппозиции «своего» и «чужого» пространства в художественном тексте см., например: [Данилкова 2012, 185–186; Девятова 2022, 69, 71]). Чуть позднее, в «Бабьем лете» из цикла стихотворений Юрия Живаго, лист смородины будет являться маркером «домашнего» пространства, поэт использует тот же прием, но уже с другим смысловым наполнением: «Лист смородины груб и матерчат. / В доме хохот и стекла звенят...» [Пастернак 1985, 398] (подробнее о семантике бабьего лета в фольклоре и литературе см.: [Райкова 2021]).

С другой стороны, способность лирического героя «Сосен» узнать и назвать цветы свидетельствует о том, насколько он близок природному миру. Подобная близость позволяет герою повелевать и временем, и пространством:

И вот, бессмертные на время,
Мы к лику сосен причтены...
...И столько широты во взоре,
И так покорно всё извне,
Что где-то за стволами море
Мерещится всё время мне [Пастернак 1985, 355].

Об этой особенности стихотворения «Сосны» серьезно размышлял А.К. Жолковский [Жолковский 2011, 383–393].

Пастернаковский цикл «Перedelкино» строится по закону годовичного природного круга [Альфонсов 2001, 254; Безносков, 2019, 39] (неслучайно в машинописи цикл был назван «Год в Перedelкине»): за весенне-летними текстами в цикле следуют стихотворения об осени. В соответствии с фольклорной и литературной традицией Пастернак воспринимает осень как ожидание зимы-смерти. При этом поэт не использует тему увядания цветов, он удовлетворяется мотивом умирающих листьев. И действительно, обязательным атрибутом осени является изменившая свой облик листва [Захарова 2021, 382], ср. желтые листья в «Ложной тревоге» и листопад в стихотворении «Иней».

Далее в цикле идут «зимние» тексты, например, два стихотворения о зимних праздниках — «Вальс с чертовщиной» и «Вальс со слезой». Оба текста насыщены образами и мотивами, в которых обыгрываются предметы повседневного быта. В ситуации праздничного (святочного) кружения объединяются и предметы, и люди [Жолковский 2011, 77]. При описании столь уникального «единения» Пастернак виртуозно использует кумулятивные цепочки («Реянье блузок, пенье дверей, / Рёв карапузов, смех матерей, / Финики, книги, игры, нуга, / Иглы, ковриги, скачки, бега» [Пастернак 1985, 360]), но цветов в этом перечне нет (новогоднюю елку украшают серебряной канителью, свечками, звездами, флагами, но не цветами).

Немного иначе соотношение темы зимы с мотивом цветов будет представлено в последней пастернаковской книге «Когда разгуляется», например, в знаменитом стихотворении «Снег идет», где в пространстве квартиры цветы существуют даже зимой, но это «домашние» цветы, они в большей степени принадлежат миру человека, а не миру природы. Столь сложное соотношение уже описывалось литературоведами [Жолковский 2011, 49]: «Снег идет, снег идет / К белым звездочкам в буране / Тянутся цветы герани / За оконный переплет» [Пастернак 1985, 447].

«Цветочные» мотивы имплицитно присутствуют в последнем из «зимних» «перedelкинских» текстов, в стихотворении «На ранних поездах», давшем название всей поэтической книге. В стихотворении описывается поездка лирического героя из Перedelкино в Москву. В дороге пастернаковский герой размышляет об истории России и о новом, молодом по-

колении [Альфонсов 2001, 261]. В последних строках появляется то самое молодое поколение, с которым и связана «цветочная» тематика: «Потомство тискалось к перилам / И обдавало на ходу / Черёмуховым свежим мылом...» [Пастернак 1985, 363]. Мотив черемухового мыла здесь ассоциируется с чистотой и свежестью, именно чистота становится у Пастернака главной характеристикой молодого поколения. В лирике Пастернака черемуха не раз соотносилась с мотивом чистоты и с образом девочки, ср. хотя бы стихотворение «Женщины в детстве» из книги «Когда разгуляется»:

Рядом к девочкам кучи знакомых
Заходили и толпы подруг,
И цветущие кисти черемух
Мыли листьями рамы фрамуг [Пастернак 1985, 460].

Такая трактовка вполне отвечает русской фольклорной традиции, где цветущая черемуха символизирует невесту (актуализируется всё тот же критерий чистоты).

Далее в «перedelкинском» цикле в соответствии с принципом годичного круговорота идет стихотворение «Опять весна». Если в стихотворении «На ранних поездах» описывается поездка лирического героя в город, то здесь, напротив, — возвращение в Подмоскovie. Героя удивляют перемены, привнесенные в мир весной. Воспроизводя изменившийся мир, Пастернак не использует мотив цветов, хотя традиционно цветы связаны именно с весенне-летним временным промежутком [Захарова 2021, 379]. Начало весны поэт описывает через мотив «звучащей», «говорящей» воды [Безносков 2019, 41]: «Речь половодья — бред бытия» [Пастернак 1985, 364]. Рискну предположить, что предпочтение «звуковых» характеристик весны обусловлено тем, что звуки и речь семантически соотносятся с проблематикой творчества, а «Перedelкино» — не простой дачный поселок: в нем живут прозаики, драматурги и поэты. Тема творчества важна для «перedelкинского» цикла, она доминирует в последнем стихотворении «Дрозды».

В этом произведении, как в двух предшествующих текстах, немало важную роль играет мотив перемещения в пространстве: «Лесной дорожкой деревья / Заигрывают с пристяжной. / По углубленьям на корчевье / Фиалки, снег и перегной» [Пастернак 1985, 364]. В последнем стихотворении цикла вновь появляется мотив цветов, в данном случае это лесные фиалки. В европейской и в русской поэзии фиалки символизируют скромность, любовь к уединению [Ненарокова 2013, 125–126], в «перedelкинском» цикле эти идеи обретают особую актуальность на фоне дачно-поселковой проблематики и ярко позиционированного Пастернаком предпочтения пригорода городу.

Примечателен и следующий факт: еще в 1927 г. в переписке Б. Пастернака с сестрой Жозефиной фиалки становятся предметом серьезных раз-

мышлений, касающихся как ботаники, так и русской поэзии. Жозефина в то время писала стихотворение о ночной фиалке и просила у брата, в гимназии серьезно увлекавшегося ботаникой, консультацию по поводу правильного наименования цветка. Пастернак подробно рассказал ей о цветке и привел в пример название поэмы А.А. Блока «Ночная Фиалка». Через две недели поэт прислал сестре набросок стихотворения о фиалках, который завершался упоминанием А. Блока: «Зовут их любкой. / Александр Блок, / Сестра, жена и сын — ночной фиалкой» [Пастернак 1989, 429]. Действительно, А. Блок называл ночной фиалкой цветок, известный как Любка-двулистная, т.е. Ночная Фиалка из блоковской поэмы — своеобразная «заместительница» Любви Дмитриевны, а сама поэма — инвариант последовательно создаваемого А. Блоком автобиографического мифа [Магомедова 2020, 103]. Пастернак же еще в 1927 г. объединил в одном тексте номинации «Любка» и «Александр Блок», однако опубликованное в 1929 г. стихотворение «Любка» имело мало общего с тем текстом, который Пастернак прислал сестре: оно уже не содержало отсылки к Блоку.

А в «переделкинском» стихотворении мотив фиалки репрезентирует следующие семантические коннотации: время года (цикл «Переделкино» движется от весны к весне), «природное» («лесное») пространство, скромность. Два последних значения особенно важны для Пастернака, поскольку в стихотворении «Дрозды» скромные птицы становятся воплощением истинного художника: «Таков притон дроздов тенистый, / Они в небубранном бору / Живут, как жить должны артисты. / Я тоже с них пример беру» [Пастернак 1985, 365]. Лирический герой стремится подражать дроздам, подражать самой природе (о традиции соотношения образа птицы с темой творчества см.: [Якушевич 2019, 307]).

Итак, в цикле Б.Л. Пастернака «Переделкино» цветочные мотивы не являются доминирующими (что можно было бы предположить, исходя из «дачного» названия), однако репрезентируют ряд архетипических представлений: сирень как символ любовной страсти, черемуха как символ чистоты, фиалка — символ скромности. Все перечисленные трактовки не уникальны, они неоднократно использовались и самим Пастернаком, но в «переделкинских» текстах именно эти семантические константы позволяют поэту реализовать идею соотношенности жизни человека с жизнью природы — центральную идею цикла. Подчинившись законам природного круговорота, лирический герой цикла «Переделкино» обретает доступное человеку бессмертие, одной из форм которого является творчество [Казмирчук 2012, 99].

Литература

1. Альфонсов 2001 — *Альфонсов В.Н.* Поэзия Бориса Пастернака. СПб.: Сага, 2001. 384 с.

2. Безносков 2019 — *Безносков Э.Л.* Стихотворение «Опять весна»: («Поезд ушёл. Насыпь черна...») в творческой биографии Бориса Пастернака // Литература. № 11/12. С. 37–42.
3. Бройтман 2007 — *Бройтман С.Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь». М.: Прогресс-Традиция, 2007. 608 с.
4. Данилкова 2012 — *Данилкова Ю.Ю.* Между преданием и легендой: новелла Т. Шторма «Всадник на белом коне» // Вестник РГГУ. 2012. № 18. С. 180–192.
5. Девятова 2022 — *Девятова Н.М.* Предметный мир сравнения // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2022. № 2 (46). С. 48–58.
6. Жолковский 2011 — *Жолковский А.К.* Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 600 с.
7. Захарова 2021 — *Захарова М.В.* Концептуальное поле «времени года» в русском языковом сознании // Семантика времен года в русской словесности: Коллект. моногр. / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2021. С. 370–384.
8. Казмирчук 2012 — *Казмирчук О.Ю.* Две редакции стихотворений Б.Л. Пастернака «Лето» и «Город»: трансформация первоначального замысла в контексте поэтического цикла // Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). С. 96–103.
9. Лапутина 2022 — *Лапутина Т.В.* Образ Оки в лирике М. Цветаевой // Символика воды в русской словесности и мировой культуре: Коллект. моногр. / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел, МГПУ, 2022. С. 441–447.
10. Магомедова 2020 — *Магомедова Д.М.* Ночная фиалка в поэзии Блока: реалья и символические коннотации // Новый филологический вестник. 2020. № 3 (54). С. 97–105.
11. Ненарокова 2013 — *Ненарокова М.Р.* Язык цветов: фиалка в русской поэзии первой половины XIX в. // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2013. № 3. 2013. С. 125–128.
12. Нилин 2023 — *Нилин А.П.* Переделкино: поверх заборов: роман частной жизни. М.: АСТ, 2023. 585 с.
13. Пастернак 1985 — *Пастернак Б.Л.* Избранное: В 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. М.: Худож. лит., 1985. 623 с.
14. Пастернак 1989 — *Пастернак Е.Б.* Борис Пастернак. Материалы для биографии. М.: Сов. писатель, 1989. 685 с.
15. Райкова 2021 — *Райкова И.Н.* «Короткая, но дивная пора»: бабье лето в фольклорной традиции и русской поэзии XIX–XX веков // Семантика времен года в русской словесности: Коллект. моногр. / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2021. С. 52–65.
16. Якушевич 2019 — *Якушевич И.В.* Птица: символ, метафора, метаморфоза // Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке: Коллект. моногр. / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2019. С. 306–319.

ОБРАЗ САДА В ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА А.Т. ТВАРДОВСКОГО

В поэтических произведениях А.Т. Твардовского, поэта с крестьянскими корнями, сад изображается не только как красиво цветущие деревья, но и как часть хозяйства, обеспечивающего жизнь человека. Дом в деревне не ограничивается жилыми постройками — как его неотъемлемая часть воспринимается земля, обрабатываемая и дающая плоды. Значение отчего дома для человека по-разному осознается им в разные периоды жизни и оказывается связанным с историей народа и государства. Так, в стихотворении «Братья» (1933) [Твардовский 1976, 68–69], герой вспоминает свое детство, семью, родные места, где вся окружающая природа — родная и знакомая, что подчеркивается повторением местоимения:

Мы любили свой хутор,
Свой сад.
Свой колодец,
Свой ельник и шишки.

Согретый родительской любовью, простой и понятный мир детства противопоставляется взрослой жизни, не всегда устроенной.

В стихотворении 1929 г. «Яблоки» [Там же, 48–49] артельный сад показан глазами сторожей, которые даже во сне должны слышать «яблока паденье». В первой части стихотворения описаны наемные работники, которым «за ревность платят деньги», они строго блюдут «яблок дорогие урожай». Причем деятельность человека оказывается не всегда наполненной смыслом. Ночью сторожа караулят воров, но зачем воровать, если на праздник сад откроют и яблоки можно будет есть и взять с собой? Днем сторожам нечего делать, вот они и занимают себя разговорами и махоркой, смотрят на яблони, «пробуют подпорки, / Словно в церкви поправляют свечи». На открытии сада выступают председатель, «представитель городской», причем последний машет «уверенно рукой», а когда берет яблоко, то внимательно ворочает его, «словно хочет видеть червяка». Сторожа не являются полноценными хозяевами, хотя отвечают за сад перед своими же гражданами, но они радеют о саде. «Представитель городской» кажется чужим на празднике, его не радуют яблоки.

Главные герой стихотворения — сами яблоны, они представлены Твардовским живыми, настоящими тружениками, дающими людям урожай, хотя непосредственно им посвящено только последнее четверостишие:

...Хочется представить напоследки,
Что возможно, в этот час в саду
На виду,
Облегченные, приподнимались ветки.

Просторечное «напоследки» выдает в рассказчике простого человека, житейский рассказ которого освящается поэтическим чувством.

В стихотворениях «Лето в коммуне» (<1929>), «Гость» (1933) сад упоминается как часть угодий. В «Гостеприимстве» (1929) автор описывает хутор, в котором хозяйство ведется по правилам науки, среди прочего говорится о плодовом саду с множеством сортов. В названных произведениях люди работают с радостью и трудолюбие дает свои плоды. Эти стихотворения можно рассматривать в контексте размышлений о коллективном и индивидуальном хозяйстве [Акаткин 2006, 71, 86–87].

В стихотворении 1940 г. «Садик в поле открытом...» [Твардовский 1976, 226] описывается новая жизнь: «<...> Ни избы, ни трубы. / В землю новые врыты / В новом месте столбы. / Стены новые выше...»

Хотя постройки кажутся основательными, но в описании нет тепла, уюта. Прямым линиям столбов противопоставляются клонящиеся от ветра деревья. Контраст поддерживается на морфемном уровне. Уменьшительно-ласкательные суффиксы в словах «садик», «яблоньки» рождают шемящее чувство тоски. Стихотворение завершается выводом: «Всё другое на свете, / Всё — куда ни пойдешь».

В произведении нет выраженного протеста против произошедших перемен, но кажется, что герой не может найти своего места, только садик дает надежду на душевное тепло. Олицетворение деревьев за счет использованной формы слова показывает ласковое, нежное к ним отношение.

Об урожайном годе перед началом войны рассказывается и в стихотворении 1942 г. «Отцов и прадедов примета...» [Твардовский 1977, 82]. Земля олицетворяется, она отдает человеку все свои богатства:

Как будто все, что в почве было, —
Ее добро, ее тепло —
С великой щедростью и силой
Ростки наружу выносило,
В листву, в ботву и колос шло.

В стихотворении «Земляку» (1942) [Там же, 56–57] адресат только на войне осознает, насколько ему дорог «угол милый, / Где есть деревья,

что отец сажал». В довоенном произведении «Сын» (1936) герой, вступая на просторный путь взрослой жизни, прощается с родным селом, но это прощание не трагическое, потому что дом не разрушен, мать жива, ребенок подрастает. В стихотворении «Гость» рачительный хозяин думает о перспективе своего труда, рассчитывает не на сиюминутную выгоду, а на долгую жизнь. Так и в «Земляке» сад воплощает преемственность поколений, посаженные отцом деревья будут радовать сына, не только потому что принесут плод, но потому что напоминают о родном человеке. Именно на основе этого образа строится противопоставление адресата стихотворения немецкому солдату, «бродяге полумира»:

Он гость недолгий, нет ему расчета
Щадить что-либо, все — как трин-трава:
По окнам прострочит из пулемета,
Отцовский садик срубит на дрова...

У Твардовского речь идет не просто о разорении, уничтожении, а об осквернении священного и чистого («опоганит, осквернит, отравит»). На желании сохранить родной уголок земли строится призыв бороться с захватчиками, осилить трудную боевую дорогу. Лирическое «я» превращается в «мы», означающее всю воюющую страну. Огромная Родина складывается из множества домов, садов, семей:

Идешь с людьми в строю необозримом, —
У каждого своя родная сторона,
У каждого свой дом, свой сад, свой брат любимый,
А родина у всех у нас одна.

Тем же настроением народного единства проникнута «Дорога на запад» (1942) [Твардовский 1977, 58–59], посвященная танковому экипажу братьев Пухолевич: одна дорога ведет «всех без изъятия», «слышим мы слухом единым». Сад в стихотворении становится символом родной земли, которую возделывают годами с любовью и с которой нужно прогнать врага:

Чтоб вдаль он бежал без оглядки
С великой и гордой земли,
Где яблони нашей посадки
Не первую весну цвели.

Поэт предрекает расплату за мучения людей и земли:

<...> За каждую ветку родную,
Не смогшую нынче расцвести.

В стихотворении «Зачем рассказывать о том...» (1943) [Там же, 109–110] воспоминания о семье, доме с садом помогают солдату сражаться: «Есть что хранить, любить». На войне всё родное становится «вдвойне, втройне / Дороже и милей». В стихотворении «22 июня 1941» (1951) сад упоминается при описании последнего мирного дня, который навсегда остался в сердцах у людей, переживших войну и не желающих ее повторения.

В стихотворении «И цветут — и это страшно...» (1942) [Там же, 81] уцелевшие сады противопоставлены выжженной войной земле: «И цветут — и это страшно — / На пожарах сады».

Поэту картина представляется ужасной, потому что разителен контраст черного, выжженного, безжизненного и белого, цветущего, символизирующего новую жизнь:

Белым, белым, розоватым
Цветом землю облегли,
Словно выложили ватой
Раны черные земли.

Образ раны, обложенной ватой, показывает, что не всё погибло, есть надежда на исцеление. Последующее описание в стихотворении отрывочное, строится на существительных, что на синтаксическом уровне подчеркивает: живое взорвано, сожжено.

В стихотворении «О скворце» (1945) [Твардовский 1977, 152] рифмуются слова «боец» и «скворец», образы воина и птицы параллельны: солдат одобряет скворца, который «В садике горелом» «Починяет домик свой» и готовится создать семью. Произведение проникнуто радостным предвкушением мирной жизни.

В стихотворении 1945 г. «Перед войной, как будто в знак беды...» [Там же, 156] именно через образ сада показано уничтожение счастливой мирной жизни и ее возрождение после Победы:

Перед войной, как будто в знак беды,
Чтоб легче не была, явившись в новости,
Морозами неслыханной суровости
Пожгло и уничтожило сады.

Поэт с болью смотрит на погибшие деревья:

И тяжело было сердцу удрученному
Средь буйной видеть зелени иной
Торчащие по-зимнему, по-черному
Деревья, что не ожили весной (курсив мой. — А.С.).

Рифма на «удрученному» — «по-черному», повторение [у] и шипящих согласных создает зрительный и звуковой образ чувства, которое испытывает человек. Неожившие деревья могут быть символом предстоящих колоссальных людских потерь:

И повсеместно избранные, лучшие
Постиг деревья гибельный удар...

Надежды на возрождение деревьев нет, но

Прошли года. Деревья умерщвленные
С нежданной силой ожили опять,
Живые ветки выдали, зеленые...

Большая часть состоящего из 16 строк стихотворения посвящена рассказу о деревьях, описанию чувств человека при виде гибели прекрасных растений. Исторический фон произведения позволяет говорить о садах как символе страны и народа, стоявших на краю гибели и одержавших победу над смертью. Однако последняя строка стихотворения по-новому раскрывает смысл всех предыдущих: «Прошла война. А ты всё плачешь, мать».

Ожившие сады противопоставляются безутешным матерям. В стихотворении показано, что прошедшая война оставила неизгладимый след в душах людей, потерявших своих близких.

Окончание войны описывает стихотворение 1951 г. «В те дни за границей» [Твардовский 1978, 54–55], в котором цветущая сирень изображена на фоне разгромленной войной Европы:

<...> В пыли разрушений,
в обвиснувших дымах пожаров,
С невиданной силой
в цвету бушевали сирени...

Лирическому герою кажется, что «сирени» годами не цвели, словно ожидая прихода Советской армии, и сейчас вырвались из плена зимы и распустились:

Султаны их были
крупней и как будто мясистей,
Породистей были
округлые пышные купы <...>.

В произведении упоминается река Шешупа, она также названа в очерке Твардовского «За рекой Шешупой», который посвящен переходу ар-

мией границы и освобождению пленных. В описании подчеркивается неистовство цветения: кусты «ломались», «клубились могучею пеной», они ждали, чтоб «сразу раскрыться / со всей затаенною силой» (о *цветущей сирени* как символе победы в Великой Отечественной войне подробнее см. в материале А.Ф. Лицаревой в настоящей книге). Красные и белые цветы противопоставляются черным развалинам. Некоторые кусты сами стали жертвами огня, разрушения, и это только усилило запах, контрастирующий с запахом трупов. В написанном через несколько лет после окончания войны стихотворении Твардовский с грустью говорит о том, как хотелось выдержавшим суровые испытания и завоевавшим Победу солдатам верить, что наступает мирная жизнь:

<...> Затем, что войну
мы прошли не для воинской славы,
Затем, что весной
на земле расцветают сирени.

Рассмотренный материал стихотворений Твардовского позволяет говорить о саде как образе, выражающем ключевые для поэта темы: сыновнее отношение к земле как кормилице; осознание преемственности поколений; восприятие малой родины как части огромной страны, которую нужно защищать до последней капли крови. Цветущий, приносящий плоды сад около дома оказывается символом продолжающейся жизни, памяти об отцах и дедах, любви к семье, которые особенно остро осознаются в минуты смертельных испытаний.

Литература

1. Акаткин 2006 — *Акаткин В.М.* Александр Твардовский и время. Служение и противостояние: Статьи. Воронеж, 2006. 260 с.
2. Твардовский 1976 — *Твардовский А.Т.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1976. 431 с.
3. Твардовский 1977 — *Твардовский А.Т.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1977. 433 с.
4. Твардовский 1978 — *Твардовский А.Т.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1978. 433 с.

ОБРАЗЫ ЦВЕТОВ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ ЛИДИИ ШЕЛЕСТ

Образы цветов занимают важное место в отечественной и мировой литературе. И это неудивительно, ведь цветы имеют множество интерпретаций, могут быть символом любви, разлуки, дружбы, горя, печали и других чувств. Так, И.А. Гольский отмечает, что флористические мифологические образы «тяготеют в силу своей большей абстрактности, чем всякие другие, к символической форме» [Гольский 2010, 10]. Кроме того, цветы выступают универсальными сквозными образами для разных культур. Так, в Древнем Египте их отождествляли с радостью и весельем, в Китае цветы соотносили с временами года. Символическое значение цветы имеют и в христианской культуре. К примеру, красная роза символизирует мученичество, а белая — чистоту. В католической Европе почитают белую лилию, соотносят ее с образом Богородицы. За счет многослойного содержания и культурно-фоновых признаков цветы имеют усложненную семантику и часто являются сквозными мотивами в творчестве многих авторов. Использование флористических образов характерно для поэзии В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.А. Фета, В.Я. Брюсова, С.А. Есенина, О.Э. Мандельштама, А.А. Ахматовой и других авторов.

Творческое наследие курской поэтессы Лидии Шелест (1901–1986) богато разнообразными флористическими образами и в силу его малой известности нуждается в дополнительном представлении и популяризации.

Лидия Анатольевна Шелест (настоящая фамилия — Соловьева) родилась 3 января 1901 года в г. Усмани Тамбовской губернии (ныне Воронежская область) в семье потомственного дворянина, педагога А.И. Соловьева. Детство и юность Шелест прошли на малой родине отца, в городе Обояни Курской губернии. В разные годы стихотворения и статьи Шелест публиковались в газетах «Челябинский рабочий» и «Пролетарская мысль» (Челябинск), «На смену!» (Свердловск); журнале «Маховик» (Златоуст); газетах «Правда Севера», «Моряк Севера», «Северный комсомолец» (Архангельск) и др. Стихи Шелест печатались в «Учительской газете» (Москва); в журнале «Будущая Сибирь» (Иркутск), газетах Курска «Молодая гвардия» и «Комсомольская правда». Основное поэтическое наследие Шелест было опубликовано в сборниках «Прислушайся к сердцу», «Не заката хочу, а рассвета».

При исследовании сборника стихов Шелест «Не заката хочу, а рас-света» нами было выделено порядка 20 разновидностей цветов, употребляющихся в текстах Шелест. Упоминаются *жасмин, подснежник, флоксы, мальвы, маргаритки, настурции, георгины, вербены, левкои, ирисы, ландыши, черемуха, сирень, акация, ромашка, василек* и др.

В мировосприятии автора, по всей видимости, простота преобладает над утонченностью. В стихотворениях практически не встречаются розы, орхидеи, зато часто упоминаются полевые цветы, цветы, которые произрастают в садах на малой родине, в Курской области. Исследователь М.А. Бобунова справедливо подчеркивает, что в лирике поэтессы «много региональных черточек, позволяющих не только узнать знакомые места, но и по-другому взглянуть на, казалось бы, обыденные вещи» [Бобунова 2020, 150]. Как отмечает С.А. Щербаков, для русских поэтов XX века малая родина играла важную роль в формировании духовно-нравственных ориентиров, не случайно поэтому в творчестве авторов, родившихся в сельской местности, «широко представлены флористические мотивы и образы тех растений, которые окружали их в детстве и юности» [Щербаков 2013, 14]. Полагаем, именно поэтому флористические образы, которые присутствуют в текстах Шелест, чаще всего именно реальные, наблюдаемые ею с детства, а не условные и фантастические. Формировать выразительный облик малой родины Шелест помогают будничные детали, среди которых важное место занимают цветы. К примеру, маркерами непосредственного восприятия пространства малой родины становятся цветочные эпитеты: «*лиловые ирисы*», «*сиреневые мальвы*», «*флоксы белые*», «*маргаритки розовые*», «*лилии жемчужные*», что, безусловно, создает более полную смысловую картину, позволяет усилить ощущение реальности. Более того, они создают художественную иллюзию буквального «перенесения читателя» в город, где прошли детство и юность поэтессы.

В стихотворениях Шелест символы флоры выполняют самые разные функции. Они выступают в качестве красного пейзажа: «*Стоят сиреневые мальвы / В капроновых плащах своих*» [Шелест 1994, 7], или «*Там пчелы собирают светлый мед / С лиловых ирисов, акаций, и свежи / В их сотах вырастают этажи*» [Там же, 23].

Несмотря на то что флористические образы в текстах Шелест предстают в качестве самостоятельных пейзажей, всё же в большинстве стихотворений они неразрывно связаны с человеком.

Нередко Шелест, используя классические художественные приемы, изображает цветы метафорически. Например, стихотворение-посвящение своей внучке поэтесса называет «Подснежник»: «*Пою про то, как маленький подснежник / Сумел сугробы горя растопить*» [Шелест 1994, 48]. А в стихотворении «Черемуха» Шелест в духе есенинской поэзии изображает цветущее дерево в образе гордой невесты:

Расцвела черемуха опять.
Будет ветер северный, играя
Гордую невесту целовать.
Осторожней, неприкосновенна
В неприступной снежности своей.
Ей твоей не выдержать измены,
Не шути холодный ветер с ней! [Шелест 1994, 14]

Цветы также помогают передавать чувства лирической героини. Так, горечь и печаль из-за ссоры и разлуки с любимым человеком, а также надежду на примирение поэтесса изображает следующим образом:

Флоксы и вербены отцвели,
Отцвели, но что такое?
Вижу очертание левкоев
На стекле в серебряной пыли.
Расцвели причудливые травы,
на стекле — драконы и цветы [Шелест 1994, 30].

Благодаря олицетворениям «ромашка в саду смеется», «левкой белые грустят в саду усталом», «спят цветы» цветы приобретает способность участвовать в размышлениях лирической героини, а не выступать в роли молчаливого свидетеля. Функция персонификации, которая распространяется на цветы, сводится, таким образом, к стиранию границы между внутренним и внешним, одушевленным и неодушевленным, что имеет под собой серьезное онтологическое обоснование: главное свойство лирического субъекта — способность чувствовать, т.е. быть живым — переносится на образы цветов.

Даже временные категории поэтесса передает, используя для этого устойчивые ассоциации цветов со временами года:

Как давно ты ушел...
Проходили года,
Без тебя расцветали жасмины.
Без тебя осыпалась черёмуха и
Горевала полынь у забора [Шелест 1994, 45],

или «Смотри — медуница уж не та, / Цвет изменился... бабье лето близко» [Там же, 31].

Примечателен тот факт, что редкие упоминания комнатных цветов в текстах Шелест приобретает несколько иную эмоциональную окраску, нежели полевые и садовые цветы: «Колючий кактус сердца не тревожит, /

И сам он не тоскует ни о чем» [Там же, 65]. Очевидно, кактус наделяется негативной семантикой, т.е., по всей видимости, способность чувствовать и быть живыми на эти цветы поэтесса не переносит.

Конечно же, говорить о полноценной стройной системе цветочных образов в поэзии Шелест нельзя. Однако в авторской концепции вполне четко просматривается ценность живой, пусть и недолговечной красоты растений и трепетное отношение лирических героев Шелест к цветам:

Я, правда, не люблю срывать цветы напрасно.
Мне жалко отрывать их от родной земли,
Пускай цветут до осени они
И пусть на свете больше будет разных
Цветов и трав — гортензий для невест [Шелест 1994, 53].

Таким образом, общеизвестные устоявшиеся признаки цветов: красота, хрупкость, недолговечность — соотносятся в стихотворениях Шелест с основными мотивами любви и разлуки, ожидания, быстротечности жизни, счастья, которые актуализирует и индивидуализирует автор. В этих, казалось бы, обыденных чертах стихотворений Шелест и заключаются поэтические открытия автора, благодаря которым цветы изображены не только как объект стороннего созерцания, но и как субъектно-объектное, феноменологическое единство лирического «Я» и мира цветов.

Литература

1. Бобунова 2020 — *Бобунова М.А.* Региональные черты поэзии Лидии Шелест // Язык и культура региона как составляющие образовательного пространства: Сб. ст. по итогам III Междунар. науч.-практич. конф. / Отв. ред. Т.Ф. Новикова. Белгород: Эпицентр, 2020. С. 148–151.
2. Гольский 2010 — *Гольский И.А.* Символика флоры: сущность и формы переживания: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Омск, 2010. 21 с.
3. Шелест 1994 — *Шелест Л.А.* Не заката хочу, а рассвета. Стихи. Курск: Крона, 1994. 104 с.
4. Щербаков 2013 — *Щербаков С.А.* Растительный мир как природный, историко-культурный и духовный феномен в русской поэзии XX века: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2013. 38 с.

ОБРАЗЫ РАСТИТЕЛЬНОГО МИРА В ЛИРИКЕ Б. ШАХОВСКОГО

Феномен Волго-Каспийского локального текста в творчестве астраханского поэта-фронтовика Бориса Шаховского (1921–1967) представлен следующими уровнями: рецептивным (создание единой поэтической топографии), интертекстуальным (актуализация литературных аллюзий и реминисценций) и архетипическим (апелляция к мифологической и фольклорной традициям). Астраханская поэтическая геопанорама включает в себя все имплицитные «естественные» и «культурные» сигнатуры «водного» города. Образы Волго-Каспия и Понизовья в лирике Б. Шаховского складываются из многочисленных деталей растительного мира. В стихотворениях поэта мотив слияния с природой реализуется в едином бытии земли-воды — органической материализации жизненного цикла. Художественную картину природного универсума в творчестве поэта составляет традиционная флора речного и болотного ландшафтов: кувшинка, ветла, тростник, камыш и осока.

Непеременным атрибутом природоописаний в творчестве Б. Шаховского становится образ камышей. Он наиболее частотен в его лирике («В пустынной заводи», «У рыбацкого костра», «Рыбачьи земли», «Журавли», «Зимние рыбаки», «Крутое племя», «Забытая дорожка», «На закате» и др.). В языковой картине мира поэта слово «камыш» отражает индивидуально-авторское представление о Волжском Понизовье. Этот фитоним как элемент регионального пейзажа чаще всего выполняет фоновую функцию. Так, в «Рыбачьих землях» для создания образа сурового «Каспийского края» автор обращается к характерной растительной детали:

Камыш стеною, ветер лют.
В страду сурово,
В праздник лихо
Живет бедовый русский люд [Шаховский 1971, 135].

Во многих текстах Б. Шаховского «камыш» является образным эквивалентом лесной чащи, отсутствующей в Нижнем Поволжье, отсюда устойчивые сочетания «камышовая стена», «крепи камышовые», «дебри

камыша». В стихотворении «Крутое племя» противопоставление «кручей», «густых лесов» и «не буженного людьми камыша» организует лирический сюжет. Движению вниз по Волге соответствует смена типов пейзажа: от лесного к пустынному и речному. В качестве композиционного центра картины выступает дорога, которая «идет-бредет солончаком». Б. Шаховский использует немиметическое, «близкое» зрение, предполагающее нарушение дистанции между наблюдающим и объектом, возникает иллюзия активности внешнего мира. Антропоморфный образ «бывших деревьев», которые «бредут неспешно» и видят сны о «березовом шепоте», — результат метаморфозы природного ландшафта. Б. Шаховский создает образы, основанные на минус-приеме и актуализирующие семантику отсутствия: безводье, безлесье, безмолвье. Автор акцентирует внимание на элементах пустынного пейзажа («солончак», «песок», «зной»), используя многочисленные олицетворения и экспрессивные метафоры: «леса не дошли», «не дошагали кручи». Важную роль играет прием остранения, который, по мнению В. Шкловского, заключается в «создании “видения” предмета, а не “узнавания”» [Шкловский 1983, 331]. Это особое восприятие обусловлено «затруднением формы» художественного образа: столбы электропередачи отождествляются с лесом, подобная корреляция построена на обратной временной перспективе («Деревья бывшие — столбы»), что выводит на первый план оппозицию «здесь»/«там»:

Здесь в самый жуткий зной не тает
Озер соленых вечный снег.
Сюда скворцы не залетают,
Не сядут гуси на ночлег [Шаховский 1972, 182–183].

Превращение леса в «дремучую зелень» камыша, утрированная семантика отрицания («нет ни тени, ни воды») служит средством художественного уплощения образа «убогого края песчаных выюг», который контрастирует с «краем лесным», «богатым зверем», где «поля» «щедро дарят жито». Автор конструирует художественную модель мертвого «антимира» с помощью антиномических и оксюморонных конструкций. Единственный признак пустынного топоса, метонимический по своей природе («ширь степная», «простор иной»), который привлекает героя стихотворения — «предка», «могучего русского бородача», — это свобода: «Всех благ желанней и дороже / Была свобода для него» [Шаховский 1971, 184]. Таким образом, хронотоп является способом реализации ценностных оппозиций *добро/зло*, *свобода/неволя*.

В финале стихотворения «заповедная гладь реки» порождает новую трансформацию пейзажа, в котором «зеленая грива ивняка» соседствует с ветлками и тростником. Река символизирует энергию, силу, жизнь,

в том числе, флоры и фауны Нижней Волги. Ее течение сопоставимо с судьбой народа, ее просторы — с шириной национального характера. Поэтическая история освоения Прикаспия формирует сюжет текста:

Так началось...
 Прошло сквозь годы
 От этих дальних земляков
 Крутое племя мореходов,
 Семья каспийских рыбаков [Там же, 185].

Таким образом, автор осмысливает природу как универсум, сохраняющий «прапамять» человека о его истоках.

В стихотворении «В пустынной заводи» камыши — фрагмент картины, живописующей волшебную страну, где «только русским сказкам плавать»:

Тебе покажется в начале —
 Здесь не бывало ни души.
 И век свой долгий промолчали,
 Сюда забравшись, камыши [Там же, 221].

Флористический образ вписывается в идиллическое пространство природной гармонии и безмолвия. Главным выразительным средством его создания становится не изображение, а напевность, не случайно камыш именуют «поющей травой». Б. Шаховский использует аллитерацию шипящих звуков, которые имитируют шелест. Несмотря на то что фоносемантический прием воспроизводит шуршание камышей, то есть предполагает сотворение их звукового облика, мотив тишины/молчания является сюжетообразующим, а звукоподражание играет роль фонического аккомпанемента.

В лирических медитациях поэта фитоним «камыши» упоминается вскользь, нередко он уточняет место действия. Так, стихотворение «Забывтая дорожка» композиционно делится на две части. Первая представляет собой развернутое воспоминание-зарисовку о родном доме: «А мне мерещится дымок / У камышей над самой речкой» [Шаховский 1971, 226].

Вторая — внутренний монолог лирического субъекта, в сознании которого пространственные перемещения тождественны временным: возвращение в «край ловцов и мореходов» синонимично путешествию в юность. Образ камышей выполняет хронотопическую функцию и является компонентом фактологического пейзажа-декорации, олицетворяющего малую родину героя.

Традиционные романтические топосы в стихотворении «На закате» («речка», «закат горячий»), в котором поэт рисует сценку любовного свидания

ния, конкретизируются с помощью авторских метафор и маркированного обозначения волжского пейзажа («камыш», «что много лет не кошен»).

Поэтическая биогеография Волго-Каспия в натурфилософской лирике Б. Шаховского включает и другие фитообразы. В стихотворении «В пустынной заводи» тростник — примета органики дельты, — получает дополнительный семантический оттенок:

Какие думы в этой чаше
Она скрывала от людей?
Поведай нам, тростник молчащий,
Скажи, зеленый чародей! [Шаховский 1971, 221]

Лейтмотивный в творчестве астраханского поэта образ тростника имеет богатый литературный и культурный подтекстовый смысл. Ближайший источник — сюжет басни Ж. Лафонтена и И. Крылова: в бурю дуб гибнет, а тростинка гнется, но выживает. В русской лирике к этому образу обращается Ф. Тютчев в стихотворении «Певучесть есть в морских волнах...»: «...и ропщет мыслящий тростник» [Тютчев 1971, 45]. Строчки русского поэта XIX в., в свою очередь, восходят к сентенции Б. Паскаля: «Человек не что иное, как тростник, очень слабый по природе, но этот тростник мыслит» [Паскаль 1995, 306]. Не случайно в тексте Б. Шаховского тростник «одушевляется», наделяясь чертами мыслящего существа, отсюда использование соответствующего эпитета («молчащий»). В стихотворении «Рыбачьи земли» эти коннотации акцентируются, выходят на передний план за счет употребления деепричастия, образованного от глагола со значением мыслительной деятельности:

И над отточенной осокой
В тиши
Задумавшись на миг,
Певучий, гордый и высокий
Стоит навтыяжку тростник [Шаховский 1971, 136].

Тростник стойко переносит бурю, это дает возможность сопоставить его с несгибаемым, сильным духом, верным своим идеалам человеком. Таким образом, он становится лирическим двойником поэта, который, несмотря на свою болезнь — эндокардит, до конца своей жизни боролся и «оставался в строю».

Близки по своим функциям образы болотных растений — «осока» и «ветла», которые неоднократно появляются в лирических текстах Б. Шаховского («Ветелка», «На утренней реке», «На путине», «С попутным ветром» и др.). Особое место в этом ряду занимает стихотворение «Ветелка».

Центральный образ, вынесенный в заглавие, символичен и служит средством опосредованного изображения внутренних переживаний лирического героя. Одночленный психологический параллелизм восходит к мифологическому отождествлению «человек — растение». Вечная природа способна возродить душу, подарить ей успокоение и надежду:

Отжившая лодка пошла на дрова,
От речки былой — ни осколка,
И только ветелка,
Как прежде, жива... [Шаховский 1971, 211]

Образ ветелки вводит в стихотворение тему памяти и мотив воспоминания об ушедшей любви и юности: «А я загляну в невозвратные дни, / С тобой пошепчусь о любимой» [Там же, 212]. Вместе с тем стихотворение написано в форме монолога, обращенного к дереву. Подобная адресация имеет фольклорные корни: апелляция к природным объектам — характерная черта заговорно-заклинательной поэзии. Однако в произведении Б. Шаховского риторическая «беседа» трансформируется в медитативный аутодиалог.

В поздних текстах Б. Шаховского образ ивы становится ключевым («Мой край притих...», «Опять, зима, пожитки собирай...», «На все глядевший резковато...» и др.). Ветла и ива — разные номинации одного и того же растения. Такая смена дендронимов в поэтическом словаре свидетельствует о желании автора выстроить семантическое поле устойчивых ассоциаций, связанных с устным народным творчеством. Художественный облик дерева — гибкость, задумчивость, горестность — придает стихотворениям поэта не свойственную им ранее элегичную тональность:

...И только ива
Утром рано
Безмолвно плачет у мостков [Шаховский 1972, 77].

Б. Шаховский раскрывает смысловой потенциал «дерева плача» как аллегории утраты, скорби и печали. Осенний пейзаж и связанные с ним мотивы увядания, одиночества, ностальгии предполагают соответствующее жанровое узнавание:

Мой край притих,
Простился с летом...
Об увядании осеннем
Ничто пока не говорит... [Шаховский 1972, 77]

К элегии можно отнести и стихотворение «Когда-то осенью *плакучей...*». Эпитет в первой строке позволяет провести параллель между осенью и ивой: обе становятся предвестниками расставания лирического героя с возлюбленной («Гудели ивы при отъезде» [Шаховский 1972, 179]). Тема «утраты молодости», мотивы памяти и необратимого течения времени («Немало лет промчалось мимо»), ситуация меланхолического размышления, поэтический фокус на рефлексии лирического «я», «субъективное сцепление в ходе мыслей» и наличие жанрово-стилевых «сигналов» («осенью», «ночь») — признаки классической «унылой» элегии.

Отличительная особенность идиостиля поэта — отказ от шаблонных, прямолинейных ассоциаций в репрезентации растительного мира астраханского края. Образ лотоса, который воспринимается как знаковый атрибут природы Прикаспия, встречается в стихотворных текстах Б. Шаховского один раз:

Нет уж, пусть грохочущим и будет
Знойный край,
Где лотосы цветут!
Шторму не сдающиеся люди
Не в стоячий заводях растут [Шаховский 1971, 165].

В приведенном фрагменте «стоячие заводы», где растет и расцветает цветок, символизирующий в данном контексте изнеженность и хрупкость, противопоставлены шторму, который олицетворяет бунтарский дух. Для Б. Шаховского важным было подчеркнуть, что героическое противостояние человека и природной стихии выкристаллизовывает и определяет твердость характера тружеников Поволжья.

В лирике поэта в качестве поэтического эквивалента лотоса как эмблемы астраханской земли выступает образ кувшинки («кувшинка — сказочный цветок», «кувшинка, как рассвет...»), который является персонализацией таинственного и волшебного, рождающегося из глубины, прекрасного мира.

В лирике Б. Шаховского образ березы достаточно традиционен. Береза — один из главных концептов в национальной картине мира. В художественном сознании поэта образ березы, в соответствии с культурной памятью, выражает «чувство родины»: «...И березки / Кланялись любимцу своему...» [Шаховский 1972, 112].

Растительные «приметы» сближают поэзию Б. Шаховского с творчеством представителей «тихой лирики» 1950–1970-х гг. (А. Прасолова, В. Соколова, А. Передреева и др.).

В поэме «Опаленная юность» Б. Шаховский неоднократно использует фольклорную формулу, основанную на тождестве «береза — девушка»:

«Машенька, березонька...» [Там же, 231]. Подобный образный неосинкретизм обусловлен авторской установкой на создание эпического полотна жизни русского народа во время Великой Отечественной войны.

Таким образом, художественное воплощение флористического кода в поэтических произведениях Б. Шаховского определяется принципами традиционалистской поэтики. Антропоморфизация и метафоризация как принципы воссоздания природного мира Прикаспия оказываются наиболее характерными для поэтического языка Б. Шаховского. В стихотворениях о Волго-Каспии автор часто использует разветвленную систему реприз, параллелизмов, приемов эвфонии, ритмических перебоев и девиаций, что свидетельствует об особой музыкальности его лирики. Звуковые повторы переходят из строки в строку и из строфы в строфу, образуя сквозные фонетические ряды, связывающие все стихотворения: «пл», «пе», «ро», «от», «ос» и др. («певучий плес», «певучий и гордый тростник», «отточенная осока»). Детали речного пейзажа, образы растений и животных, описание рыбацкого труда и быта — всё это раскрывает цельность «волжского мира». Фитообразы в поэзии Б. Шаховского, с одной стороны, воспроизводят биогеографию Волго-Каспийского текста, с другой — наделяются символическим и метафорическим значениями, которые вызывают широкий спектр литературных и культурных ассоциаций.

Литература

1. Паскаль 1995 — *Паскаль Б.* Мысли. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1995. 490 с.
2. Тютчев 1971 — *Тютчев Ф.* Стихотворения. М.: Худож. лит., 1971. 96 с.
3. Шаховский 1971 — *Шаховский Б.* Стихи о нашей любви. М.: Худож. лит., 1971. 275 с.
4. Шкловский 1983 — *Шкловский В.* О теории прозы. М.: Сов. писатель, 1983. 383 с.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ ЦВЕТОВ В ПОЭЗИИ ИГОРЯ ЕЛИСЕЕВА¹

Образы цветов и сада традиционны для русской и мировой литературы, они восходят к христианской и исламской символической, однако каждый поэт вносит свое видение, свои индивидуальные ощущения в их художественное воплощение. Как правило, в поэзии представлен образ сада-рая, места, где лирический герой находит гармонию, ощущает свою защищенность от всех невзгод, это место творчества, уединения, созерцания. Сад традиционно воспринимается как образ пространства, «отовсюду огражденного и поэтому укрытого, упорядоченного и украшенного, обжитого и дружелюбного человеку» [Мифы 2003, 364]. Безусловно, в райском саду немаловажная роль отводится образам цветов. Цветы и флористические образы имеют особую символику, которая и раскрывается в контексте стихотворений современных русских поэтов.

В нашем исследовании мы ориентировались на методологию анализа флоропоэтики художественных произведений, предложенную на материале русской и зарубежной литературы К.И. Шарафадиной в монографии «Селам, откройся!» [Шарафадина 2018]. Мы рассмотрели творчество современного русского поэта Игоря Елисеева и выявили специфику художественного воплощения образов цветов и цветочной символики в его произведениях в контексте всего творчества. Образы цветов занимают существенное место в поэтическом мире Игоря Елисеева, отражают специфику его мировидения.

Игорь Александрович Елисеев (1952 г. рожд.) — известный русский поэт и переводчик, живущий в Ростове-на-Дону, автор множества сборников стихов и поэм («Траектория памяти» (1990), «Преданность», «Идущий путем заката» (оба — 1996), «Славянские руны» (1997), «Поднялся ветер» (2001), «Мыс Рока» (2005), «Меж небом и адом» (2009), «Избранное» (2012), «Стихи сестре» (2013) и «Во свете живых» (2018)) и переводов

¹ Статья написана и опубликована при финансовой поддержке РНФ и Правительства Республики Татарстан в рамках научного проекта «Проведение фундаментальных научных исследований и поисковых научных исследований малыми отдельными научными группами» (региональный конкурс) № 24-28-20211.

(Книга переводов стихов югославского поэта «Хитрый Петр», сборника переводов стихов народного поэта Ингушетии Магомета Вышегурова). Он имеет множество заслуженных наград за оригинальное поэтическое творчество, а также за переводы произведений поэтов народов России на русский и сербский языки.

Переводы И. Елисеева получили признание литературной общественности России и Зарубежья. Так, например, в 2014 г. он был награжден почетным дипломом в связи с празднованием 200-летнего юбилея Бханубхакты Ачарьи и за активное участие в переводе непальских стихотворных форм и издание двуязычного сборника стихов «Мост Сваргадвари», посвященного юбилею поэта. В 2015 г. литературная деятельность поэта и переводчика была высоко оценена памятной золотой медалью «200 лет М.Ю. Лермонтову». Кроме того, Елисеев переводит на русский язык произведения со многих языков мира (с английского), в его арсенале переводы стихов со многих славянских языков (польский, сербский).

Игорь Елисеев — член Союза писателей России и Союза писателей Москвы, главный редактор литературно-художественного альманаха «Рукопись», который распространяется в Америке, Европе, Азии, Африке и во многих регионах России.

Поэзия Елисеева глубоко лирична, при этом истинный поэт не может закрыться от жизни, поэтому в его творчестве читатель находит и философские размышления, и любовную лирику, и пейзажную лирику, раскрывающую первозданную красоту природы. Поэзия — это божественный дар, который дается только избранным. Лирический герой стихотворения “Nulla dies sine linea”, отвечая на риторический вопрос: «Зачем я муку эту принял?», скромно замечает:

Да только жаловаться поздно.
И я пишу, как на духу,
как будто я готов серьезно
поверить в эту чепуху... [Елисеев 2018, 3]

Как поэтическое кредо поэта звучит мысль: «... без строчки / я не могу прожить и дня / и потому не ставлю точки, / чтоб вы продолжили меня» [Там же].

Поэзия для И. Елисеева — это и служение, искупление грехов, единение с миром. Так, в стихотворении «Божья тварь» лирический герой обретает внутренний покой в божественной вере:

Я — новой жизни новый человек!
И к берегу причалил мой ковчег,
В котором каждой живности по паре
Со мною вместе одолели смерть

Представляется программным стихотворение «Всё, что душу волнует...», адресованное писателю-путешественнику Камиллю Зиганшину, в нем, наряду с описанием живописных картин природы, лирический герой полностью растворяется в природе:

И костры золотые,
И серебряные водопады,
И жемчужная россыпь росы
В изумрудно-хрустальной траве, —
Все богатства земли,
все сокровища жизни и клады —
всё останется людям
не легким дымком в синеве [Там же].

В этом стихотворении образы *альпийских малюток-цветов* позволяют передать бескрайние просторы родины и безграничную любовь к ней:

От равнины морской
до вершин в ледниковых разводах
и от пышных лесов
до альпийских малюток-цветов —
всюду я замечаю
великую тайну природы
и любить эту землю
я вечной любовью готов [Там же].

Красота природы открывается только тем, чьи души созрели к великой любви, частью которой является и любовь к природе. Знаменательна поэтическая формула в финале стихотворения: *«деревья — поэты природы — прочитают стихи о любви»*:

всё останется тем лишь,
кто верен дорогам далеким,
кто шагает по ним
с жаждой новых открытий в крови.
Мир изменится вскоре
и быть перестанет жестоким,
и деревья — поэты природы —
прочитают стихи о любви [Там же, 12].

В стихотворениях Игоря Елисеева оживает ель («Прощание»), остатки туч кутаются в объятых дымчатых высот, ласточки поют в бездонной тишине («...Остатки туч идут по небу...»), *«как высохшие старички, шушукуются листья с ветром...»* («Как высохшие старички...»), осенний клен

сугулится под сильным ветром («Передо мной осенний клен...»), а лирический герой ощущает естественное родство с миром природы, поэтому зачастую в финале мы узнаем о его чувствах. Так, описав осенний клен, лирический герой замечает:

Я на него похож слегка —
еще веселый и румяный,
и лишь душа, как лист багряный,
дрожит и рвется в облака [Там же, 13].

В поэтическом мире И. Елисеева важную роль выполняют и цветы. В названиях некоторых стихотворений есть наименования цветов («Клематис», «Репейник», «Кладбищенская сирень»), в них проводится параллель между описанием цветов и чувствами лирического героя, в других образы цветов являются значимыми элементами пейзажа, помогающими сделать какие-то важные акценты.

В стихотворении «Репейник» колючие цветы репейника (цветущего лопуха) позволяют поэту провести параллель в межличностных отношениях:

По праву руку —
репейник колется белый.
По левую руку —
репейник колется красный... [Елисеев 2023, 18].

Эти строчки обрамляют стихотворение, имеющее кольцевую композицию, которая позволяет показать обыденность и бесконечную повторяемость жизненных ситуаций, связанных с предательством друзей и неверностью жен:

Что в жизни хорошего
людям ни сделай,
всё будет
не то чтобы глупо — напрасно [Там же].

Но несмотря на то, что лирический герой осознаёт тщетность своих усилий, выражением которых и является колючий репейник красного и белого цветов, но всё находит в себе силы и упрямство, чтобы оставаться верным себе, своим идеалам:

Но снова идем —
среди лавин, камнепадов и селей.
И чувствуем вновь,
как на этой тропинке опасной... [Там же]

В этом стихотворении ассоциативно задействована и древнеславянская символика цветка репейника как одного из символов счастья, душевного спокойствия и равновесия, а также гармоничного символа сотрудничества живой природы и человека.

В стихотворении «Речной трамвайчик» И. Елисеев снова использует кольцевую композицию, чтобы передать ощущение постоянства и повторяемости жизненных ситуаций, воплощенных в образе речного трамвайчика «Москва». Детство лирического героя (семилетний белоголовый мальчик) и его дочери («мелькает русая дочурки голова») соединяет память. Сравнение «*как белоголовый / одуванчик / уже летит, неприхотлива и резва*» [Елисеев 2023, 24] позволяет автору охарактеризовать память через этот полевой цветок.

В стихотворении «Клематис» цветок семейства лютиковых становится символом надежды на будущее, обещая глубокой осенью наступление следующей весны:

Давно, с лопатую горбятся,
Копался я в своем саду,
И расцветающий клематис
Поведал мне свою судьбу [Там же, 33].

Между второй строфой и финальной лирической герой вспоминает о своей жизни (о брате, о друге, о своих жизненных разочарованиях):

...Мы сами жизнь нашей вертим,
мы вправе выбирать его.

И, как песцовый мех, лохматясь,
пускай кружится снег судьбы.
Я вижу, как цветок клематис,
обвивший у крыльца столбы [Там же].

Оригинальны чувства лирического героя стихотворения «Кладбищенские сирени», в котором «сирени», выросшие на кладбище, становятся букетом для возлюбленной, таким образом олицетворяя вечность жизни и любви, позволяя преодолеть страх перед смертью:

И счастлив я, что ты со мною рядом,
что по сирени ползает пчела,
что никого оплакивать не надо
и что улыбка у тебя светла.
И нету в нас перед грядущим страха,
хотя сирень растет, увы, из праха... [Елисеев 2023, 65]

В этом стихотворении отражена неоднозначная символика сирени, которая является символом печали, расставания, часто растет на кладбищах, а у славян, наоборот, является символом любви, верности. Здесь нельзя исключать и индивидуальную интерпретацию значения цветка сирени как уверенности лирического героя в силе своих чувств, способных преодолеть все трудности.

Поэзия Игоря Елисеева в целом позитивна, хотя он часто ставит и острые вопросы, смело обличая неприглядные поступки людей и социальные недостатки, но всё это обусловлено огромной любовью:

Пусть метет свои метели
Жизнь суровая, но вновь
Верим в то, что мы у цели,
И сердца не охладели,
И любовь.

«Календарные метели» [Елисеев 2023, 14].

Показательно, что в стихотворении «Дары» поэт через образы неприметных полевых цветов — чабрец, душица, зверобой, цикорий, горькая пижма — и нецветущих растений — крапива (*«цветы цикория и пижмы, / что ткнут степное полотно»*); *«Я не участвую в разбое, / не причисляй меня к вору, / когда из листьев зверобоя / чай ароматный заварю»*) — говорит о своей любви к родине: негромкой, не пафосной, а сокровенной:

Родной, не надо петушиться,
скрыт в ложном пафосе подлец.
не для того цветет душица,
не для того растет чабрец,
чтобы продажные поэты
с них собирали свой нектар, —
они — не звонкие монеты,
они — Господний щедрый дар [Елисеев 2023, 54].

Эпиграф из пролога к поэме «Пресека» Е. Евтушенко о подорожнике позволяет выстроить ассоциативную связь с претекстом: *«Подорожник кладут не в салаты, / Подорожник на раны кладут»* [Там же]. Евтушенко признается в своем «Подорожнике» в любви к родине (*«С хрустом я прорастал из России / Из горчайше-сладчайшей земли»* и *«Твою кровь, твои слезы эпоха / я в двужильные стебли всосал»*). И. Елисеев, повторяя образ Евтушенко, подтверждает свою любовь к родине:

Не помышляй, что я безбожник
И навредить природе рад,

Когда срываю подорожник,
Чтоб положить его в салат [Там же].

Поэт находит свой образ, не менее убедительный, чем у Е. Евтушенко: крапива — колючая и жгучая трава, растущая, как и подорожник, в лесах и в садах; благодаря своей распространенности она может ассоциироваться с родиной. Елисеев, принимая поэтический вызов от Евтушенко, придает этому растению гастрономический оттенок и говорит о своем счастье:

Я потому еще счастливый,
что он моих касался губ...
Пойду, нарву себе крапивы,
сварю пахучий летний суп [Там же].

Заметим, что в поэтическом мире И. Елисеева помимо цветочных образов есть образы деревьев и кустарников (сосна, береза, липа), которые чаще всего используются в составе метафор и сравнений, а также для проведения параллели с эмоциональным состоянием лирического героя: в стихотворении «Снежная королева» («Я же отдал всю душу / зеленым березам, / небу теплomu, пышущему бирюзой») и в «Солнце-береза» («Стоит осенняя береза, / Как солнце, кроною светясь, — / моя поэзия и проза, / и с жизнью явственная связь. <...> // Никто над ней не пролил слезы, / не разбудил ее, увы. / Лишь льется на нее с березы / всё так же тихий свет листвы, // на спящую почти полвека, / бесчувственную, в забытьи, / как и раздумья человека/ о преходящем бытии»); в стихотворениях без названия: «Бродя среди сосен / по каменным склонам, / любуйтесь прекрасным, / дышите озоном, / следите за играми диких животных / и слушайте пение птиц беззаботных// И жизнь вам покажется чудом и раем, / где мы не страдаем и не умираем, / где нас не преследуют, лупят и губят, / а ценят всегда, понимают и любят»; «Еще как будто и не выпит/ цветущей липы дивный запах, / еще я вроде и не выбит / из колеи своей, и всё ж / так мало мир меня тревожит / на всех его крутых этапах, / и каждый миг, что мною прожит, / не вызывает больше дрожь»; «Я влюбился в березу, / за ее золотою вуалью / нежный взгляд разглядел / одинокой и страстной души, / обрученной давно — / еще в детстве —/ с невидимой далью, / в беспредельность влекущей / из этой мертвой глуши» [Елисеев 2023, 11–55].

В любовной лирике Игоря Елисеева лирический герой очень нежен, раним, чаще всего находится в разлуке с возлюбленной, просит прощения, прощается навсегда, но он горячо любит и готов бороться за свои чувства. Например, в стихотворении «Смотри, любимая, заря...» лирический герой — «дерзкий герой» готов ради прощения целовать ноги возлюбленной:

Литература

1. Елисеев 2023 — *Елисеев И.А.* Всё, что душу волнует // Литературные знакомства. 2023. № 12 (87). С. 11–70.
2. Елисеев 2018 — *Елисеев И.А.* Во свете живых. Стихотворения. М.: Горячая линия, 2018. 196 с.
3. Мифы 2003 — Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Под ред. С.А. Токарева. Т. 2. М.: Большая энциклопедия, 2003. 719 с.
4. Шарафадина 2018. — *Шарафадина К.И.* «Селам, откройся!» Флоропэтика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 544 с., ил.

ЧАСТЬ III
ФЛОРОПОЭТИКА
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

ГЛАВА 3.1
ПРОСТРАНСТВО ЦВЕТОВ
И ЦВЕТЫ В ПРОСТРАНСТВЕ

И.И. МАТВЕЕВА

**СИРЕНЬ — «РОЗА РУССКОЙ ПРОВИНЦИИ»:
СМЫСЛОВЫЕ КОНТЕКСТЫ ФЛОРООБРАЗА
В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ПЛАТОНОВА**

Одна из значимых констант искусства — роскошная роза. У А.П. Платонова, создавшего образ глубинной России, образ розы дан в ином смысловом ракурсе — как далекий и недостижимый образ рая, благоденствия, коммунизма. Роза выступает маркером «другого мира» и растет где-то в далекой Америке, олицетворяя материальное благополучие и технический прогресс. Роза как символ героической борьбы и пролитой крови воплотилась в образ немецкой революционерки Розы Люксембург. Российская же роза лишена пафоса, бедна и обездолена, как девушка Роза из одноименного военного рассказа. В повести «Епифанские шлюзы» (1927) Платонов назвал розой русской провинции сирень, создав интересную дихотомию *роза* — *сирень*. Цель анализа прозы Платонова — рассмотреть смысловые контексты фитонима *сирень*, которые позволили писателю сопоставить столь различные образы.

Как уже отмечалось нами ранее, природный мир Платонова представляет собой «модель со сложной системой взаимодействий художественных элементов, <...> в которой реализуется сложный комплекс идей» [Матвеева 2015, 166]. Мир этот в его внешнем выражении прост и непритязателен, главенствующее место в нем занимают не пышные экзотические цветы,

а одинокие, трудно живущие растения, делающие, по словам писателя, «из смерти жизнь» («Цветок на земле», «Неизвестный цветок»). Особое место среди них занимает неприхотливая сирень — пышно, но коротко-временно цветущий кустарник.

Фитосемантика, и в частности символика сирени, была описана еще в начале XIX века, где сирени придавалось значение «тайных любовных встреч, свиданий <...> весны и первой любви» [Шарафадина 2018, 328], а также «разрыва», «разобщенности» в семейных отношениях [Там же, 72]. В культуре Серебряного века ее образ часто трактовался в романтическом ключе. Такова сирень на картинах И.И. Левитана «Весна. Белая сирень», М.А. Врубеля «Сирень» (1990), И.Э. Грабаря «Сирень и незабудки» (1904), П.П. Кончаловского, написавшего огромное количество полотен, увековечив на них кусты и букеты сирени.

В поэзии романтический образ цветущей сирени, символизирующей различные состояния любовного чувства, воплотили А. Блок («Запевающий сон»), Н. Гумилев («Клонясь под волнами ветров...», «Опять она кипит, бледна...»), И. Северянин («Фиолетовое озерко», «Поэма белой сирени»), Н. Тэффи («Я белая сирень», «Песня о белой сирени», «Есть у сирени темное счастье») и др. [Русская сирень 2020]. Иногда образ сирени соотносился с мотивами увядания, умирания и расставания с возлюбленными (например, у И. Анненского, А. Ахматовой, К. Вагинова, И. Северянина) [Топоров 2003, 87, 176]. Например, у Ахматовой встречаются такие строки:

Из памяти твоей я выну этот день,
Чтоб спрашивал твой взор беспомощно-туманный:
Где видел я персидскую сирень,
И ласточек, и домик деревянный?
А. Ахматова «Из памяти твоей...» (1915).

И неоплаканную тенью
Я буду здесь блуждать в ночи,
Когда зацветшею сиренью
Играют звездные лучи.
А. Ахматова «Шереметевский сад» (1926).

Продолжая культурную традицию XIX века, когда сложный сиреневый цвет ассоциировался главным образом с роскошью, сиренами, райской птицей сирий (отсюда название цвета в русском языке), русские художники-модернисты связали сиреневый цвет и его оттенки с *тайной, инобытием* (например, картины Врубеля), а такой поэт, как И. Северянин, наделил образ эстетским смыслом, поместив его в один ряд с ландышами, фиалками — «благоухающими цветами», передающими радость жизни, «восторженное, опьяненное восприятия весны» [Эпштейн, 245].

А. Платонов наполнил образ иными коннотациями. Его сирень, как было сказано выше, скромный цветущий куст и в то же время символ, имеющий разветвленную систему смысловых проекций. Рассмотрим некоторые из них.

Полисемантика образа сирени в повести «Епифанские шлюзы» (1927)

Чаще всего сирень в художественном мире писателя — спутник провинциала, *атрибут деревенской жизни*. Она растет у каждого дома в палисаднике, создавая прохладу и умиротворение. В повести «Епифанские шлюзы» есть типичный платоновский пейзаж: «...внезапно распустилась сирень — эта роза русской провинции, дар скромных палисадов и признак неизбежной деревенской мечты» [Платонов 2016, 110]. Сирень в данном отрывке имеет маркер мечтательности, надежды и беспокойного сердца. Персонифицируя эти определения, писатель породил с сиренью англичанку Мери Карборунд, невесту главного героя инженера Бертрана Перри. Мери носит на своей блузе ветку сирени и не похожа на чопорную англичанку, а напоминает, скорее, чувствительную русскую барышню. В то же время ее оним говорит о других качествах девушки, объясняет некоторые повороты сюжета повести.

Имя и фамилия героини говорящие. Мери (соотносится с именем Мария) в переводе с древнегреческого означает «любимая», а по английской версии — «горькая». Оба значения вполне соответствуют сюжету повести. Из любви к невесте инженер Перри отправляется из зеленого обжитого Ньюкестля в далекую холодную Россию, чтобы воплотить мечту Мери о муже таком же отважном, как Тамерлан, Искандер, Америго Веспуччи. Значение «горькая» реализуется в финале повести, когда Мери обнаруживает страшную ошибку своей жизни — неправильный выбор спутника жизни.

Фамилия героини (Карборунд) также говорящая. Карборундом в конце XIX — начале XX века называли химическое соединение кремния с углеродом, которое, по мнению ученых тех лет, обещало заменить драгоценные алмазы, но в силу чрезвычайной плотности его кристаллов использовалось как абразивный порошок. Действительно, для Перри девушка дорога как бриллиант, ради нее он идет на огромный риск, начиная грандиозные работы в неизвестной ему стране. Реализуя метафорические смыслы своей фамилии, Мери инициирует своеобразную шлифовку характера Перри, делая его мужественным и смелым. В имени героини присутствует и световая символика, связанная с «карборундовыми лучами» — изобретением конца XIX века, что «усиливает мистические черты ее образа» (см. об этом: [Яблоков 2014, 340]). При этом девушка наивна и романтична, о чем говорит ветка сирени у нее на блузе — символ первой любви и девичества

[Шарафадина 2018, 328]. Мечтательность девушки обозначается не только этим понятным маркером, но и характеристикой, данной ей Перри, который думает о ее «фантастическом безумном сердце», таким образом объединяя все трактовки ее имени.

Но сирень не роза, не символ пламенной любви. Сорванная и приколотая к одежде девушки, она становится имплицитным *знаком ее будущей измены*, напоминанием о краткосрочности жизни всего лишённого корней (что в полной мере относится и к самому Бертрону Перри). Продолжая пушкинско-тургеневскую традицию, где сирень — «знак будущей разлуки героев» [Бельская 2010, 38], Платонов связал сирень в мыслях героя о девушке с ее возможной неверностью: «...Его двадцатилетняя невеста <...> наверно, ходит по зеленым улицам Ньюкестля и носит в своей блузе *сиреневую ветку*. Быть может, другой ее водит под руку и шепчет убедительно про *лживую любовь*». Не случайно этим мыслям вторит «странный резкий звук, будто корабль треснул по всей обшивке от удара льда» [Платонов 2016, 91, 92]. Символика данного фрагмента очевидна: с момента расставания с Мери жизнь инженера уподобляется кораблю с треснутой обшивкой, гибель которого в ледяной воде (метафоре холодной России) уже предрешена.

Образ сирени в повести имеет также семантику *неведомого, тайного, далекого*. Так, Бертран хранит в своей душе образ Мери, пахнувшей травой и с приколотой к одежде сиренью. Именно такой Мери он некогда признался в любви, написав стихи: «Возможность страсти горестной и трудной, / Залог души, любимой божеством». В этом вольном переложении строк поэмы И.С. Тургенева «Параша» [Лангерак 1995, 229] образ возлюбленной и жертвенное чувство соединяется с Божественным началом. Образ Божества здесь двоятся, выступая и как Творец, и как сама Мери, перед которой, как перед богиней, преклоняется Бертран. Героиня вступает здесь в поле любимых платоновских символов: *Богородица, невеста, цветок, роза* [Малыгина 2005, 207]. В данном контексте Мери ассоциируется с чистой, непорочностью, любовью, несет в себе частицу света Мировой Души, реализуя метафору своего имени (Мери — Мария, Карборунд — лучи света). Символика розы-Богородицы, которая мыслится как антитеза смерти [Яблоков 2001, 171], делает героя бесстрашным, не думающим об опасности его предприятия. Но жизнь разрушила планы героев. Для Бертрона Мери стала далекой недостижимой невестой, а непознанная женская любовь родила пустоту в его сердце, сделав глухим к призыву других женщин. Но и в душе Мери, вышедшей замуж за обычного англичанина, продолжает жить глубокое и тайное чувство к Бертрону Перри. Ее письмо в Россию — скрытое сожаление о возможном, но несбывшемся счастье, о любви нереализованной, но прекрасной и благоухающей, как цветущая ветка сирени.

Метафизическая семантика сирени в повести «Ямская слобода» (1927)

Образ сирени в произведении присутствует как некая *тонкая метафизическая субстанция*. Выбор фитонима во многом объясняется *автобиографическим компонентом*, вынесенным непосредственно в заглавие (об автобиографизме повести см.: [Роженцева 2016, 665]). Действительно, Платонов вырос на окраине Воронежа, в Ямской слободе, среди маленьких домов с палисадниками и садами, где каждую весну зацветала сирень и где, по словам современника Платонова, «редкий порядочный дом не имеет при себе сада» [Веселовский 1867, 81]. Несмотря на то, что сирень в России начала культивироваться довольно поздно, в XIX веке, к моменту рождения и взросления писателя она прочно вошла в быт русской провинции, стала настоящим символом, без которого уже невозможно представить ни русскую усадьбу, ни русскую провинцию.

В жаркий июльский день «под кущей сирени — в прохладной тени» [Платонов 2016, 217] обедают зажиточные крестьяне Астаховы, на которых работает главный герой повести Филат. Платонов не случайно именует сирень «кущами», отсылая к устойчивому выражению «райские кущи» и создавая из провинциальной Ямской слободы подобие рая. Описание слободы подтверждает эту мысль: «...Лето было длинно и прекрасно, но не злило землю до бесплодия, а открывало всю ее благовторность» [Там же]. Однако благостность пейзажа снимается следующей за ним комической сценой, когда обманутый холодком тени степенный Захар Васильевич хватил за столом слишком горячего молочного кулеша, «харкнул и неожиданно — с большой скоростью — перелез через забор к соседу» [Там же]. Сцена дневной трапезы диссонирует с описанием природы, разрушая божественную гармонию и подчеркивая несоответствие между метафизической и реальной сферой бытия жителей слободы. Несмотря на молчаливое присутствие сирени, сцена лишена романтического ореола, не ассоциируется ни с любовным чувством, придаваемым сирени классической литературой, ни с мечтательностью (авторской характеристикой кустарника). Напротив, в ней подчеркивается грубость, жадность и нечистоплотность хозяев дома. Не случайно работник Филат молча наблюдает за происходящим, совестливо стоя в стороне.

Поэтическая составляющая образа сирени в повести несколько ослаблена. Возможно, это объясняется временем действия (июль), когда сирень уже отцвела. Днем сирень — бесстрастный наблюдатель жизни семейства, и в этом контексте уподобляется безмолвному Филату, которому в доме Захара Васильевича полагается лишь тяжело трудиться за тарелку супа и миску каши. Зато под покровом ночи в образе сирени пробуждается скрытый романтический код, навевая на Филата, расположившегося под ее ветвями, мечты о любви. Склонившаяся «сиреневая ветка шевелилась над самыми

глазами Филата», заставляя его думать о невозможном для него счастье: «Он <...> полюбил бы страшно, верно и горячо, если бы хоть одна рябая девка пожалела его и привлекла к себе с материнской кротостью и нежностью <...> и до смерти не утомился бы любить ее» [Платонов 2016, 227].

Образ сирени в приведенной сцене обретает характерную для литературы Серебряного века коннотацию, отсылающую к *инобытию*, когда ветка воспринимается как *знак мира небесного* [Купер 1995, 319]. Для Филата сама мысль о любви и семье кажется столь далекой и несбыточной, что она скрывается им и хранится как сокровенная тайна. Интересно в данном контексте сравнить сирень и розу. Если последняя в массовом сознании воспринимается как символ горячей любви, то сирень — «роза русской провинции» — это лишь мечта, далекая от реализации. Грустная ветка сирени словно призывает Филата очнуться, окунуться в мир неведомый, незнакомый. Но Филат не понимает ее тайных знаков. В его «завядшей голове» возникает тонкий печальный звук как напоминание о «неизвестном потерянном мире». Тонкий звук играет здесь важную роль: вкупе с образом сирени он создает особую платоновскую атмосферу, символизирующую неблагополучие бытия и разобщенность людей, основу которой составляет онтологическое осмысление и экзистенциальное восприятие жизни. В то же время сирень в сцене выступает как знак надежды, предзнаменование будущих перемен в жизни Филата, который после революции наконец скинет с себя оковы бессловесного батрака.

Символика образа сирени в рассказе «Война» (1927)

В произведениях Платонова сирень иногда выступает в качестве *символа родины*. Например, главный герой рассказа «Война» Серденко, русский инженер-эмигрант, изобретатель нового вида оружия, находясь в Англии и работая над неким страшным пангазом, призванным смирить весь мир, мечтает вернуться в Россию, «бедную роскошную ржаную страну»: «Я на равнину хочу, где весной *сирень*, а осенью антоновские яблоки», — говорит он. Если образ душистых яблок — это аллюзия на известный рассказ Бунина — писателя, оказавшегося после революции в эмиграции, но чье творчество не было забыто на родине, то образ сирени реализуется и через прямую номинацию («весной сирень»), и косвенно — с помощью оксюморона «бедная роскошная страна». Имплицитная параллель опознается через характеристику сирени, которая, как говорилось выше, сочетает неприветливость и таинственную загадочную красоту. Образы-воспоминания (антоновские яблоки, сирень) связаны для инженера Серденко с чувством родины — любви к неяркой, скромной стране, по просторам которой разлиты весенние запахи цветущей сирени и осенний аромат антоновских яблок.

Говорящая фамилия инженера подчеркивает его духовность, «мудрость чувства в противовес рассудочной мудрости головы» [Купер 1995, 297]. Но фамилия содержит и характеристику всего русского народа, «ищущего спасения не себе, а целому миру» [Платонов 2016, 271]. Здесь начинает работать проекция сирень — проводник в неведомое и тайное, то есть в непостижимую для иностранцев русскую душу инженера. Действительно, Серденко с точки зрения практичных англичан, руководствующихся «в мировой политике <...> правилом наибольшей классовой и национальной выгоды, хотя бы для этого требовалось умерщвлять целые народы» [Там же], действует нерационально. Работая на Англию, готовящую войну с Советским Союзом и Китаем, получая на свои разработки крупные суммы денег, он параллельно изобретает противоядие смертельному пангазу, сведя в итоге на нет спланированную атаку на Россию.

Образ Серденко вымышленный, однако он имеет под собой реальные историко-культурные корни и связан с настроениями русской эмиграции, разделившейся в 1920-е годы на два лагеря, один из которых хотел «служить России», «заниматься обучением и усовершенствованием в технике, чтобы вернуться на родину опытными инженерами», <...> «умереть на родине» и лежать в русской земле («Известия», 17 марта 1927 г. Цит. по: [Московцева 2016, 709]). Именно этой неугасающей мыслью заражен Серденко, поэтому выбрал для жизни в Англии «безлюдную унылую глушь», напоминающую ему дореволюционный русский уезд, а за обедом изысканным омарам предпочитает простую квашеную капусту. Чтобы спасти далекую родину от уничтожения, он отказывается от роскошной жизни в Англии и совершает подвиг самопожертвования.

Упоминание сирени и яблонь в тексте, как и в предыдущем произведении, отсылает к образу райского сада. Отметим, что в старину народ именовал сирень «рай-деревом» (наряду с другими цветущими кустарниками). Так с помощью аллюзий и ассоциаций образ сирени онтологически соединяется с образами сада, дома, Отечества и Дома Небесного [Радомская 2006].

Цветовая символика сиреневого и его оттенков

Мастерство Платонова проявляется в особой ненавязчивой тайнописи, когда сирень, именуемая розой, начинает проявлять наряду с собственной символикой круг значений розы, вступая в семантическое поле царицы цветов. И здесь важные функции приобретает сложный *сиреневый цвет*, представляющий собой дихотомию красного и синего.

Любопытно, что в таких произведениях Платонова, как «Чевенгур» (1929) и «Котлован» (1930), образ сирени не встречается, как и в других поздних вещах писателя, за исключением пьесы «Шарманка» (1930–1931), где сирень обыгрывается в комическом ключе — как сырье для изготовле-

ния спиртного напитка для кооперативного бала. Несомненно, что данный профанный образ также интересен, но требует отдельного исследования в рамках сатиры писателя.

Постепенно к 1930–1940-м годам сирень как целостный образ в произведениях Платонова исчезает, но на смену приходит *цветовая символика*, в которой актуализируются оттенки синего и сиреневого. Они осмысливаются как *знак некоего надмирного пространства*, в котором будет жить будущее бессмертное человечество. Например, Захар Павлович, герой романа «Чевенгур», представлял свою будущую жизнь «синим глубоким пространством» [Платонов 2009, 45–46]. Не случайна и говорящая деталь, характеризующая воздух в Чевенгуре: «Синий воздух над Чевенгуром стоял высокой тоскою», рождая у героя романа Копенкина чувство экзистенциальной грусти.

Синий цвет становится маркером иного, неземного мира, *цветом перехода в смерть, небытие*, именно поэтому упавший к ногам Дванова лист в Чевенгуре синий, поскольку «отжил, умер и возвращался в покой земли» [Платонов 2020, 281]. Примечательно, что синий цвет неба при этом исчезает, но небо кажется героям «более высоким», чем прежде, порождая в душе Дванова чувство тоски по прошедшему времени.

Рассмотрим в этой связи эпизод из *повести «Хлеб и чтение» <1932>*, в которой Платонов трагически обыграл весьма серьезные для него идеи. В данном микросюжете герой Иван Жаренов видит странный сон: будто его покойный дед молча и упорно *порол его веткой сирени*, несмотря на протестующие крики Жаренова. Авторский замысел реализуется в данном отрывке через активизацию функции сиреневого цвета. Красная составляющая сиреневого обращена к революционным действиям внука. В рассказе Жаренов — грубый и неотесанный 25-летний парень, увлеченный идеей нового мира. Ради строительства электростанции в селе Верчовка он ограбил склеп, обманом выманил деньги у жителей села и даже вытерпел от них жестокие побои. Ситуация порки, по сути, не только профанирует «созидательные» действия Жаренова, но и указывает на неверный путь внука, который ради счастья людей применяет насилие над ними, не чтит памяти предков. В то же время способ наказания избирается мягкий: ветка сирени не может нанести тяжкого вреда, но подсказывает правильные действия с помощью образно-цветового параллелизма.

Синяя составляющая сиреневого цвета метафорически связывает взрослого внука с умершим дедом, то есть *с миром потусторонним*. Платонов, вслед за Н. Федоровым мечтавший о бессмертном человечестве, таким образом напоминал о долге внуков перед умершими родителями [Семенова 2001, 480, 482–485]. Порка сиреновой веткой — знак взрослому, но глупому внуку: будущие поколения должны победить смерть, воскресить умерших, чтобы человечество обрело вечное единение и братство.

В романе «Счастливая Москва» <1934–1935> и рассказе «Московская скрипка» (1935) появляется *искусственный фиолетовый свет* — порождение разума персонажей этих произведений. Многие из героев напряженно размышляют над проблемой бессмертия, в их мечтах оживает таинственное фиолетовое пространство, в котором «любой живой организм не устанет и не умрет, но будет способен к вечному существованию» [Платонов 2010, 45]. В синей высоте мира, в стратосфере, по мнению героя романа «Счастливая Москва» Мульдбауэра, «лежит воздушная страна бессмертия», куда будущее крылатое человечество навсегда переселится с земли. В рассказе «Московская скрипка» странный фиолетовый свет — результат опытов инженера Грубова над электричеством, с помощью которого он исправлял больную материю и приближал прекрасное бессмертное будущее человечества. Его опыты еще далеки от завершения, но уже дают чудесный результат — волшебный резонанс здорового вещества, рождающий прекрасную музыку будущего. Скрипка, сделанная из отходов опытов Грубова, способна издавать волшебные звуки, превосходящие исполнительское мастерство музыканта. Таинственность фиолетового света коррелирует с волшебными звуками скрипки и проецируется на светящийся будущий мир, о котором грезят платоновские герои.

Рассказ «Цветок на земле» (1945), представляющий символику голубого цвета, метафорически выразил главную идею платоновского искусства слова — *жизнетворчество*. Два героя рассказа, старый дед и его внук Афоня, остановились в поле «у голубого цветка, терпеливо росшего корнем из мелкого чистого песка» [Платонов 2011, 125]. Отвечая на вопрос внука о том, что есть на земле самое главное, дед показал на маленький голубой цветок и объяснил, что он совершает важную работу на земле: «сыпучую землю», «мертвый прах» обращает в живое тело, «и пахнет от него самого чистым духом». Платонов не случайно избирает для цветка голубой цвет. С одной стороны, цвет лепестков напоминает о голубых чистых глазах ребенка, с другой — символизирует Вселенную, бесконечность. Высокая проекция смысла создает скрытый героический пафос рассказа, который одновременно является метафорой собственного писательского подвига Платонова. Ему также приходилось расти на неплодородной почве послеоктябрьской литературы, он тоже казался на писательской поляне чужим и «жалконьким», но вопреки всему создавал прекрасные творения, ставшие классикой русской литературы.

Подводя итоги настоящему исследованию, отметим, что Платонов, созидая собственный художественный мир, использовал самые разные средства фикциональности, образ сирени находится в этом ряду не на последнем месте. Рассмотренные проекции образа дают представление о его сложной семантике, скрытых связях с розой — символом любви, революции, мечтой о рае.

Двухкомпонентный цвет сирени соединил символику красного (розы) и синего (небесного). Сирень воспринимается в платоновском мире младшей провинциальной сестрой роскошной розы, и она как бы «недоотягивает» до роскошной царицы цветов. Сирень ассоциируется с нереализованным чувством любви, домом, семьей, родиной, а также становится метафизическим проводником в неведомые дали, в синие бездны, актуализируя онтологическую и экзистенциальную проблематику произведений. В отличие от роз, которые заставляют платоновских героев отправиться в далекую Америку за маслом розы (лучшей жизнью для себя и своих потомков), сирень не в силах поднять людей с земли, заставить действовать. Она лишь будит мечты, напоминает об иной реальности — прекрасной, далекой и недостижимой.

Уже к концу 1920-х годов тема провинции постепенно уходит из произведений Платонова, а вместе с ней уходит и сам образ сирени, уступая место родственной цветовой гамме, когда оттенки синего и фиолетового активируют смысловые контексты, присущие образу сирени, и имплицитно передают то, что нельзя выразить напрямую, не впадая при этом в излишний пафос. Фиолетовый и синий цвета напоминают о высшем предназначении человека — стремиться в неведомые дали, к бессмертию, по словам Платонова, изобретать «мир невероятный».

Литература

1. Бельская 2020 — *Бельская А.А.* «Онегинское» в романе И.С. Тургенева «Рудин» // Спасский вестник. 2010. № 18. С. 36–47.
2. Веселовский 1867 — *Веселовский Г.М.* Историко-статистический очерк торговли и промышленности г. Воронежа // Памятная книжка Воронежской губернии на 1865–1866 г. Воронеж: Тип. Воронежского Губернского Правления, 1867. С. 1–96.
3. Купер 1995 — *Купер Дж.* Энциклопедия символов. Кн. IV. М.: Золотой век, 1995. 401 с.
4. Русская сирень — Русская сирень. Поэтический сборник. Муром: Муромский педагогический колледж, 2020. 42 с.
5. Лангерак 1995 — *Лангерак Т.* Андрей Платонов: материалы для биографии, 1899–1929 гг. Амстердам: Pegasus, 1995. 274 с.
6. Малыгина 2005 — *Малыгина Н.М.* Андрей Платонов: поэтика «возвращения». М.: Теис, 2005. 334 с.
7. Матвеева 2015 — *Матвеева И.И.* Природный мир в творчестве Андрея Платонова // Природные стихии в русской словесности. М.: ЛЕНАНД, 2015. С. 166–184.
8. Московцева 2016 — *Московцева Д.С.* Комментарий к рассказу «Война» // Платонов А. Сочинения. Науч. изд. Т. 2: Повести. Рассказы. Сценарии. Статьи / Под ред Н.В. Корниенко. М.: ИМЛИ РАН, 2016. С. 705–716.
9. Платонов 2010 — *Платонов А.П.* Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов. М.: Время, 2010. 624 с.

10. Платонов 2011 — *Платонов А.П.* Сухой хлеб. Рассказы для детей. Русские сказки. М.: Время, 2011. 416 с.
11. Платонов 2016 — *Платонов А.П.* Сочинения. Научное издание Т. 2: Повести. Рассказы. Сценарии. Статьи / Под ред. Н.В. Корниенко. М.: ИМЛИ РАН, 869 с.
12. Платонов 2020 — *Платонов А.П.* Сочинения. Научное издание. Т. 3: Чевенгур. М.: ИМЛИ РАН, 2020.
13. Радомская 2006 — *Радомская Т.И.* Дом и Отечество в русской классической литературе первой трети XIX в. Опыт духовного, семейного, государственного устройства. М.: Совпадение, 2006. 240 с.
14. Рожнецва 2016 — *Рожнецва Е.А.* Комментарии // Платонов А. Сочинения. Т. 2: 1926–1927. Повести, рассказы, сценарии, статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2016. С. 662–681.
15. Семенова 2001 — *Семенова С.Г.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. 590 с.
16. Топоров 2003 — *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство-СПб, 2003. 616 с.
17. Шарафадина 2018 — *Шарафадина К.И.* «Селам, откройся!» Флоропоэтика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 544 с., ил.
18. Эпштейн 1990 — *Эпштейн М.Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 303 с.
19. Яблоков 2001 — *Яблоков Е.А.* На берегу неба. Роман А.Платонова «Чевенгур». СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 376 с.
20. Яблоков 2014 — *Яблоков Е.А.* Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2014. 776 с.

А.И. СМЕРНОВА

ПРОЗА В.П. АСТАФЬЕВА: ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКИЕ КОННОТАЦИИ ФЛОРОСЕМАНТИКИ

*По своей сути я ведь романтик, люблю глазеть на природу,
собирать цветы, камешки, читать о любви.*

В.П. Астафьев

В 2010-е годы выходит ряд монографических работ (С.Г. Горбовская, А.Г. Разумовская, И.К. Стаф, К.И. Шарафадина и др.) и статей (М.Р. Ненарокова, И.Б. Смирнова, Н.Д. Федяева и др.), посвященных изучению флорообразов, флоросемантики и флоропоэтики. Исследователи отмечают традиционность и распространенность символа «цветы» в разных культурах «от архаичных до современной, от мифологической и религиозной до художественной и философской» [Федяева 2013]. К.И. Шарафадина в «Прологе» к масштабному исследованию ««Селам, откройся!» Флоропоэтика в образном языке русской и зарубежной литературы» разъясняет смысл понятия «флоропоэтика», которое «задает сразу несколько ракурсов прочтения: это и определение поэтологических устремлений писателей при обращении к флоросимволике, и попытка создания целостного, систематического учения о генезисе и филиации растительно-цветочных символов, в последнем случае авторские “цветочные реплики” становятся неотъемлемой частью большого флородиалога, разворачивающегося в мировой литературе» [Шарафадина 2018, 6].

Научный интерес к цветочной образности в филологических трудах объясняется тем, что, по словам С.Г. Горбовской, «растение занимает особое место в литературе (как в поэзии, так и прозе) в качестве флорообраза» [Горбовская 2017, 7]. И творчество В.П. Астафьева в этом отношении не составляет исключения. В *повести в рассказах «Последний поклон»* (1966–1992) наряду с другими приметам крестьянской жизни: украшение окна деревенского дома («Деревенское окно, заделанное на зиму, — своего рода произведение искусства» [Астафьев 1997, 4, 147]), засолка капусты на зиму, приготовление холодца, ритуал семейных праздников и др.) раскрывается отношение к комнатным растениям — *фикусам*, *«алою»*, *гераням*, излюбленным цветам в крестьянском обиходе, детально прописывается

уход за ними, уделяется внимание восприятию всего живого и пробуждению эстетического чувства у ребенка, Вити Потылицына, с интересом наблюдающего за ростом и цветением комнатного растения: «На окне, в старом чугушке, возле замерзшего стекла над черной землею висел и улыбался яркогубый цветок с бело мерцающей сердцевинкой и как бы говорил младенчески-радостным ртом: “Ну вот и я! Дождались?”» [Там же, 149].

В автобиографическом «Последнем поклоне» повествование ведется от первого лица, воспроизводятся детские впечатления Вити Потылицына (фамилия автора по материнской линии) и эпизоды из его биографии. Это накладывает отпечаток на характер воспоминаний, не претендующих на документальность, на сочетание «правды» и вымысла, что отмечалось и самим писателем в разных интервью и комментариях. В то же время В. Астафьеву важно, с одной стороны, достоверно воспроизвести детские впечатления героя, с другой — фактографически зафиксировать «уходящую натуру»: реалии и особенности крестьянской жизни, определившие образ «малой родины» писателя. Так, в рассказе «Фотография, на которой меня нет» повествуется о том, что, «как только под окном ударит синица по первой сосулке и послышится звон», Катерина Петровна, бабушка Вити, достанет из подполья горшки с луковицами цветов и поставит их в теплое место «в кути», чтобы через три-четыре дня из «темной нежилой земли» появились первые бледно-зеленые росточки. Природность мироощущения героя выражается в его внимании к «пробуждению жизни» и наблюдательности: «Люблю я смотреть на оживающие цветы. Все почти горшки с цветами — геранями, срезками, колючей розочкой, луковицами — находятся в подполье. <...> Я всегда караулил то мгновение, тот миг свершающегося таинства, и ни разу скараулить не мог» [Астафьев 1997, 4, 148, 149¹]. И вновь автор возвращается к той же мысли в другом рассказе повести, «Пеструха»: «Но как не дано человеку увидеть, когда раскроется цветок, так и я не скараулил ту минуту, не увидел миг зарождения нового дня...» [Там же, 316]. В счастливый миг детства герой воспринимает мир в его единстве и целостности, «пробуждения» цветочных луковиц и корешков происходит в соответствии с природным календарем и климатическими изменениями: «После того, как загоралась на окне луковица, заметней прибывал день, плавилась толсто обмерзшие окна, бабушка доставала из подполья остальные цветы, и они тоже возникали из тьмы, тянулись к свету, к теплу, обрызгивал окна и наш дом цветами» [Там же, 149]. Чувство природы, присущее герою, включает в себя и эстетический компонент — восхищение органической красотой цветущего растения. Этим качеством он выделяется среди односельчан.

¹ Здесь и далее везде в ссылках на это издание сначала указан номер тома, затем цитируемые страницы.

В «Последнем поклоне» упоминается об утилитарном восприятии цветов в крестьянстве: «...На селе презрительно относятся к людям, которые рвут цветочки и всякой такой ерундой занимаются. <...> Цветочки в подарок женам привозят с базара, из стружек цветочки, синие, красные, белые — шуршат. Базарные цветочки бабы почтительно ставят на угловики и на иконы цепляют. А чтобы *жарков*, *стородубов* или *саранок* нарвать — этого мужики никогда не делают и детей своих сызмальства приучают дразнить и презирать» (Здесь и далее в цитатах курсив мой. — А.С.) [Астафьев 1997, 4, 96–97] тех, кто падок на «развлечения» и не пригоден для охотничьего промысла.

В астафьевской картине мира флорообразы символизируют естественную красоту, через их восприятие раскрываются свойства души человека и отношение к окружающему. Автор живописует цветы и любуется присутствием им красотой и жизнью в различных ее проявлениях. В рассказе «Монах в новых штанах» есть описание лесной опушки, которая «палом горела, захлестнутая жарками». В открывающемся по обочинам лесной дороги пространстве, заросшем зеленью, обращают на себя внимание цветы: «...Жарки тут, на солнцепеке, уже сорили по ветру отгаром лепестков, сморенно повисли водосборы-колокольчики в предчувствии летней, гибельной для них жары. На смену этим цветкам из чащобника взнялись саранки и кросоднев стоял уже в продолговатых бутончиках, подернутых шерсткой будто инеем, ждал своего часа, чтобы развесить по окраинам полей желтые граммофоны» [Астафьев 1997, 4, 89]. Сравнивая в разных произведениях Астафьева пространственные природные описания, включающие флористические образы, понимаешь, что в каждом случае они подчинены единому художественному замыслу. Так, импульсом к созданию «Последнего поклона» стало желание рассказать о «своей» Сибири — в противовес высказываниям о ней «новожителей», писавших так, «будто до них тут никого не было, никто не жил» [Астафьев 1980, 222]. Образ «малой родины» в повести строится на трех моделирующих принципах: автобиографическом, природном, социально-историческом.

Среди флоронимов в «Последнем поклоне» упоминается *цветок папоротника*. «В небе ударят громы, сверкнут молнии, от них вспыхнут таинственные цветы папоротника» [Астафьев 1997, 4, 12]. И далее семантика этого образа получает развернутое толкование в контексте фольклорной традиции: «Говорят, если найдешь цветок папоротника — невидимкой станешь, можешь забрать все богатства у богатых и отдать их бедным, выкрасть у Кошея Бессмертного Василису Прекрасную и вернуть ее Иванушке, можешь даже пробраться на кладбище и оживить свою родную мать» [Там же, 14]. «Сказочный» дискурс реализуется в разных рассказах повести, способствуя созданию эффекта достоверности образа в описании переживаний, впечатлений, восприятия Витей Потылицыным-ребенком

окружающего мира. В тексте «взрослому» повествователю важно сохранить «чистоту» исповедальной интонации в «детских» главах, которая также работает на создание иллюзии достоверности. Цветочное многообразие в повести «Последний поклон» включает и такие флоронимы, как полевая ромашка и цветы куриной слепоты: «А по лугу стелился туман, и была от него мокра трава, никли долу цветы куриной слепоты, ромашки приморщили белые ресницы на желтых зрачках». «...По кустам переплетались камнеломки, повилика, дедушкины кудри. Мы запутывались в нитках цветов, и тогда из белых чашечек выливались мне за воротник и на голову студеные капли» [Астафьев 1997, 4, 22, 23]. Астафьевские флорообразы определяют и флоропэотику писателя.

Обратимся к книге лирических миниатюр «Затеси», в которой есть миниатюра «Герань на снегу». Основу сюжета рассказа составила история короткой жизни «гераньки». Выбор широко распространенного в домашнем обиходе цветка подчеркивает его обыденность и непритязательность, что выражено и в форме онима «геранька»: «В дырявом чугунок росла геранька. Забывали поливать ее, и потому нижние листья гераньки скоро чернели, свертывались и опали. Но набралась сил геранька и отросла — расцвела» [Астафьев 1997, 7, 28]. Однако по воле разбушевавшегося пьяного мужика чугунок с геранькой оказывается за окном на снегу. «Всю ночь светила геранька под окном, еще живая». И хотя засыпанная снегом, она «погасла», но не умерла, а по весне с потоком воды попала в овраг, живым корешком уцепилась за землю «и снова расти начала». Но вскоре была съедена козой. В земле оставался живым корешок гераньки, и вновь он «пустил росточек». На этом ее испытания не заканчиваются: подхваченная «вместе с жалицей» и землей ковшом экскаватора, она оказывается под яром у реки, где пытается уцепиться за рыхлую землю. Но этому не дано было случиться: не смогла геранька пробиться к солнцу сквозь наслоения земли, сбрасываемой под яр, «унялась, и корень ее лишился сил, под тяжестью начал гнить внутри земли» [Там же, 29], среди щепок и всякого хлама. Заканчивается миниатюра тем, что в дырявый чугунок хозяйка посадила помидор, которому повезло больше, чем бесполезной гераньке: «мужик не выбрасывал за окно чугунок с помидором, хотя по-прежнему пил» и бушевал, — закольцовывает сюжет автор. В миниатюре в аллегорической форме воплощается мысль о случайной, никому не нужной жизни, олицетворяемой единственной в своем роде «геранькой», цветком, призванным цвести и приносить радость людям одним своим существованием.

В литературном наследии писателя есть знаковое произведение, в название которого также вынесен флороним, — повесть «Стародуб» (1960). Стародуб является «любимым цветком» Астафьева (*фото 1*). В комментариях ко второму тому собрания сочинений в 15 томах писатель, вспо-

миная историю создания этой повести, отмечает: «...Цветок *стародуб*, как первая любовь, ...сиял в моем сердце и требовал или, может, нашептывал мне о себе во сне и наяву, чтоб я никогда не забывал о нем и о родине его — Сибири...» [Астафьев 1997, 2, 488]. В комментариях Астафьев дает ботаническое описание цветка, расширяющее представление о нем, о местах его произрастания и целебных свойствах: «По всей Сибири и кое-где на Урале, в заустенье пещер и скал, на склонах гор, в редких сосняках, но особенно охотно растет в лесостепных колках цветков — стародуб. Во многих российских областях и славянских странах его называют *горицветом*. В ботанических книгах и лекарственных справочниках у этого цветка древнее, красивое название греческого звучания — *адонис*» [Там же, 487].

В «Последнем поклоне» цветок стародуб упоминается и в связи с образом бабушки Катерины Петровны, которая была травницей и лечила «деревенский люд корешками, настоями и луковками трав, среди которых первенствовал стародуб» [Там же]. Астафьев замечает, что именно благодаря бабушке еще в детстве из всего сибирского лесного изобилия он «выделил и навсегда полюбил» этот цветок. В комментариях дается поэтическое описание стародуба, которое в пору создания одноименной повести никак не складывалось в «этиюд о цветке»: стародуб «часто растет, цветет, точнее — доцветает в соседстве с ярким, броским жарком и при всей своей неяркости и незатейливости не проигрывает, не блекнет рядом с ним. В его пышной, густой зелени, пахнущей древностью и пещерой, самородком светится желтый, с застенчивой проалостью цветков, всегда навевающий на меня какое-то утешающее, задумчивое настроение, заставляя вроде бы вспомнить что-то забытое людьми, задуматься о судьбе нашей, о себе, вечности» [Там же].

В «Последнем поклоне» раскрывается ольфакторный код цветочной символики — флорообраз предстает частью первозданной природы, символизирует для героя связь с детством и «малой родиной»: «Я склонился над пышной зеленой стародубов, надеясь уловить тот таинственный запах дремучей тайги, который в детстве вбивал меня в пугливое чувство, что бывает от соприкосновения с тайной» [Астафьев 1997, 5, 371].

Цветок стародуба, хранящего в своем «донце» тайну, предстает в одноименной повести *символической деталью*, сопровождающей образ Култыша, продолжающего в русской литературе линию героев, олицетворяющих собой тип естественного человека. Фаефан рассказывает Култышу о том, как в стародавние времена появились в этих краях люди сурового нрава, стойкие и «ни перед чем не гнущиеся». Это были приверженцы старой веры, пришедшие из тех краев, где росли дубы, «яблони, груши, вишни и не было кедров и лиственниц». Обживаясь на новом месте, старожилы дают свои названия растениям. «...И самый целебный и красивый

цветок назвали в честь любимого дерева — дуба. Так цветок этот, желтый и духмяный, сделался постоянной, неумираемой памятью о родном, навсегда потерянном крае». Шло время, сменялись поколения, «но каждую весну зажигались ясным огнем по всей Сибири стародубы и роняли семена, чтобы никогда не переставала цвести земля, чтобы сердце человека наполнялось соком и духом ее и не истлевала в нем память о том крае, который его родил» [Астафьев 1997, 2, 120]. По верному наблюдению Н.Д. Федяевой, «культурная значимость самих цветов обогащает их номинации разнообразными национально- и культурно-специфическими ассоциативными смыслами» [Федяева 2013].

Флороним стародуба раскрывается в повести как многозначный, символизируя жизненную силу и стойкость, связь с землей предков. Выросший среди этих цветов Култыш и сам воспринимается «стародубом» на фоне жителей Вырубов, рядом со сводным братом Амосом. Юного Култыша отличает особая привязанность к цветам, заменяющим ему общение с людьми, которых он сторонится. «В вешнее разноцветье мальчишка заваливал избушку всякой цветущей всячиной... На нарах цветы, на столе цветы, под матицей цветы и даже за ремешком фуражки и в петлях рубахи у парнишки цветы» [Астафьев 1997, 2, 119]. Именно поэтому в жизни Култыша стародуб приобретает *символический смысл*, становится эмблематическим знаком, с помощью которого он признается в любви Клавдии, заменяет свечу в руке Култыша в его смертный час.

Концептуальное воплощение флористические образы находят в *повествовании в рассказах «Царь-рыба»* (1976), занимающем особое место в литературном наследии писателя как своеобразный «натурфилософский манифест» [Смирнова 2009, 38–68]. В произведении «цветочная» тема получает развитие и реализуется в главах «Уха на Боганиде» и «Турханская лилия».

«Уха на Боганиде» начинается описанием цветка, который навсегда остался в памяти Акима, символизируя собой жизнь северного человека, который, подобно северному цветку, приспосабливается к суровым природным условиям. В главе образ цветка раскрывается через восприятие Акима, для которого в детстве красота пробуждающейся весенней природы предстает в образе цветка с зеркальной ледышкой в венце. «Парнишка упал, отдышался, стал подниматься на руках и замер, увидев перед носом цветок на мохнатой ножке. Вместо листьев у цветка были крылышки, тоже мохнатые два крылышка в слабом, дитячем пере, и мохнатый, точно куржаком охваченный, стебелек подпирал чашечку цветка, в чашечке мерцала тоненькая, прозрачная ледышка» [Астафьев 1997, 6, 214].

Описание цветка «рифмуется» с образом Акима и жизнью всех «касяшек», его братьев и сестер. «...Один лишь цветок жил на холме уверенно,

вызывающе, не прячась в благостное затишье, дерзко выйдя навстречу зазимкам, ветрам и студеным мокромозготникам, таким частым тут в весеннюю пору» [Там же, 215]. Психологический параллелизм функционально значим для автора, чем объясняется пространное и детальное описание северного цветка: «Цветок караулил солнце. Коснувшись ледышки, солнечные лучи собирались в пучок, будто в линзе, и грели маковку, тоже укутанную в мохнатую паутинку на дне чашечки цветка. Льдинка подтаивала, оседала, шире распирая празднично сияющие лепестки цветка, будто створка ворот, и тогда чашечка, почти выворачиваясь живым зевом, подставляла маковку солнцу, а льдинка оборачивалась в светлую каплю, освежая и питая собою цветок и назревающее в нем семя. До ухода солнца, до самой последней секунды заката цветок дышит теплом светила, поворачивая вслед ему яркую головку, после чего лепестки, с исподу отепленные шерстью, сразу плотно закрываются, грустно опадает головка, но внутри цветка, под лепестками, не кончается неприметная работа. Жилкой вонзившегося в мерзлоту корешка цветок вытягивает влагу, дышит и обращает свое дыхание в зеркально-тонкую, прозрачную льдинку, которая утром снова поймает и соберет в пучок лучи солнца» [Там же]. Описание цветка проецируется на образ «естественного человека» Акима, выросшего в тех же суровых природных условиях, но обладающего внутренней красотой и чуткой душой.

В финале главы читаем: «...Дальше было много рек, речек и озер, а еще дальше — холодный океан, и на пути к нему каждую весну восходили и освещали холодную полуночную землю цветки с зеркальной ледышкой в венце» [Астафьев 1997, 6, 263]. Описанием цветка в начале и в финале главы закольцовывается сюжет, тем самым косвенно подтверждается особая роль главы «Уха на Боганиде», по словам писателя «глава о доброте», ставшая смысловым центром произведения [Астафьев 1980, 197] и запечатлевшая *эстетический идеал* автора.

Глава «Туруханская лилия» занимает центральное место во второй части книги, выделяясь тем, что, как и в первой части, основным действующим лицом в ней является герой-повествователь, Аким здесь отходит на второй план. Название главы символично в аспекте раскрытия натурфилософии писателя. Туруханская лилия, *саранка*, воплощает в себе естественность, присущую лишь явлениям природы. «Саранками в наших местах зовут всякую лилию. Самая среди них распространенная — высокая, с кукушечно пестрым пером сиреневого или сизого цвета, лепестками ее маслянистыми, скатанными в стружку, мы в детстве наедались до тошноты. Есть высокогорные, будто чистой, детской кровью налитые и в то же время ровно бы искусственные саранки, но это то самое искусство, которое редко случается у человека, — он непременно переложит красок, полезет с потаенным смыслом в природу и нарушит ее естество

своей фальшью» [Астафьев 1997, 6, 304]. В этом описании цветка автору важно показать естественную красоту саранки, противопоставив ее искусственным образцам, копиям природных творений.

Фрагмент текста, посвященный саранке, отличается завершенностью и воспринимается как своего рода «поэма в прозе». «...Я стал на колени, дотронулся рукою до саранки, и она дрогнула под ладонью, приникла к теплу, исходившему от человеческой руки. Красногубый цветок, в глуби граммофончика приглушенный бархатисто-белым донцем, засыпанный пылью изморози, неожиданно теплой на взгляд, напоминал сказочно цветущий кактус из заморских стран.

– Да как же тебя занесло-то сюда, голубушка ты моя ясная? <...>

...Я бережно отнял лилию от луковки, чтоб на будущий год из земли снова взнялся цветок, и она насорила мне на руки белой крупки, один стебелек цветка чуть подвял, сморенно обвалился. Так же бережно я опустил саранку в пузырящийся поток, неподалеку от того места, где рыбачил, и, вынесенная из приурманной темени на свет, опущенная в снежную воду, лилия открылась, что тихая душа, освещенная яркой любовью, во всю ширь, со всем доверием, и дикий поток, показалось мне, заметно присмирел и ровно бы поголубел даже, шевеля бледные ниточки тычинок, на которых едва приметными мушками лепились три коричневых семечка» [Астафьев 1997, 6, 304].

Герой-повествователь позже пытался в специальных справочниках отыскать научное название саранки, нашел «под названием “даурская лилия” что-то похожее на нее» и думал, что «больше никогда такого цветка» не увидит, «но однажды, — по словам автора, — на юге, в ухоженной клумбе засияла мне приветливо туруханская лилия — “Валлота прекрасная” было написано на табличке» [Там же]. Изменилось не только название лилии, но и облик. «Бог знает какими долгими путями добиралась в туруханские дебри южная валлота, утрачивая в пути горластую роскошь, назойливую яркость. Но, может, всё наоборот? Может, нежный северный цветок спускался на юг по рекам и морям, подхваченное бурями, летело его семя, обретая в долгом пути имя, накаляясь от жаркого красного солнца? Перекалило цветок напористым южным солнцем. Южная ночь слишком грузно навалилась на него чернотой, и потому лилия стала жесткой на вид, ломка лепестками и напоминала скорее вареного рака, а не цветок. Лишь в середке лилии, в углублении граммофончика затаенно белела первозданная сердцевина, застенчиво освещающая доньшко цветка...» [Там же, 305].

Герою-повествователю милее туруханская лилия, которая наливалась «студеным соком вечных снегов, нежили и стерегли ее уединение туманы, бледная ночь и незакатное солнце. Она не знала темной ночи и закрывалась, храня семя, лишь в мозглую погоду, в предутренний час, когда ле-

денящая стынь катила с белых гор и близкий, угрюмый лес дышал знобющим смрадом.

Как было, что было — не угадать. Но я нашел цветок на далеком пустынном берегу Нижней Тунгуски. Он цветет и никогда уже не перестанет цвести в моей памяти» [Там же].

Сюжетно в повествовании встречаются два цветка: «тот цветок, который однажды весной, в далеком детстве», нашел Аким «в тундре возле Боганиды», и этот. И заканчивается глава верой героя-повествователя, что «саранку вынесет потоком в реку, выбросит на берег Тунгуски, Енисея ли, и, поймавшись за землю, хоть одно семечко дикой туруханской лилии прорастет цветком» [Там же, 311].

В «Царь-рыбе» флоропоэтические образы символизируют красоту и первозданность природного мира и способствуют воплощению авторского эстетического идеала.

Особое чувство красоты, присущее Астафьеву и воплощенное во флористических образах, запечатлено не только в художественных текстах, но и в *эпистолярии* писателя, расширяющем представление о флористическом разнообразии природного мира. В разные годы в переписке как о неотъемлемой стороне жизни писателя упоминаются цветы. «Цветочки сегодня ночью поникли от мороза, думал, пропадут, но сибиряки же, чуть солнышко показалось, подняли готовки, жить стараются» [Астафьев 2009, 473] (21 мая 1991 г. Овсянка. А.Ф. Гремицкой). «У нас всё ещё холодно, недельку вот побаловало теплом, зацвели *колокольцы, жарки, марьяны коренья, и медуница* цветет, всё перепуталось на грешной земле (курсив мой. — А.С.)» [Там же, 513] (2–3 июня 1993 г. Овсянка. О.М. Хомякову). «Но я был лесной бродяга, рано по весне бродил с ружьишкой и, наткнувшись на первые цветы, чаще всего *беленькие ветренницы, сиреневые хохлатки, медуницы* или *волчье лыко*, непременно на груди согревая, приносил ей (жене, Марии Семеновне. — А.С.) букетик» [Там же, 569] (1995. Адресат не установлен).

В контексте переписки Астафьева с многочисленными адресатами становится понятно, почему его герои, живущие внутри природного мира, а не вне его, так же чутки к его красоте, вершинным творением и символом которой в поэтическом мире писателя являются цветы. Николай Волокитин в очерке «Соприкосновение» вспоминает об Астафьеве: «Каждый день он приносил в дом новый букет, и комната моя всегда была наполнена запахами медовых лугов.

Вообще сколько знаю Виктора Петровича, всегда у него неутихающая страсть к *таежным цветам* (курсив мой. — А.С.)» [И открой в себе память... 2008, 43]. Эта страсть объясняется тем, что флоронимы его «малой родины» олицетворяют сибирскую природу, любовь к которой будущий писатель впитал с молоком матери. Наряду с образной спецификой и де-

тальным описанием цветы в прозе Астафьева символизируют естественную красоту, которую не дано воссоздать искусству. Флорообразы являются постоянным атрибутом природной картины мира, объектом удивления и восхищения как в художественных произведениях писателя, так и в его эпистолярии. Стародуб — «цветок цвета солнца» — стал эмблематическим знаком в автографах Астафьева, рисовавшего его на десятках подаренных книг (*фото 2*). Врожденное чувство природы, пробудившее в нем художника, с наибольшей силой выразилось именно в образе северного цветка, олицетворяющего красоту родной земли, «малой родины».

Литература

1. Астафьев 1997 — *Астафьев В.П.* Собр. соч.: В 15 т. Красноярск: «Офсет», 1997.
2. Астафьев 2009 — *Астафьев В.П.* Нет мне ответа... Эпистолярный дневник 1952–2001 / Сост., предисл. Г. Сапронова. Иркутск: Издатель Сапронов, 2009. 720 с.
3. Астафьев 1980 — *Астафьев В.П.* Посох памяти. М.: Современник, 1980. 367 с.
4. Горбовская 2017 — *Горбовская С.Г.* Флорообраз во французской литературе XIX века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. 276 с.
5. Горбовская 2021 — *Горбовская С.Г.* Многоликая бездна: формирование новой парадигмы образа растения во французской литературе XIX века. СПб.: Нестор-История, 2021. 344 с.
6. И открой в себе память... 2008 — И открой в себе память...: воспоминания о В.П. Астафьеве: материалы к биографии писателя. 2-е изд., испр. и доп. Красноярск: ИПК СФУ, 2008. 360 с.
7. Ненарокова 2013 — *Ненарокова М.Р.* «Селам» Д.П. Ознобишина: культурный диалог Европы и Востока // Культурологический журнал [Эл. изд.]. 2013. № 4 (Семиотика культуры). URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/236.html&j_id=17.
8. Ненарокова 2015 — *Ненарокова М.Р.* Язык цветов: между литературой и ботаникой // Проблемы национальной литературы: художественные поиски второй половины XX в. и современность. Новосибирск: Наука, 2015. С. 106–114.
9. Разумовская 2014 — *Разумовская А.Г.* Сады российской поэзии (от символизма до постмодернизма). СПб.: Студия «НП-Принт», 2014. 436 с.
10. Смирнова 2009 — *Смирнова А.И.* Русская натурфилософская проза второй половины XX века. М.: Флинта: Наука, 2009. 288 с.
11. Смирнова 2011 — *Смирнова И.Б.* Лирические интерполяции в «Романе о розе» Жана Ренана и «Романе о фиалке» Жербера де Монтрей как этап эволюции средневекового рыцарского романа // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2011. № 616. С. 210–218.
12. Смирнова 2012 — *Смирнова И.Б.* Мифопоэтический образ фиалки в исторической поэтике куртуазного романа // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2012. № 12. С. 120–132.
13. Стаф 2016 — *Стаф И.К.* Цветы риторики и прекрасные литеры. Французская литература позднего Средневековья и раннего Возрождения. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 246 с.

14. Федяева 2013 — *Федяева Н.Д.* Цветы и цвета в русском языке: О некоторых чертах ассоциативных полей флоронимов в аспекте создания рекламного текста // *Современные проблемы науки и образования*. 2013. № 1; URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=8533> (дата обращения: 18.05.2023).
15. Шарафадина 2003 — *Шарафадина К.И.* «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи: источники, семантика, формы. СПб.: Петербургский институт печати, 2003. 309 с.
16. Шарафадина 2018 — *Шарафадина К.И.* «Селам, откройся!» Флоропоэтика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 544 с.

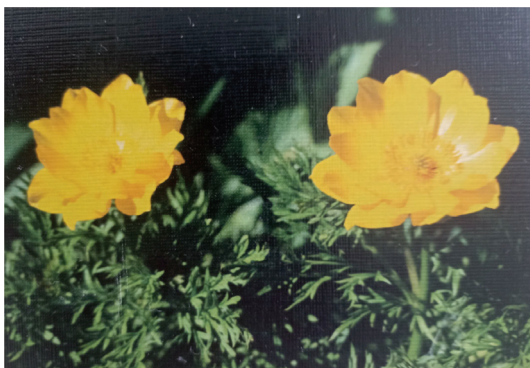


Фото 1

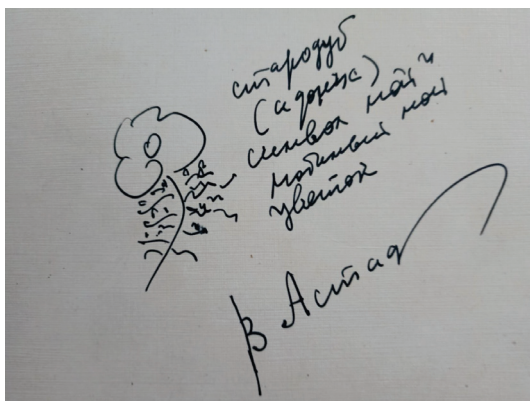


Фото 2. Фото В. Ищенко из архивных фондов Библиотеки-музея В.П. Астафьева (Красноярск)

ОБРАЗ РАСТЕНИЯ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ГЛУБИНЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОСНОВ В ПРОЗЕ И.А. БУНИНА

Обращение И.А. Бунина к проблеме национальной идентичности обусловлено, с одной стороны, актуализацией этого вопроса в русской литературе рубежа веков, и обстоятельствами личной биографии писателя — с другой. Ю. Мальцев оценивает бунинские высказывания о русской душе как пророчество перерождения русской нации, отмечаемое в современной литературе и настоящей действительности [Мальцев 1994, 79–84].

Связь природных образов с национальной спецификой подчеркивает Н. Котова, отмечая, что «бытие тесно связано с национальной картиной мира и соотносится с этим понятием как целое с основной составляющей» [Котова 2007, 6]. Флористические образы при этом несут в себе особые философско-психологические свойства, закрепленные в сознании человека, отражают внутренний мир героев. Названиям растений также свойственна национальная специфика, «они вызывают различные эмоции, становятся символами, которые встречаются в легендах и мифах» [Хатхе 2011, 153].

В настоящее время в литературоведении наблюдается заметный рост количества исследований по флористической образности. Среди них можно отметить, например, диссертационные работы Н.С. Котовой [Котова 2007], С.Г. Горбовской [Горбовская 2021], монографии В.Б. Колосовой [Колосова 2009], К.И. Шарафадиной [Шарафадина 2018], статьи А.С. Марковой [Маркова 2022] и др. Как отмечает С. Горбовская, в настоящее время исследователи стремятся «акцентировать моменты слома традиций, обозначить точки изменений, происходящих в устоявшейся семантике образов цветов и растений» [Горбовская 2021, 8]. С этой мыслью перекликается точка зрения И. Александровой, отмечающей, что внимание современных исследователей к флористической образности обусловлено «осознанием новой роли “старых” элементов художественного языка» [Александрова 2021, 265]. Особое место занимает монография В. Колосовой [Колосова 2009], в которой автор раскрывает этнолингвистический аспект исследований растительной символики в славянской духовной культуре. Травянистые дикорастущие растения исследованы на обширном лексическом и фольклорно-этнографическом материале;

раскрываются их символические образы, метафорическая и мифологическая мотивации.

На этом фоне обращает на себя внимание слабая разработанность флористической темы в исследованиях по творчеству И.А. Бунина. Если поэзия писателя в этом отношении привлекала к себе внимание литературоведов [Ширина, Гремячих 2010], то флористические мотивы в прозе И.А. Бунина продолжают оставаться малоисследованными. Между тем флора в художественном мире И.А. Бунина разнообразна, часто автобиографически обусловлена и обнаруживается сквозь призму личного и национального мироощущения автора.

В 1910-е годы в творчестве писателя начинает преобладать поиск духовных основ в национальном самосознании. Поиск ответов на вечные, онтологические вопросы в бунинском творчестве тесно связан с темой памяти, заключающей в себе связь «с духовно-вещественными основами бытия» [Мальцев 1994, 10], чему способствовало и ощущение катастрофичности бытия, наступившего времени духовного и идейного перелома. Образы растений в рассказах этого периода связаны с мыслью о гармонии мира природы, неподвластной смерти. Ключевой для них является мысль о загадочной русской душе, управляемой необъяснимыми порывами.

Так, в рассказе «Веселый двор» (1911) крестьянка Анисья, умирая от голода, отправляется в свое последнее путешествие к сыну. Движения в природе находят отклик в чуткой душе героини. Она ощущает аромат цветов, в изобилии пестреющих в поле: *васильков, ромашек, куриной слепоты, медвежьих ушек, клевера*. Героиня собирает цветы с «задумчиво-грустной улыбкой (курсив мой. — Н.М.)» [Бунин 2006, 3, 138]¹, сознавая хрупкость собственной жизни на фоне красоты этого цветочного царства. Полное жизненных соков и запахов поле контрастирует с образом голодной и больной женщины, усиливая мотив неразрывности жизни и смерти: «Ржи были высоки, зыблились, лоснились, только кое-где синели васильки в них. Выметались и тускло серебрились тучные, глянце-витые стеблем овсы. Клины цветущей гречи мелочно розовели». Связь героини с природой напоминает о том, что «старость, худоба, горе, так не идут к красоте горлинок, цветов, плодородной земли» [Там же, 136]. Примечательно, что васильки часто встречаются в рассказах И.А. Бунина. Например, в рассказе «Белая лошадь» запечатлено изменение их цвета в течение дня и под воздействием искусственного освещения: «Днем синие, а погляди вечером, при лампе, — лиловые» [Там же, 2, 140]. При этом Бунин вряд ли интересуется конкретные значения многочисленных полевых цветов; они, главным образом, символизируют для писателя родные места и память о них.

¹ Здесь и далее везде в ссылках на это издание сначала указан номер тома, затем цитируемые страницы.

Также в рассказе «Веселый двор» прослеживается мотив увядания, связанный с социальной неустроенностью и финалом жизни героини: «Всё плыло вокруг нее, смутно и горячо разговаривало. Через силу она осмотрелась всё-таки — и убедилась, что нигде нет ни единой крошки хлеба. Потом, положив пук увядших цветов на кое-как сбитый из старой доски и свежих березовых колевок столик, косо стоящий в углу на ухабистой синей земле, села на лавку возле столика и без движения просидела до самого вечера. Она тупо ждала чего-то — не то сына, не то смерти, — сонно глядела на гнилые стены, на полуразвалившуюся печку» [Бунин 2006, 3, 140]. Увядшие цветы здесь могут выступать как знак бренности жизни, так и олицетворять саму героиню, которую уничтожают жизненные обстоятельства.

Рассказчика поражает почти равнодушное отношение русской крестьянки к концу ее земного пути. Смерть Анисьи сопровождают лунный свет, дождь и тишина, символизирующие примирение героини с природой: «Она спала, умирая во сне <...> Прошел дождь, вечернее небо очистилось, в лесу, в полях всё смолкло. Вечерний мотылек трепетно-беззвучно поплыл в воздухе. Стали видны в сумраке на земле только белые цветы» [Там же, 142]. Белый цвет цветов здесь одновременно может символизировать как просветление и чистоту, так и ассоциироваться со смертью, отсутствием красок. Таким образом, флористические образы в рассказе служат олицетворением природы как вечного, неизменного, в отличие от человека, чья жизнь ограничена и конечна.

С образами растений в рассказах И.А. Бунина часто связывается оппозиция земного и небесного миров, верха и низа. Небесный мир связан с духовной реальностью, бессмертием, а земной — с материей и смертью. В рассказе «Захар Воробьев» (1912) примечательно описание, предшествующее смерти героя: «Далекий лесок, темнеющий в конце лощины. Над ним полный, уже испускающий сияние месяц. Длинный, голый зеленый вагон изб вдоль него. Три огромных зеркальных пруда, а между ними две широких навозных плотины с голыми, сухими ветлами — толстыми стволами и тонкими прутьями сучьев» [Бунин 2006, 3, 191]. На мифопоэтическом уровне эта образность может быть соотнесена с тремя уровнями-мирами: небом, землей и подземным миром, представленными в славянских традиционных верованиях, где месяц принадлежит небесному, деревья и жнивьё — земной жизни, а водоем — миру мертвых.

Рядом с мотивом мимолетности жизни актуализируется и танатологический мотив. Желтые поля жнивьё, по которым идет герой, также могут быть интерпретированы как метафора сельскохозяйственного и жизненного циклов, где жатва предстает как символ подведения итогов и смерти. Смерть героя на земле, среди бескрайних просторов жнивьё, может символизировать собой его стремление раствориться в стихии земли как во-

площения природного мира. «Бунинский человек — это микроэлемент природы, чутко откликающийся на любые токи, идущие из окружающего его космического пейзажа», — отмечает в этой связи О. Сливацкая [Сливацкая 2004, 54]. Сам Захар Воробьев — человек незаурядных физических возможностей, но непонятый окружающими. Его богатырская сила оказалась не востребованной, всё чаще он не справлялся с собственными чувствами и запивал. Данный рассказ наглядно иллюстрирует многоликость и противоречивость русского характера.

Один из важнейших для русского сознания признаков цветка — его *красота*, понимаемая и как свойство земной материи, и как принадлежность к божественному. В этом его трагичность и амбивалентность. В бунинском творчестве обнаруживается немало примеров противоречивых поступков и чувств героев, перекликающихся при этом с флористическими образами. В повести «Митина любовь» (1924) время цветения в природе соответствует времени расцвета любви Мити к Кате: «Белые цветы на меже мгновенно связывались с мыслью о ее белых перчатках, синие медвежьи ушки — с цветом ее вуали...» [Бунин 2006, 4, 413]. *Сирень* и *роза* — цветы, также встречающиеся в повести, — символы благоговения и любви. Любовь Мити, еще не впитавшая в себя одержимости, показана сквозь призму цветущей солнечной природы.

При этом активное цветение, как отмечает О. Руднева, «влечет за собой противоречивость восприятия поступков и временное “помешательство” всех живых существ в этом весеннем мире» [Руднева 2007, 102]. Счастью героя не суждено было быть долгим, любовь-страсть приносила ему всё больше страданий, всё больше терзала душу. Как справедливо замечает Э.Н. Ширванова, «противоречивость восприятия природы отражает, прежде всего, раздвоенность в сознании героя, отравляющую его любовь» [Ширванова 2004, 17]. Флористические образы при этом также меняют свою семантическую окраску: позднее Катя появляется в видениях Мити среди кустов жасмина — цветов, символизирующих телесность.

Сам Митя, хотя и уехал в город, всем своим существом связан с деревней, где родился и рос. Уезжая в поезде на родину, он чувствует, «какой это простой, спокойный и родной мир, по сравнению с московским, уже отошедшим куда-то в тридцатое царство» [Бунин 2006, 4, 394]. Восединение с родными местами помогает Мите отыскать ему аспекты своего «я», подавляемые в большом городе. Среди кустов сирени, ощущая единение с природой, он вспоминает свое безоблачное детство.

В рассмотренном выше контексте Катя становится воплощением городского образа жизни и мыслей, что подчеркивается ее жаждой развлечений и несдержанностью характера. Уезжая в деревню, чтобы проанализировать свои отношения с героиней, Митя всё больше убеждается в их

духовном разрыве. Страдая от непримиримых противоречий, от измены Кати, явившейся следствием различия культурных концепций героев, Митя совершает самоубийство. Таким образом, И.А. Бунин подчеркивает: русская культура, глубоко укоренившаяся в деревне, тесно связана с природой и противопоставлена городу — символу европеизации.

Образ шиповника в цикле «Темные аллеи» также амбивалентен и отсылает к идее двойственности добродетели и порока. По словам А.И. Смирновой, «“алый шиповник” и “темные аллеи” намечают противопоставление прошлого настоящему, красоты и силы чувств молодости разочарованию и опустошенности старости...» [Смирнова 2006, 46]. Тот же мифопоэтический контекст имеет и само название цикла, ассоциируясь с тьмой бессознательного, влечением, с которым человек не в силах совладать. Чувства героев, перепутанные, не поддающиеся доводам рассудка, охватывают все рассказы этого цикла; лейтмотивом сквозь них проходит и образ розы с шипами — прекрасного цветка, скрывающего в себе опасность и боль.

Образ *розы Иерихона* из одноименного рассказа (1924) несет в себе глубокую внутреннюю боль, тяжесть неопределенности существования и одиночества. Как отмечал сам И.А. Бунин, в древности на Востоке Розу Иерихона клали в могилы в знак веры в вечную жизнь. При этом образ живой воды, воплотившийся в рассказе и давший этому клубку сухих стеблей новую жизнь, олицетворяет собой надежду, память и творчество, под влиянием которых распускаются глубинные чувства человека: «И бедное человеческое сердце радуется, утешается: нет в мире смерти, нет гибели тому, что было, чем жил когда-то! Нет разлук и потерь, доколе жива моя душа, моя Любовь, Память!» [Бунин 2006, 4, 63]. В этом рассказе нельзя не отметить психологический параллелизм с жизнью самого И.А. Бунина: известно, что у него как у эмигранта никогда не было постоянного жилья. При этом душа писателя, словно «высохшая» под силой внешних обстоятельств, эмиграции и тоски по родным местам, обрела надежду на воскрешение благодаря памяти и любви.

Память символизирует и вид «старого куста» с «мелкими бледно-розовыми цветами», называемого «Божьим деревом» в рассказе «Грамматика любви» (1915): «...Ивлев вдруг вспомнил места, вспомнил, что не раз ездил тут в молодости верхом» [Бунин 2006, 4, 269]. Позже этот образ даст название рассказу и сборнику «Божье древо», что свидетельствует о динамике семантики образа растения в прозе И.А. Бунина.

Наиболее цельно органическую связь человека и природы, макро- и микрокосма И.А. Бунин творчески осмысливает в романе «Жизнь Арсеньева», явившем собой квинтэссенцию натурфилософских размышлений писателя, отразившем опыт открытия мира, умения жить в нем и находить его цвета, вкусы, запахи и звуки. Природа, окружающая Арсеньева,

тесно связана с памятью: в результате бунинские образы имеют многослойность, сочетая в себе прошлое и настоящее, исторический и культурный опыт, индивидуальное и общее, биографическое и общественное. Оказавшись в эмиграции, остро чувствуя оторванность от России и всего, что с ней связано, писатель стремится «одухотворить прошлое» через текст. Природа, оттенки переживания героя, является сферой реализации его стремлений и чувств.

В романе встречается несколько флористических образов. Это и впечатливший юного Арсеньева «малиновый Богородичный цветок с коричневым стеблем» [Бунин 2006, 5, 19], росший в бурьяне, где любил уединяться герой, и цветок табак, тесно связанный с памятью о бывшей возлюбленной. Алексей Арсеньев вспоминает: «Этот запах соединился у меня с чувством влюбленности, которой я впервые в жизни был сладко болен несколько дней после того. Это благодаря ей, этой уездной барышне, я до сих пор не могу без волнения слышать запах “табака”» [Там же]. Данные цветочные и обонятельные образы семантически связаны с чистотой, невинностью и одновременно воплощают идею недолговечности жизни, мечты, любви.

Богородичный цветок, упоминающийся в романе, отсылает читателя к образу Божьей Матери как воплощению жертвенности, бескорыстной материнской любви, всепрощения. Если образ грача в романе предстает как выражение инстинкта, греховной телесности, то образ Богородицы, заключенный в названии цветка, напротив, говорит о победе духа героя над плотью. Данный образ выступает компонентом евангельской темы в романе и обеспечивает переход земного (реального) плана в онтологический (трансцендентный). Душа героя движется вверх, к божественному, он размышляет: «Бог в небе, в непостижимой красоте и силе, в том непонятном синем, что вверху, над нами, безгранично далеко от земли: это вошло в меня с самых первых дней моих, ровно как и то, что, невидя на смерть, у каждого из нас есть где-то в груди душа и что душа эта бессмертна» [Бунин 2006, 5, 19]. И.А. Бунин ставит своего героя в положение между глубиной природных инстинктов и высотой божественного духа, интуитивно фиксируя и воспроизводя рост человеческой души. А образ цветка, будто невзначай названный в романе Богородичным, задает тон дальнейшим размышлениям героя о себе и мире, о Боге и любви.

Итак, флористические образы в прозе И.А. Бунина, раскрывая психологическое состояние человека, определяют его онтологическую связь с миром, отражают глубинно-бытийные черты восприятия мира. Тема национального характера, широко представленная в творчестве писателя, тесно переплетена с другими доминантными мотивами бунинского творчества — смерти и памяти.

Литература

1. Александрова 2021 — *Александрова И.А.* «Среди роз...» Фронтовой элизиум Булата Окуджавы // Новый филологический вестник. 2021. № 4 (59). С. 264–274.
2. Бунин 2006 — *Бунин И. А.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Воскресенье, 2006.
3. Горбовская 2021 — *Горбовская С.Г.* Многоликая бездна: формирование новой парадигмы образа растения во французской литературе XIX века. СПб.: Нестор-История, 2021. 344 с.
4. Горбовская 2021 — *Горбовская С.Г.* Образ растения во французской литературе XIX века: деактуализация многовековых традиций и формирование новой парадигмы: Дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2021. 445 с.
5. Колосова 2009 — *Колосова В.Б.* Лексика и символика славянской народной ботаники: этнолингвистический аспект. М.: Индрик, 2009. 350 с.
6. Котова 2007 — *Котова Н.С.* Лингвокультурологический анализ концептосферы «цветы»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.10. Челябинск, 2007. 21 с.
7. Мальцев 1994 — *Мальцев Ю.* Иван Бунин. 1870–1953. Франкфурт-на-Майне — М.: Посев, 1994. 432 с.
8. Маркова 2022 — *Маркова А.С.* Транскультурный символ и палимпсест: голубая лилия и ночная фиалка в русской литературе начала XX века // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2022. № 3 (15). С. 25–34.
9. Руднева 2007 — *Руднева О.В.* Концептуализация пейзажа в малой прозе И.А. Бунина (лингвостилистический аспект): Дис. ... канд. филол. наук. Сургут: СурГПУ, 2007. 188 с.
10. Сливицкая 2004 — *Сливицкая О.В.* «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004. 269 с.
11. Смирнова 2006 — *Смирнова А.И.* Иван Бунин // Литература русского зарубежья / Под общ. ред. А.И. Смирновой. М.: Флинта; Наука, 2006. С. 36–52.
12. Хатхе 2011 — *Хатхе А.А.* Номинации растительного мира в когнитивном и лингвокультурологическом аспектах (на материале русского и адыгейского языков): Монография. Майкоп: Адыгейский государственный университет, 2011. 178 с.
13. Шарафадина 2018 — *Шарафадина К.И.* «Селам, откройся!» Флоросемантика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 544 с.
14. Ширванова 2004 — *Ширванова Э.Н.* Об особенностях пейзажа в прозе И.А. Бунина (Из наблюдений над повестью «Митина любовь») // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2004. № 6. С. 16–19.
15. Ширина, Гремячих 2010. — *Ширина С.А., Гремячих Е.А.* Особенности создания флористических образов в лирике И.А. Бунина // Ярославский педагогический вестник. 2010. № 3. С. 154–157.

**ЦВЕТЫ В МИРЕ РЕБЕНКА:
ОТ ПЕРВОГО ВПЕЧАТЛЕНИЯ
К ПОЗНАНИЮ ЖИВОТВОРЯЩЕЙ ПРИРОДЫ
(на материале произведений женской литературы
XIX–XX веков)**

Как и все природные образы, цветы в литературе XVIII в. еще условны. Так, например, в произведении Екатерины II «Сказка о царевиче Хлоре» Хан, украсивший юного наследника, посылает его на поиски «розы без шипов, что не колется»¹ [Екатерина 1783, 8]. Благодаря своему спутнику Рассудку, сыну Фелицы, царевич Хлор выбирает прямую дорожку, по которой не без испытаний следует. И роза оказывается не чем иным, как «добродетелью», которую «никто не достигнет кроме прямою дорогою, счастлив же тот, которой чистосердечною твердостью преодолевает все трудности пути» [Там же, 20]. То есть образ розы условен, цветок является символом положительных качеств человека.

С развитием литературы природные образы теряют свою условность, наполняются новым содержанием, становятся собственно цветами, а не метафорой. Решая различные дидактические задачи, создатели произведений, адресованных детям, также обращаются к деталям природы, и в частности — к цветам. Например, С.П. Бурнашева (в книге авторство указано так: «Издание девицы Эсбе») в книге «Живые цветы» (1859; название внутри книги иное, чем на обложке — «Подкидыш, или Любовь к цветам») создает многогранные образы цветов. Юный герой, подкидыш Филипп, увлекается природой с самого раннего детства. Он с усердием разводит садик на небольшом участке земли, выделенной ему приемным отцом — сторожем Гавриловым. Впоследствии знакомится с молодым доктором, который посвящает его в науку о цветах — ботанику, а позже усыновляет мальчика и забирает к себе его приемного отца, уже немощного старика. В финале мы узнаем, что Филипп вырос и стал известным ученым-ботаником и доктором.

¹ Здесь и далее при цитировании источников, изданных до 1917 г., используются современная орфография и пунктуация.

Мотив взращивания своего садика ребенком встречается и в других произведениях. В небольшом рассказе М. Любиной такой садик благодаря дяде обретает малютка Миля, выросшая в городе. Девочка сажает цветы, ухаживает за ними всё лето, полет сорную траву и наслаждается результатами своего труда: «Славно пахнут мои цветочки — *розы, гвоздика, резеда, душистый горошек* (здесь и далее в цитатах курсив мой. — О.Г.)» [Сборник 1905, 6]. И в рассказе «Танин сад» М. Альшинской мама отвела Танине грядку, где та выращивала *нарциссы, фиалки и маргаритки*. Цветы в садике Мили объединяет их запах, а выбор Тани обусловлен тем, что ее цветы рано расцветают. Когда расцвел «хорошенький беленький нарцисс» [Там же, 12], соседская девочка Катя требует подарить ей этот цветок. Таня, скрепя сердце, соглашается — и уже на следующее утро ее отзывчивость оказывается вознаграждена: «За ночь распустилось множество нарциссов» [Там же, 14].

В рассказе «Лучший друг» (1939) О.Ф. Берггольц юные герои уже не просто возделывают свой садик, а выводят новые сорта цветов. Между двумя мальчиками завязывается дружба по переписке: оба они хотят разводить цветы. Павлик Захаров из Борисоглебска хочет вывести *голубую хризантему*, поэтому ищет мальчика или девочку, «которые тоже выводят *хризантемы*» [Берггольц 1972, 256]. На его письмо откликается Сеня Гушин, мечтающий вырастить хризантему у себя, за Полярным кругом (он живет в Мончегорске). Эта дружба, подкрепленная общими интересами, способствует развитию обоих мальчиков. Летом они видят результаты своих трудов. Из семян Павлика у Сени вырастает первая за Полярным кругом хризантема («она была вовсе не такой, как нарядная красавица из ботанического атласа; она была маленькой, низкорослой, бедной», похожей на «нетающую снежинку»). И его, как отличника и организатора школьного опытного участка, «отправляют с экскурсией на сельскохозяйственную выставку в Москву» [Там же, 265–266]. Там-то и происходит неожиданная встреча с товарищем. Сеня видит выведенные Павликом «огромные хризантемы, нежные и пышные цветы изумительного ярко-голубого цвета» [Там же, 267], в восхищении отступает назад — и случайно наступает Павлику на ногу. Почти треть рассказа занимает драка и словесная перепалка героев, в результате которой они узнают друг друга и окончательно разрывают дружбу. В финале рассказа читателям предлагается самим сделать вывод, смешная эта история или печальная, и дается рекомендация не начинать глупой драки с незнакомым мальчиком. Цветок в данном случае выступает лишь деталью событий, он лишен символической образности. Однако *назидательный смысл* рассказа скорее связан с проблемой внутренней и внешней красоты: человек, способный вырастить прекрасный цветок, оказывается жестоким по отношению к другому человеку.

Особо отметим **связь флорообразов с мотивом сиротства**. О Филиппе, подкидыше из повести Бурнашевой, мы уже упоминали и еще вернемся к нему позже. Другая ситуация в повести Л. Чарской «Дом шалунов» (1912): интерес к цветам, напротив, приводит к тому, что для маленького героя это превращается в настоящее испытание: его теряют родители, и он остается на продолжительное время без семьи. Жоржу не больше пяти лет, он хочет набрать букет цветов своей маме и собирает много-много самых разных цветов («беленькие к беленьким, красные к красным, голубые к голубым» [Чарская 2016, 18] — но рвет их с клумбы городского сада, сторож обещает наказать его, делает вид, что гонится за ним. И, убегая, ребенок оказывается в незнакомом месте. Проходит несколько лет, прежде чем безутешная мать смогла найти своего уже повзрослевшего сына.

В рассмотренных нами произведениях проявляется **особое чувство природы**, свойственное детям. Оно непременно должно быть укреплено взрослыми, обучающими детей **азам ботаники**. Об этом особом отношении детей к природе еще в начале XX в. писал И.И. Замотин, профессор Варшавского университета, историк русской и белорусской литературы, который одним из первых предпринимает попытку рассмотреть чувство природы на материале художественных произведений. Обращаясь к произведениям Н.А. Некрасова и И.С. Тургенева, он отмечает: «дети именно способны любить природу и в то же время жалеть ее. Чувство жалости, сочувствия ко всему живому лучше всего можно *культивировать* (курсив мой. — *О.Г.*) в эти годы, и тогда оно ляжет в основу нравственно здорового отношения к жизни» [Замотин 1910, 11].

Действительно, первоначальное чувство природы у ребенка оказывается неосознанным. Например, Филипп из рассказа Бурнашевой судит о цветах по их внешней красоте: «Вот *наперстянка*, похожая на наперсток тетушки Ирины Тимофеевны только своею формою, а пятнышки на ней точно шкура тигра, что лежит перед кроватью нашего барина, вместо ковра, вот и ноготки, я их не люблю они такие некрасивые...» [Бурнашева 1859, 12]. Мы видим, как наивное представление ребенка о природном мире постепенно перерастает в глубокий интерес. Собственно, первое сведение о царстве растений, полученное мальчиком от ботаника-соседа, также относится к области наблюдения за природой, восхищения ею: «Цветок этот раскрывается совершенно только в хорошую погоду, как будто радуясь солнечным лучам, но лишь только начинает делаться пасмурно, его нежные листки свертываются, а при дожде совершенно закрываются». Далее в диалоге — типичной для детской литературы начала XIX в. композиционной форме — юный герой знакомится с такой наукой, как ботаника: она «верная подруга медицины», они обе служат «для явной пользы человечества», также она (ботаника) показывает, «сколько благодетельного свойства заключает в себе иногда самое простое растение, самая

простая травка, мимо которой мы проходим и которую небрежно попираем ногами» [Там же, 13]. Далее ботаник помогает юному герою за красотой цветка различать отдельные его элементы: у колокольчика, который только что сорвал мальчик, пять лепестков, тычинка, пестик. Интересно, что, поведав ребенку о процессе размножения цветов, собеседник, как будто спохватившись, тут же переводит тему разговора и прекращает урок, сославшись на ряд других дел у каждого из них.

Последующие летние беседы уже не представлены подробно, внимание автора переключается на самих героев. Ботаник, сочувствуя судьбе ребенка, решает усыновить его и перевезти в город, где обещает дать ему более глубокие знания о растениях: «Здесь мы можем любоваться только самую бедную отраслью ботаники, прибавил добрый доктор, но, переехав в город, я покажу тебе множество совершенно новых для тебя, великолепных растений, расскажу их историю, жизнь, привычки, научу понимать их язык» [Бурнашева 1859, 22], более того — растения умеют ходить, дышать... Дом, куда переезжает Филипп, также убран цветами — комнатными, садовыми.

На новом месте мальчику снится сон, в котором он оказывается в царстве Флоры: «Всё, что воображение ботаника может представить роскошного и прекрасного, — наполняло царственную беседку, в углублении которой, на мягком диване из моха и цветов, небрежно лежала сама прелестная царица Флора, вечно юная, вечно улыбающаяся, как майское утро» [Там же, 33]. Собравшиеся там цветы танцуют, ссорятся и мирятся друг с другом, а также дают своей матери-царице ежегодный «отчет во всех своих действиях», за которые каждый цветок заслужил безусловную благодарность. В мире цветов есть своя иерархия: *Роза* (вслед за писательницей, одушевившей цветы, используем написание названий цветов с заглавной буквы) берет слово первой, поскольку «в протяжении многих веков... была царицей цветов» [Бурнашева 1859, 38], но позже другие цветы — *Фуқция*, *Камелия*, *Магнолия* — оспорили у нее это первенство. В произведениях для детей цветы наделяются *антропоморфными свойствами*, общаются, по-разному относятся друг к другу, подчиняются установленной иерархии.

Истории цветов связаны с ситуациями, когда они своей красотой или стоимостью помогали бедным, но добрым и честным людям, становились украшением их жилища или прекрасным подарком. Каждый цветок — с его запахом, обликом, особенностями роста и цветения — показан уникальным, разве что человек, не понимая этого, создавал цветку неподходящие условия. Например, Тубероза сокрушается, что люди запирают ее «в душных спальнях, где спертая атмосфера наполняется <ее> губельными испарениями и причиняет смерть» [Бурнашева 1859, 48]. Та же участь постигла и Гелиотроп, но мода сменилась, «людям приглянулось другое какое-то растение», и цветок был возвращен из оранжереи

в сад, где с тех пор свободно цветет, «украшая летом сады даже некоторых северных жителей» [Там же, 59].

Отметим также, что описания цветов в тексте встречаются, но скорее упомянуты некоторые характерные черты, не воссоздающие облик растения в целом. Так, *Тубероза* описана как прекрасное растение, «ни в чем не уступающее своей гордой сопернице» [Там же, 47]; о *Тюльпане* говорится, что его одежда, «состоявшая вся из золота и пурпура, более отличалась богатством, чем вкусом» [Там же, 48]. Впрочем, большая часть растений появляется в тексте без «портретной характеристики», лишь некой репликой или незначительным действием. То есть, по замыслу автора, все упомянутые растения должны быть уже знакомы юному читателю, и повесть скорее расширяет эти представления, сочетая эстетическое восприятие с научными познаниями, а также обращаясь к историческим и социальным процессам.

На этом собрании не обходится без курьезов. Например, *Колокольчик*, «хвастаясь высоким ростом, преважно лорнировал *Резеду* и говорил дерзости *Маргаритке* и *Василькам*, называя их ничтожными, жалкими цветочками, не заслуживающими никакого внимания». Или цветы тщетно пытались заговорить с прекрасной, необыкновенно яркого цвета Розой, которая оказалась искусственной — это Флора велела принести ее в воспитательных целях: чтобы показать, что своим совершенством цветы обязаны Богу, который создал их «так премудро и так прекрасно», и человеку «за неусыпные его <...> попечения» [Бурнашева 1859, 66–67]. В этом фрагменте мы находим и ответ на вопрос о взаимоотношениях человека и природы: природа по-своему совершенна, и задача человека — поддерживать это совершенство и разнообразие, а свое образование, знания использовать природе на пользу.

В основе сюжета «Торжественный прием у царицы цветов» А.К. Розельон-Сошальской также собрание цветов — коронация царицы *Розы*, во время которой все подданные-цветы представляются ей, рассказывают о себе. Первой берет слово сама Роза, она сокрушается, что красота ее рукотворна, создана стараниями садовников, в то время как ее ближайший родственник *Шиповник* «в продолжении всего лета лелеет <...> свои семена; осенью разбрасывает их по всему лесу и, думая о будущем потомстве, в мечтах вторично переживает свою молодость» [Розельон-Сошальская 1887, 5].

Далее цветы также в порядке иерархии подходят к царице Розе, рассказывают о своем происхождении, родстве с другими цветами. Биологический термин-метафора «царство растений» в буквальном смысле реализуется: вслед за садовыми цветами выступают злаковые — *Ржаной* колосок, золотая *Пшеница*, усатый *Ячмень*, *Овес*. И чем далее развивается сюжет, тем сильнее на смену красоте растения приходит его польза — за-

частую не осознаваемая человеком. Так, если Пшеница кормит булками и кренделями человека, то Овес признается: «Я кормлю многочисленную армию, да и сама сивка, которая осенью пашет ниву под ржаное поле, без моей помощи не в силах была бы тащить соху» [Розельон-Сошальская 1887, 14]. Далее следуют луговые травы, огородные растения — *Капуста, Редис, Лук* (он признается, что является близким родственником *Лилии* и *Тюльпана*, но у них «наружная красота», а у него «внутренняя приятность» [Там же, 21], *Хрен* («я единственный зубной лекарь чуть ли не в целом мире. Рецепт-то у меня всегда готов: разори хрену, да к пульсу и локтю приложи — и зубную боль как рукой снимет» [Там же, 23]), *Редька*. Эта публика уже в большей степени говорит «брезгливо», «визгливо». Далее идут масличные растения (*Конопля, Лен, Подсолнечник, Мак* — о нем говорится, что он «иногда бывает с придурью; но, впрочем, он добрый малый и преполезное растение» [Там же, 28]). Далее — ученые, лекарственные травы: *Ромашка, Полынь, Зверобой, Одуванчик*. Замыкают это мероприятие сорные травы («беспорядочная толпа разных трав без всякого знамени» [Там же, 33]: *Репейник, Куколя, Василек* — однако и они оказываются полезны в промышленности. Завершающее слово произносит *Мокричка*: «Зачем живу я, — сказать не умею... Небо так ясно, воздух так ароматен, что я все смотрела бы на далекое голубое небо и дышала бы ароматным воздухом полей!» Самое радостное событие для нее — когда зимой пичужки клюют ее зернышки: «Бедняжки, с какой благодарностью принимают они от меня этот скудный завтрак! Но это всё, что я могу дать им, зато и дают от чистого сердца» [Там же, 36].

В рассказе А.Б. Хвольсон девочки также имеют свои садики, разводят там цветы, любят ими: «Девочки не только ухаживали за своими цветами, но также изучали все особенности их. Они знали, что растения питаются и дышат, знали, что им необходимы для роста свет и вода и что не все в одинаковой степени пользуются последними» [Сборник 1905, 16]. От старика-садовника девочки узнают в рамках рассказа еще одно чудесное свойство цветов — они засыпают с заходом солнца, прямо как сами девочки. Выше говорилось о детском чувстве природы, для которого характерно восприятие природного мира как *единого целого*, дети находят в окружающем сходные черты с собой, не выделяя себя из него.

Знание о свойстве цветов вкупе с трудолюбием и другими добродетелями делает человека *обеспеченным*. В сказке (жанр в книге указан как восточная легенда) «Ворсянка и василек» Розальон-Сошальской развивается та же идея: даже сорный цветок может принести пользу доброму и трудолюбивому человеку. Заносчивому богачу и жизнерадостному бедняку странники дарят по мешку семян, чтобы они засеяли свои поля. Бедняк спустя время видит, что на его поле взошла невзрачная сорная трава, и видит сон, в котором один из странников предлагает ему осторожно

собрать цветочные головки *ворсянки*, не повредив колючки, и отнести на базар: «Сделай рамы, уложи шишки слоями. Если расчесать этими рамами влажное сукно, оно делается глянцевоитым. Шерстяные изделия возвысятся в цене, а ты разбогатеешь от продажи шишек» [Розельон-Сошальская 1887, 57]. Так и произошло, и бедняк вскоре «прикупил поля для нового посева». Заносчивого богача ждала другая участь: на его поле выросли красивые, но никуда не годные *васильки*: они «распускались, отцветали, рассеивали по ниве свои бесчисленные семена — и засорили почву» [Там же, 58] на долгое время.

В сказке «Анюта, дочь садовника» М.А. Лялиной мастерство садовника, его умение сохранять цветы приносит ему и его дочери неплохой доход, поскольку букеты из *роз* и *сирени* они могли продавать в течение всей зимы, пока не вырастут новые цветы. И этот способ заработка также показан как результат труда, а не как жажда наживы или незаслуженное богатство. Более того, сама Анюта «сделалась прекрасной садовницей, и графиня поручила ей заведывание школой садоводства, которую она устроила в своем имении» [Сборник 1905, 20].

Связь образов цветов с темой смерти. Цветы, наделенные пышностью, яркостью, но лишённые своего имени, представленные некоей «массой», становятся приметой загробного мира или давно ушедшего прошлого. В рассказе «Заколдованная принцесса» Розельон-Сошальской героиня вспоминает, как она, будучи девочкой, едва не утонула, спасая свою любимицу кошку. Сначала сообщается, что у дома «была большая клумба с прекрасными цветами, за которыми ухаживала сама матушка» [Розельон-Сошальская 1887, 102]. Когда же девочка упала в воду, то увидела себя стоящей «на покрытой цветами лужайке» [Там же, 108]. Далее заколдованная принцесса всё дальше ведет девочку в свое царство, они шли «по мягкой траве», а вокруг «цвели голубые и розовые цветы, которые беспрестанно открывали и закрывали свои чашечки» [Там же, 109–110]. Девочки «рвали цветы, плели венки», а ветер «осыпал... цветами» «разгоряченные играми» головы девочек [Там же, 112].

Или в сказке «Галина правда» из цикла «Сказки голубой феи» Л.А. Чарской наступление весны — среди примет которой указаны весенние *фиалки*, синеющие в лесной чаще, а также запах цветов, первых *ландышей* из леса — сопровождает для девочки смерть мамы. Большая птица уносит Галю в фантастический мир, где девочку, которая по наказу матери всегда говорит правду, бросают в озеро. Девочка попадает в рай, ангелы переносят ее «на душистую полянку, сплошь покрытую ароматными листьями и розами» [Чарская 1994, 145] — и воссоединяется с матерью.

Цветы могут сопровождать **детские шалости**. В рассказе «Хохотунья» Розельон-Сошальской маленькая Наташа смеется при виде старичка-соседа в смешной красной феске, который хочет подарить ей прекрасную

камелию в горшочке, но Наташа смеется над ним — и тот с обидой бросает цветок. Или у О.А. Форш в рассказе «В Неаполе» Андрей находит «какие-то розоватые мясистые *колокольчики*», от которых «несло гнилым, трупным запахом» [Форш 1964, 366], поэтому он решает нарвать этих цветов для гимназии, чтобы каким-то образом пошутить там. Затея его, однако, остается нереализованной, поскольку мальчик ложится на мягкую теплую землю и засыпает.

Итак, образы цветов в детской литературе иллюстрируют самые разные грани жизни ребенка. Это темы, связанные с духовным и материальным богатством, а также мотивы трудолюбия, ценности знания наряду с искренним восхищением природой; осмысливаются добродетели и пороки, затрагиваются тема смерти и образ загробного мира. Писательницы подчеркивают особое чувство природы ребенка, которое непременно должно быть поддержано взрослыми, чтобы пробудить у ребенка интерес к познанию живой природы, расширить его представление о мире. Писательницы в свои произведения включают научные сведения о мире растений, показывая единство научных знаний и их практического применения.

Литература

1. Берггольц 1972 — *Берггольц О.Ф.* Лучший друг // Берггольц О.Ф. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1: Стихотворения. Журналисты. Рассказы для детей. Л.: Худож. лит. Ленингр. отд., 1972. С. 256–272.
2. Бурнашева 1859 — <*Бурнашева С.П.*> Живые цветы. СПб.: Тип. Королева и К, 1859. 73 с.
3. Екатерина 1783 — *Екатерина.* Сказка о царевиче Хлоре. СПб.: Типогр. Академии наук, 1783. 22 с.
4. Замотин 1910 — *Замотин И.* Чувство природы и жизни и его понимание в русской художественной литературе XIX стол. Варшава, 1910. 14 с.
5. Розельон-Сошальская 1887 — *Розельон-Сошальская А.К.* Цветы: рассказы для детей. М.: Тип. И.Н. Скороходова, 1887. 163 с.
6. Сборник 1905 — Садик-малютка Насти и Коли: рассказы для детей М.А. Лялиной, А.Б. Хвольсон, М.А. Любиной и др.: приложение к журналу «Задуманное слово» для младшего возраста. СПб.: Изд. М.О. Вольф, 1905. 43 с.
7. Форш 1964 — *Форш О.Д.* В Неаполе // Форш О.Д. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6: Рассказы. Сказки 1907–1923. М., Л.: Худож. лит., 1964. С. 359–371.
8. Чарская 1994 — *Чарская Л.А.* Галина правда // Чарская Л.А. Сказки Голубой феи / Авт. предисл. Р.С. Сеф. М.: Центр общечеловеческих ценностей, 1994. 222 с.
9. Чарская 2016 — *Чарская Л.А.* Дом шалунов. М.: ЭНАС-КНИГА, 2016. 192 с.

ГЛАВА 3.2

«ЯЗЫК ЦВЕТОВ»: СЕМАНТИКА, СИМВОЛИКА, КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

С.Г. ГОРБОВСКАЯ

«ЯЗЫК ЦВЕТОВ» ГЕНРИЕТТЫ ДЮМОН И ВАНЕССЫ ДИФФЕНБАХ. СОВРЕМЕННОЕ ПРОЧТЕНИЕ СТАРИННОЙ КНИГИ¹

Творчество американской писательницы Ванессы Диффенбах (1978 г. р.) гармонично вписывается в концепцию литературы «новой искренности» (литература возникает в 1990-е). Впервые термин «новая искренность» был применен к творчеству Д.Ф. Уоллеса (Адам Келли «Дэвид Фостер Уоллес и новая искренность в американской литературе» [Kelly 2010]). Подобная литература допускает крайне эмоциональное описание чувств героев, некоторые монологи передаются методом «потока сознания», допускается крайний натурализм. При этом, чтобы приглушить излишнюю эмоциональность, авторы нередко вводят в текст элементы научного стиля: сноски, ссылки, гиперссылки, метаязык, язык разных отраслей науки. Данный прием Дж. Вуд называет «научным постмодернизмом» [Wood 2000]. Александра Думитреску дает следующую характеристику: «Пересмотр и переопределение: невинности, защиты невинных и бесправных, сочувствия, эмпатии, альтруистической любви, прощения старых обид, уважения различий» [Dumitrescu 2016]. Главный посыл подобной литературы – преодоление страха коммуникации.

В 2011 году Диффенбах издала книгу «Язык цветов» (“The language of flowers”, 2011) [Диффенбах 2019; Diffenbaugh 2011], которая вскоре стала бестселлером и была переведена на 42 языка мира. В России первый перевод Юлии Змеевой появился в 2019 году. В романе Диффенбах

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00317, <https://rscf.ru/project/23-28-00317/>

наблюдаются все перечисленные признаки литературы «новой искренности», включая научный стиль, а также можно констатировать: стремление к романтическим традициям, возрождение контактов между людьми, идеализацию любовных и семейных отношений, в том числе и реконструкции старых традиций, прежде всего имеющих отношение к XIX веку.

Роман Диффенбах относится к произведениям, где используются так называемые литературные «машины времени». Тот же метод применяет, например, Э. Гилберт (в соавторстве с Поттер Маргарет Ярдли) «Путешествие во времени. Кулинарная книга моей прабабушки» (“At Home on the Range”, 2012). Примерно на ту же тему книга Кармы Браун «Рецепт идеальной жены» (2021), где автор вспоминает старые кулинарные и садоводческие традиции. Книга Холли Рингленд «Потерянные цветы Элис Хард» (2018) основывается на старинных легендах и сказках о цветах разных культур (от Индии до Мексики и Болгарии), а также на философии Серена Кьеркегора. Книга-комикс Симона Юро «Оазис» (2020) рассказывает о том, как автор возродил заброшенный сад, опираясь на советы садоводов прошлого, прежде всего Ж.-А. Фабра, автора «Энтомологических воспоминаний» (“Souvenirs entomologiques”, 1823–1915)¹. Главный концептуальный посыл данных книг – оглянуться назад, прежде всего на культуру и литературу XIX века.

Диффенбах заимствовала идею романа «Язык цветов» из конкретной книги, которую нашла на чердаке своего дома. Это антология Генриетты Дюмон «Язык цветов: знак преданности и уважения» (“The language of flowers. The floral offering: a token of affection and esteem”, 1851) [Dumont 1851]. По всей видимости, Дюмон была популярна в своем жанре, ибо являлась автором еще нескольких подобных антологий. «Язык цветов» Дюмон состоит из стихотворений разных авторов (от Шекспира до Байрона), подобранных по темам, связанным со значением того или иного цветка, а также с различными чувствами или эмоциями. Цветы в самой книге расположены не по алфавиту, а вот в заглавии – по алфавиту, отчего возникает хаотичность цифр (акация [дружба] стр. 123, акант [искусства] стр. 140 и т.д.), в конце книги еще представлен «Словарь цветов». Именно своей необычной структурой книга отличается от подобных изданий.

Сочинений же таких в XIX веке издавалось очень много, некоторые из них позднее (в 1900-е) приравнивали к традиции так называемого бидермейера (легкой литературы для улады души, для отвлечения) [Ива-

¹ Стоит отметить и одну из последних поэм А.А. Вознесенского «Возвратитесь в цветы» (2004), где автор призывает читателя вспомнить «искреннюю» эпоху 1960-х, эпоху «силы цветов» Аллена Гинзберга и хиппи («Возвратитесь в себя, пешеходные хиппи, расцветайте, цветы» [Вознесенский 2004]), но также говорит и о «Языке цветов», традиции, относящейся к XIX веку. Сама поэма имитирует жанр «Языка цветов».

нова 2008]. Одной из самых первых и знаменитых была в Германии «Язык цветов, или Значения» (“Die Blumensprache, oder Bedeutung”, Berlin, 1823) Й. фон Гаммер-Пургштале; в России – Д.П. Ознобишина «Селам, или Язык цветов» (1830); во Франции – произведения Ш.-Ж. Шамбе, Ш. де Ла Тур, Э. Фокон; в Англии это книги Ш. Элизабет, Э. Эванса, А. Фрилинга. Подобные книги выходили в XIX веке в Лондоне, Париже, Вене, Санкт-Петербурге, Барселоне, Бостоне, Нью-Йорке, Филадельфии, Балтиморе.

Это вспомогательные пособия по цветочной переписке. У Дюмон, как и у других авторов, отмечается, что цветы – это красота, которую людям дарит Господь: «Почему благодетельный Творец рассеял по земле такое изобилие прекрасных цветов тысячами и миллионами видов? <...> У них есть своя миссия – любовь и милосердие» [Dumont 1851, 5]. То есть в данной книге содержится послание от Господа, и люди делятся этими посланиями. По словам Диффенбах, традицию эту к началу XXI века давно забыли. Помнят о подобном «языке цветов», волшебном языке Провидения, только узкие специалисты из университетских кругов. Диффенбах перечисляет тех, кто ей помог в этом вопросе: Стивена Зедорса из салона «Брэтл сквер флорист» и Лачезара Николова из Гарвардского университета.

Важно отметить, что в книге Диффенбах речь идет о разных видах или подгруппах «языка цветов»:

- о языке цветов главной героини Виктории (который она сама для себя придумала, «Словарь Виктории» представлен в конце романа);
- о языке, на котором без слов общаются Виктория, Грант, Элизабет и Рената;
- о книгах, издававшихся под названием «Язык цветов» в XIX веке. Эти книги Виктория заказывает в библиотеке Сан-Франциско, и они же встречаются в домашней коллекции Гранта;
- о картеке фотографий цветов, по которым Виктория составляет эмоциональные букеты для своих клиентов. Это уже букеты волшебства, которые делают других людей счастливее.

Первый из выделенных вариантов «языка цветов» — тайный язык Виктории. Словарь с расшифровкой Диффенбах прилагает в конце романа.

Виктория – крайне закрытый человек, выпускница спецучреждения для трудных подростков, круглая сирота. Общение с миром ей дается с трудом, она агрессивна и подозрительна. Единственное, что озаряет ее жизнь, – это цветы. В возрасте девяти лет она попала на ферму к Элизабет (одной из ее приемных матерей), которая научила ее премудростям садоводства и ботаники, а также посвятила в подробности старинного «языка цветов» на примере произведений Шекспира. С Элизабет Виктории пришлось расстаться. Она вернулась в приют и покинула его, лишь

достигнув совершеннолетия. Знания же, полученные от Элизабет, остались с Викторией навсегда и послужили основой для ее «словаря значенный цветов».

Перед девушкой-интровертом стоит нелегкий выбор: либо умереть от голода, либо попробовать жить с людьми. Она находит общий язык с женщиной-флористкой по имени Рената, владелицей цветочной лавки под названием «Бутон». Виктория общается с Ренатой, а потом и с ее клиентами через язык цветов, собирая «говорящие букеты» для клиентов магазина. При этом девушка использует свой внутренний язык цветов. То есть постепенно вытесняет его изнутри и дарит окружающим. Эти букеты начинают оказывать волшебное воздействие. Они улучшают отношения между людьми. Рената, видя, что клиенты всё чаще приходят в «Бутон» именно из-за Виктории, оставляет ее у себя помощницей. Так Виктория смогла устроиться в жизни.

Вскоре на цветочном оптовом рынке Виктория встречает молодого человека, который в нее влюбляется. Это Грант – сын сестры Элизабет. С ним Виктория тоже находит общий язык через цветы. И уже он посвящает ее в литературный, старинный язык цветов, тот самый язык цветов американской викторианской эпохи.

Растительно-цветочный «селам», на котором общаются между собой Виктория, Грант, Рената и Элизабет, относится ко второй из выделенных выше категорий «языка цветов». Этот язык – смесь из морфологических свойств растений (цвет, запах, лекарственные свойства, вкус и т.д.), их традиционных символических значений, а также их семантик в общеизвестных литературных произведениях (в основном речь идет о В. Шекспире, Г. Стайн, Э.Б. Браунинг).

Вот пример «цветочного» разговора между Викторией и Элизабет: «Кактус, сказала она, означает страстную любовь <...> Я схватила рюкзак и бросилась к двери, но Элизабет подошла сзади и ткнула меня букетом. “Не хочешь узнать, каков мой ответ?” – спросила она. Развернувшись, я уткнулась в крошечные пурпурные лепестки. Гелиотроп. Непоколебимость чувств. Даже не переведа дыхание, я выпалила яростным шепотом: “Кактус обозначает, что я тебя ненавижу!”» [Диффенбах 2019, 82].

Молчаливое общение через цветы происходит между Викторией и Грантом. Он пишет ей в записке: «тополь белый». Она долго думает над значением этого растения, затем отправляется в библиотеку, ищет в справочниках символов, но долго ничего не находит. «Я боялась узнать, что означает ответ незнакомца, что он хотел сказать. Через двадцать минут поисков я наконец обнаружила то, что искала... Тополь белый. Время. Я вздохнула, чувствуя облегчение...» [Диффенбах 2019, 81]

Третьей, выделенной выше, категорией «языка цветов» являются специальные книги со значениями растений. Диффенбах отмечает, что лите-

ратурная традиция «языка цветов» в XIX веке невероятно разнообразна. Действительно, в XIX веке издавалось множество книг под названием «Язык цветов» [Шарафадина 2018; Ненарокова 2013]. Подобные книги можно разделить на три большие категории:

- 1) язык цветов как шифр, как обмен эмоциями между людьми, а также цветочная почта, обычно это глоссарии – цветок и его значение [Mottraye 1727; Montagu 1763];
- 2) сборники или антологии сонетов, мадригалов, сказок под названием «Язык цветов» или «Что говорят цветы»;
- 3) сборники мифов и легенд о цветах [Золотницкий 2005].

Традиция селамы влияла в XIX веке не только на литературу, но прежде всего на общение людей, на коммуникацию. Большой популярностью пользовалась, например, игра, которой увлекались в обществе, – это «флирт цветов» [Борисов 2019]. На светских раутах, на званых вечерах, балах и т.д. с целью развлечься доставали коробочки с карточками, на одной стороне которых был изображен цветок с названием, на другой писалось значение, а иногда значения перечислялись на специальных больших картах, которые прилагались к игре.

Виктория как раз создает целый каталог подобных карточек. На каждой из них изображен цветок, сфотографированный Викторией. А на обратной стороне – его значение (из «Словаря Виктории»). Этот каталог значений цветов выделен нами выше как четвертая категория «языка цветов» в романе Диффенбах. Карточка с фотографиями цветов, которые изготавливает Виктория, создана для того, чтобы перевоплощаться в живые цветы, в живые букеты. Это своего рода переход от цифрового, искусственного – к живому, реальному, попытка противопоставить живую природу искусственной. Изображение на фотографии, цифровые цветы заменяют настоящие, живые, выращенные на полях, в саду, в теплице. Только живые цветы способны воссоединить людей, подарить им чувства. Если в XIX веке люди вуалировали чувства посредством цветов, то сегодня используют цветы для восстановления эмпатии. Ведь это невероятно сложно, учитывая, что практически все люди нашего времени психологически травмированы, зачастую неконтактны, недоверчивы. Данный тезис подтверждается в романе Диффенбах следующими словами Ренаты (речь идет о человеке, которому помог букет Виктории): «Эрл – старый чудак. На вид сердитый, но если присмотреться – добряк добряком. А вчера вот заявил, что за его век можно было в Боге разувериться, но потом образумиться и понять, что Он всё-таки есть. – И что это значит? (спрашивает Виктория). – Кажется, он думает, что ты советовалась со Всевышним, прежде чем выбрать для него цветы» [Диффенбах 2019, 53].

Важно отметить, что большую роль в романе играет ботаника. Ее основная функция – немного приглушить излишнюю искреннюю эмоци-

ональность текста. Для этого вводится большое количество научных слов и сносок. Виктория из приюта выходит с двумя книгами (словно Библией и Евангелием): «Цветочной энциклопедией» и «Справочником Петерсона по дикорастущим цветам тихоокеанских штатов». Судя по всему, Диффенбах активно обращалась к различным ботаническим справочникам, а также руководствам по цветоводству и садоводству. Об этом говорит избыток научного стиля, когда она описывает сцены ухода за растениями.

Думается, что Диффенбах, описывая ботанические подробности, хотела также сказать и о связи ботаники с XIX веком, ибо это была эпоха особой любви к садам, различным садовым лабиринтам, живым изгородям, оранжереям, парникам и т.д. Процветала культура флорогеографии [Графова 2020] (устройство ботанических садов с растениями со всего света)¹. Возможно, в образе Виктории есть даже отсылка к личности поэтессы и садовода викторианской эпохи Эмили Диккенсон: та тоже составляла букеты, вкладывая в них свои стихи, дарила знакомым. Ботаника в моде и сегодня, она имела место и до XIX века, но именно в викторианскую эпоху это увлечение достигло невероятной популярности.

Итак, роман Ванессы Диффенбах заставляет вспомнить о целом комплексе традиций XIX века, связанных с «языком цветов» и «флиртом цветов». Также он является ярчайшим примером литературы «новой искренности» в трактовке Уоллеса, Келли и Думитреску. Писательница заимствует идею из антологии, но воплощает ее в жанре романа. То есть создается крайне эмоциональное эклектичное, или «супергибридное»² (с формообразующей точки зрения), произведение: классический роман с вкраплениями научного ботанического языка, ссылок, сносок, а также словаря значений цветов, по которому читатель узнает мысли Виктории.

Литература

1. Аккер и др. 2019 — *Аккер ван ден Р., Вермюлен Т., Гиббонс Э.* Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма / Пер. В.М. Липки. М.: Рипол-Классик, 2019. 494 с.
2. Борисов 2019 — *Борисов С.* Давайте флиртовать, товарищи! // Российская газета. Родина. 1 мая 2019. № 5 (519). URL: <https://rg.ru/2019/05/22/rodina-igry-flit-cvetov.html> (дата обращения: 16.07.2023).
3. Вознесенский 2004 — *Вознесенский А.А.* Возвратитесь в цветы // Московский комсомолец. 9 января 2004. URL: <http://voznosolog.ru/vozvratites.htm> (дата обращения: 17.07.2023).

¹ Создателями считаются немецкий ученый Александр Гумбольдт и француз Эме Бонплан, опубликовавшие в 1805 г. работу «Этюд о географии растений».

² Термин принадлежит исследователю «метамодернизма» Йоргу Хейзеру [Аккер и др. 2019, 151–180].

4. Графова 2020 — *Графова Е.О.* Эпоха модерна (ар-нуво) в литературно-художественном осмыслении Мориса Метерлинка в контексте садов Хэнбери, Лигурия // Русская усадьба и Европа: диахрония, ностальгия, универсализм. Коллективная монография / Сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. М., 2020. С. 322–330
5. Диффенбах 2019 — *Диффенбах В.* Язык цветов / Пер. с англ. Ю. Змеевой. М.: РИПОЛ классик, 2019. 319 с.
6. Золотницкий 2005 — *Золотницкий Н.Ф.* Цветы в легендах и преданиях. М.: Дрофа-Плюс, 2005. 320 с.
7. Иванова 2008 — *Иванова Е.Р.* Образ цветка в литературе немецкого бидермейера // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19. С. 199–207.
8. Ненарокова 2013 — *Ненарокова М.Р.* «Селам» Д.П. Ознобишина: культурный диалог Европы и Востока // Культурологический журнал [Электронное издание]. 2013. № 4 (Семиотика культуры; № 2). URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/236.html&j_id=17
9. Шарафадина 2018 — *Шарафадина К.И.* Селам, откройся! Флоропoeтика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 544 с.
10. Diffenbaugh 2011 — *Diffenbaugh V.* The Language of Flowers. New York: Ballantine Books, 2011. 334 p.
11. Dumitrescu 2016 — *Dumitrescu A.* What is Metamodernism and Why Bother? Meditations on Metamodernism as a Period Term and as a Mode. Electronic Book Review, 2016. December 4. URL: <http://electronicbookreview.com/essay/what-is-metamodernism-and-why-bother-meditations-on-metamodernism-as-a-period-term-and-as-a-mode/> (дата обращения: 04.11.2022).
12. Dumont 1851 — *Dumont H.* The language of flowers. The floral offering: a token of affection and esteem; comprising the language and poetry of flowers. Philadelphia: H.C. Peck & T. Bliss, 1851. 300 p.
13. Kelly 2010 — *Kelly A.* David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction // Consider David Foster Wallace. Critical Essays. Los Angeles: Sideshow Media Group Press, 2010. P. 130–139.
14. Mottraye 1727 — *Mottraye A. de la.* Voyages en Europe, Asie et Afrique & Afrique: avec figures. La Haye: Johnson, 1727. 3 vol.
15. Montagu 1763 — *Montagu M.W.* Lady Letters of the Right Honourable Lady M---y W---y M---e: Written during her Travels in Europe, Asia and Africa, to Persons of Distinction, Men of Letters, etc., in different parts of Europe. London: Printed for M. Cooper, 1763. 296 p.
16. Wood 2000 — *Wood J.* Hysterical realism // Prospect Magazine. 20 November 2000. URL: <https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/hystericalrealism> (дата обращения: 09.01.2022.)
17. Wood 2000 — *Wood J.* Human, All Too Inhuman: On the formation of a new genre: hysterical realism // The New Republic. 24 July 2000. URL: <https://newrepublic.com/article/61361/human> (дата обращения: 09.01.2022).

ОБРАЗЫ ОРХИДЕИ, РОЗЫ, ОДУВАНЧИКА В РАЗНЫХ КУЛЬТУРАХ: СМЫСЛОПОРОЖДАЮЩИЙ ПОТЕНЦИАЛ СИМВОЛА

Художественный символ выступает сложным понятием, насчитывающим более десяти определений. Некоторые исследователи трактуют художественный символ как образ. Например, символом является особая образная конструкция, объективная субстанциальность, содержащая множество смыслов [Лосев 1982, 443]. Символ также рассматривают как равенство образа и идеи, в результате которого происходит совмещение их значений [Косиков 1993, 16–17].

Другие ученые понимают под художественным символом знак. Так, символ понимают как особый знак, обладающий не только конвенциональной связью между означающим и означаемым, но и единством предметного и абстрактного [Шелестюк 1997, 125]. Помимо этого, конвенциональный знак соотносится с определенным предметом, который передает отвлеченное содержание [Топоров 1995, 13].

Анализ различных определений художественного символа позволяет нам сформулировать следующее определение: художественный символ — это конвенциональный образно-семиотический объект языка и культуры, (бессознательно или осознанно) включенный автором в художественный текст, где символ актуализирует одну или несколько интерпретаций, которые редуцируют денотативное значение слова и расширяют его семантические границы [Орлова 2022, 18].

Наряду с большим количеством определений художественный символ также имеет множество классификаций. Например, в художественных текстах могут быть выявлены простые и сложные символы. Простые символы входят в ядро языкового сознания, поэтому для них характерно частое употребление и быстрое узнавание при восприятии. Примерами этого вида выступают крест, круг, пентаграмма, которые имеют одинаковые интерпретации в разных культурах. Сложные символы имеют различные интерпретации в разных культурах и большой спектр значений [Лотман 1992, 191–199]. В поэтическом тексте могут присутствовать такие виды символов, как эмпатические (базирующиеся на переживании эмо-

ционального опыта), эйдетические (в которых подчеркивается яркий образ) и энигматические (основанные на загадке) [Карасик 2013, 195–196]. Приведенные классификации символов, основанные на разных критериях, подтверждают сложный характер символа и его смыслообразующий потенциал.

В настоящем исследовании принимается авторская классификация видов символа, основанная на двух критериях: по типу конвенциональности и по источнику происхождения.

По типу конвенциональности символы делятся на культурно-узуальные (универсальные во многих культурах или имеющие фиксированные значения в одной культуре), культурно-авторские (символы культуры, приобретающие новые значения в контексте определенного автора) и индивидуально-авторские (вымышленные символы, созданные самим автором в его тексте). *По источнику происхождения* символы делятся на природные (основанные на объектах природы) и антропологические (созданные или выдуманные человеком объекты и явления, а также сам человек как символ). Данная классификация строится на двух основных критериях, с помощью которых можно рассмотреть любые символы [Орлова 2022, 45–46].

Далее будут рассмотрены все виды символов согласно критерию «тип конвенциональности». Обратимся к художественному символу «Орхидея» (“orchid”). В общепринятом понимании данный цветок обозначает красоту, выступая олицетворением дружбы, «учености», а также является талисманом против бессилия [Трессидер]. В творчестве **Джона Фаулза** этот художественный символ относится к группе культурно-узуальных, воплощая в себе конвенциональные интерпретации: “*He is alone among the highest beeches, over the stooked and now empty field, the marly combe; where he comes each spring to find the first moschatel, strange little transient four-faces, smelling of musk. Another mystery, his current flower and emblem, for reasons he cannot say. <...> ...and where he must pay a visit soon, childish but another of his secret flowers, the little honeycomb-scented orchid *Spiranthes spiralis*, blooms on the old meadow there about now. He clings to his knowledges: signs of birds, locations of plants, fragments of Latin and folklore, since he lacks so much else*” [Fowles].

В приведенном примере подчеркивается запах орхидеи, который выступает источником сил и вдохновения для главного героя. Его чувства, выраженные описаниями “purged of tenses; collecting this day, pregnant with being”, реализуют значение «талисмана против бессилия». Кроме этого, само название орхидеи “*Spiranthes Spiralis*” переводится с латинского как «благоухающая спиралевидная» и имеет связь с латинским существительным “spiritus”, передающим значение духа, дыхания, вдохновения, жизни, личности. Использование форм Present Simple (“blooms there about now”) подчеркивает вечность и независимость цветка. В романе также описыва-

ется интерес главного героя к орхидеям (“orchid expedition, orchid-hunting, botanical papers, orchid books”), упоминаются и другие виды этого цветка (“Aceras, Dactyl, Lady’s Tress, Man Orchid”), что указывает на такое значение символа, как «ученость». Это увлечение, изучение видов орхидеи, заглавный герой романа «Дэниэл Мартин» (Daniel Martin), Дэниел, разделяет со своим другом Энтони, поэтому значение дружбы актуализируется на уровне повествования и далее реализуется и в контексте посредством эпитета “friendly”: “*I now found, as we talked about orchids, that they could also be amused and friendly eyes*” [Fowles].

Итак, в творчестве Джона Фаулза символ «Орхидея» имеет традиционные значения дружбы, «учености».

Обратимся к другому символу — «Роза», который имеет множество толкований в разных культурах. Наиболее универсальными значениями этого символа являются любовь, красота, страсть и совершенство. Кроме этого, роза выступает символом времени и вечности, жизни и смерти, плодородия и счастья. Благодаря наличию шипов у розы и ее алому цвету также появилось значение страданий, боли, мученичества и пролитой крови [Рошаль 2008, 224–225]. В западной культуре роза также обозначает центр мироздания и космоса. Белая роза выступает символом чистоты и целомудрия. Согласно древнегреческим мифам, белая роза стала красной, когда Афродита бежала к своему раненому любовнику Адонису и уколола ногу о шипы, и капли ее крови окрасили цветок. В христианской традиции красная роза и ее шипы трактуются как символ Страстей Христовых. Розовая роза олицетворяет благоразумие и нередко изображается на иконах [Трессидер]. Желтая роза является символом абсолютного успеха [Керлот 1994, 438]. Однако восточная культура приписывает желтой розе значения обмана, предательства и измены. Согласно легенде, правитель Магомет, отправляясь на войну, попросил всех своих жен хранить ему верность до его возвращения. Но одна из жен изменила супругу, и об этом доложили султану. Чтобы проверить сказанное, султан подарил жене красные розы, которые должны были пожелтеть в случае измены. Его жена поставила цветы в воду, но они окрасились в желтый цвет. С тех пор у желтых роз появилось значение измены, которое распространилось и на другие желтые цветы [Мартьянова].

В творчестве **Оскара Уайльда** роза выступает культурно-узуальным символом, воплощая в себе традиционные интерпретации. Прежде всего, она представляет чистую любовь — данное значение реализуется на уровне сюжета, когда девушка просит студента преподнести ей красные розы как знак любви: “*She said that she would dance with me if I brought her red roses,*” cried the young Student; but in all my garden there is no red rose.” <...> “*Here at last is a true lover,*” said the Nightingale. “*Night after night have I sung of him, though I knew him not; night after night have I told his story to the stars,*

and now I see him. His hair is dark as the hyacinth-blossom, and his lips are red as the rose of his desire...” [Wilde].

Кроме этого, в тексте также реализуется конвенциональное значение боли и мученичества. Соловей решает принести себя в жертву ради любви студента и соглашается отдать свою кровь и жизнь для появления красной розы: *“So the Nightingale pressed closer against the thorn, and louder and louder grew her song, for she sang of the birth of passion in the soul of a man and a maid. <...> And a delicate flush of pink came into the leaves of the rose, like the flush in the face of the bridegroom when he kisses the lips of the bride. <...> So the Nightingale pressed closer against the thorn, and the thorn touched her heart, and a fierce pang of pain shot through her. Bitter, bitter was the pain, and wilder and wilder grew her song, for she sang of the Love that is perfected by Death, of the Love that dies not in the tomb. And the marvellous rose became crimson, like the rose of the eastern sky. Crimson was the girdle of petals, and crimson as a ruby was the heart. <...> “Look, look!” cried the Tree, “the rose is finished now”; but the Nightingale made no answer, for she was lying dead in the long grass, with the thorn in her heart”* [Wilde].

Рассмотрим появление культурно-авторского символа на примере «Одуванчика». В общепринятом понимании, зафиксированном словарями символов, одуванчик является символом страданий Христа и горечи [Трессидер]. Однако в результате метафорического переосмысления его физических признаков (раннее появление с приходом лета, желтый цвет, тонкие лучистые лепестки) в современном обществе постепенно сформировалось и распространяется новое значение лета и солнечного тепла, которое также передается и в тексте **Рэя Брэдбери**: *“So, plucked carefully, in sacks, the dandelions were carried below. The cellar dark glowed with their arrival. The wine press stood open, cold. A rush of flowers warmed it. <...> The golden tide, the essence of this fine fair month ran, then gushed from the spout below, to be crocked, skimmed of ferment, and bottled in clean ketchup shakers, then ranked in sparkling rows in cellar gloom. Dandelion wine. The words were summer on the tongue. The wine was summer caught and stoppered. <...> Saying them over and over on the lips, like a smile, like a sudden patch of sunlight in the dark. Dandelion wine. Dandelion wine. Dandelion wine. <...> They went down in the cellar with Grandpa and while he decapitated the flowers they looked at all the summer shelves and glimmering there in the motionless streams, the bottles of dandelion wine. Numbered from one to ninety-odd, there the ketchup bottles, most of them full now, stood burning in the cellar twilight, one for every living summer day”* [Bradbury].

В приведенном примере каждая бутылка вина из одуванчиков представляет отдельный день лета, воспоминание о котором согревает души героев. Значение летнего тепла солнца передается с помощью описаний “sparkling”, “glimmering”, “streams”, “burning”, “glowed”, “warmed” и сравнения “like a sudden patch of sunlight in the dark”. Таким образом,

зафиксированное в словарях символов значение одуванчика не передается в произведении Р. Брэдбери, а доминирует авторская интерпретация символа. В результате формируется культурно-авторский символ: одуванчик как символ существует в культуре, но в тексте писателя передает значение, которое отличается от конвенциональной символики.

Далее рассмотрим индивидуально-авторские символы, которые рождаются в тексте самого автора. Пример подобного рода символа находим в «Гарри Поттере» **Джоан Роулинг** — это один из волшебных цветов мира, «Трепещущий кустик»: *“Harry had never seen the place looking so tidy. The rusty cauldrons and old Wellington boots that usually littered the steps by the back door were gone, replaced by two new Flutterby bushes standing either side of the door in large pots; though there was no breeze, the leaves waved lazily, giving an attractive rippling effect”* [Rowling 2007, 106].

Это вымышленное растение, цветущее раз в сто лет, в волшебном мире имеет постоянно колышущиеся листья независимо от ветра. Его листья и лепестки используются для приготовления приворотного зелья благодаря наличию уникального запаха, который способен меняться под каждого человека, в результате человек чувствует именно свой любимый запах: *“Hello, class! Notice any particularly enticing smells today? I know what you’re thinking, I’m not trying out a new perfume today. What you’re smelling is the subject of today’s lesson... the Flutterby Bush! Let’s start with a practical overview of caring for the Flutterby bush. <...> The Flutterby bush is a magical plant that quivers and shakes. It produces flowers once a century that adapt their scent to attract the unwary”* [Rowling 2007, 58].

Вдыхая запах цветов этого растения, человек чувствует свой любимый аромат и невольно вспоминает о чем-то приятном, поэтому растение символизирует чувство волнения, вызванное ностальгией. Само название растения метафорично и указывает на трепет души и сердца (flutter).

Таким образом, нами были рассмотрены цветочные символы всех типов согласно приведенной выше классификации: культурно-узуальные (символы «Роза», «Орхидея»), культурно-авторские (символ «Одуванчик») и индивидуально-авторские (символ «Трепещущий кустик»). В рамках исследования подтверждается смыслообразующий потенциал художественного символа: символы культуры, использованные автором в его произведениях, могут быть переосмыслены и индивидуализированы, что приводит к образованию новых значений символов. В таких случаях именно прагматическая информация об авторе, преимущественно содержащая отражение условий жизни человека, его чувств и отношения к различным объектам, является стимулом для символизации предмета и образования новых значений символа.

Литература

1. Карасик 2013 — *Карасик В.И.* Языковая матрица культуры. М.: Гнозис, 2013. 320 с.
2. Керлот 1994 — *Керлот Х.Э.* Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.
3. Косиков 1993 — *Косиков Г.К.* Два пути французского постромантизма: символы и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Сост., общ. ред., вступит. ст. Г.К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1993. 67 с.
4. Лосев 1982 — *Лосев А.Ф.* Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 481 с.
5. Лотман 1992 — *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллин: Александрия, 1992. 1440 с.
6. Мартянова — *Мартянова Л.М.* Легенды и мифы о растениях. URL: <http://www.fogu.ru/slovo.62880.1.html> (дата обращения: 24.07.2023).
7. Орлова 2022 — *Орлова Е.В.* Смыслообразующий потенциал художественного символа (на материале произведений Дж. Фаулза): Дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2022. 202 с.
8. Рошаль 2008 — *Рошаль М.В.* Энциклопедия символов. М.; СПб.: АСТ, Сова, Харвест, 2008. 304 с.
9. Топоров 1995 — *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995. 624 с.
10. Трессидер — *Трессидер Дж.* Словарь символов. URL: http://modernlib.ru/books/tresidder_dzhek/ (дата обращения: 04.08.2014).
11. Шелестюк 1997 — *Шелестюк Е.В.* О лингвистическом исследовании символа // Вопросы языкознания. 1997. № 4. С. 125–141.
12. Bradbury — *Bradbury R.* Dandelion Wine. URL: https://onlinereadfreenovel.com/ray-bradbury/31596-dandelion_wine_read.html (date of access: 12.07.2023).
13. Fowles — *Fowles J.R.* Daniel Martin. URL: <https://www.readanybook.com/ebook/daniel-martin-606789> (date of access: 05.08.2023).
14. Rowling 2007 — *Rowling J.K.* Harry Potter and the Deathly Hallows. Arthur A. Levine books, 2007. 781 p.
15. Wilde — *Wilde O.* The Nightingale and the Rose. URL: <https://www.wilde-online.info/the-nightingale-and-the-rose.html> (date of access: 14.06.2023).

ФЛОРОСЕМАНТИКА ПРОЗЫ Э.Т.А. ГОФМАНА

Основным аспектом нашего исследования станет флоросемантика прозы Гофмана в контексте романтических представлений о природе. В центре внимания — небольшая новелла-сказка Э.Т.А. Гофмана «Крошка Цахес» (1819) и его последняя повесть «Повелитель блох» (1822).

Поэтика Гофмана, связанная с феноменом позднего романтизма, была многократно исследована в сопоставлении с поэтикой раннего романтизма [Федоров 2004; Чавчанидзе 1981]. Известно, что важнейшим стилистическим приемом для него становятся гротеск и представление о двоемирии; учитывая эти факты, мы будем анализировать указанные тексты.

Флоросемантика немецких романтиков открывает один из аспектов их представлений о природе. Философия природы раннего и позднего романтизма нашла отражение как в работах Шеллинга, так и в художественных текстах. Для понимания философии природы в романтическую эпоху чрезвычайно важна идея «органического», имеющая своими истоками философию И.-Г. Гердера, согласно представлениям которого вся вселенная, от уровня геологического и до высших созданий человеческого духа, выглядит «как единство наслаивающихся друг на друга в своем переходе пластов» (цит. по: [Михайлов 1987, 17]). Это единство предполагает идею превращения всего во всё, и древние, языческие, представления о природе получают в эпоху романтизма философские обоснования. Как отмечает А.В. Михайлов, «все мыслится в некоей нерасчлененной целостности, слитности. Акцент — уже не на пластике формы, спокойной в себе, а на развитии и росте, которые разве что в последний миг удерживаются рвущимися, беспокойными контурами целого» [Михайлов 1987, 17]. Шеллинг обосновывает целостность живого организма понятием «мировой души» (“Weltseele”) [Федоров 2004, 37]. Идея природы для романтиков оказалась связанной с их пониманием мифологии, последняя стала интерпретироваться как «созданная людьми вторая природа». Минералы, растения, животные, по мнению исследовательницы, становятся символами, буквами, которыми пишет Дух [Дмитриева 2014, 370].

Примечателен тот факт, что природа интересует романтиков не только как материальная, физическая субстанция, но и как, напротив — метафизическая, существующая в духовном поле, представляющая собой язык

символов, язык Бога. Этот язык, по представлениям ранних романтиков, более понятен поэту, нежели естествоиспытателю. Противопоставление того и другого намечается уже в текстах раннего романтизма. Так, в повести Новалиса «Ученики в Саисе» можно встретить такую сентенцию, описывающую старания естествоиспытателей: «Под их руками умерла ласковая природа, и оставила лишь мертвые судорожные останки, наоборот, поэтом, как духовным вином, природа, еще больше одушевленная, дала возможность услышать самые божественные, самые резвые нежданности...». Природа несет в себе импульс творчества, именно поэтому, «...кто точно хочет познать ее душу, тот должен искать ее в обществе поэтов, там она открыта и изливает свое чудесное сердце» [Новалис 1995, 168]. Овладение тайным языком природы приближает к Золотому веку того, кто его ищет. В повести Новалиса героини для этой цели совершают путешествие в египетский город Саис.

Концептуальная основа нашего исследования состоит в интерпретации двух произведений Гофмана в контексте традиционных значений цветочных образов и попытке прояснить вопрос об оригинальности творчества писателя.

Среди обобщающих работ, исследующих семантику цветов в литературе, следует назвать монографию К.И. Шарафадиной «“Салам, откройся!” Флоропоэтика в образном языке русской и зарубежной литературы» [Шарафадина 2018]. Основным «цветочным» образом, вокруг которого группируются все остальные, в произведениях Гофмана оказывается роза. Среди трудов, исследующих семантику розы, выделим работу «Из поэтики розы» А.Н. Веселовского [Веселовский 2021] и диссертационное исследование «Символика розы в русской и немецкой поэзии конца XVIII — начала XX веков: опыт сопоставления» Е.А. Кругловой, которая прослеживает историю символа, опираясь на представления античной и христианской культуры, и приходит к выводу о связи символики розы с мифологемой смерти-возрождения. По утверждению исследовательницы, немецкая литература воспринимает этот образ непосредственно из античности. Как замечает А.Е. Круглова, еще в эпоху Возрождения немецкие авторы составляли компендиумы эмблем и символов. Значение каждого цветка было аллегоричным, цветы выступали как «фиксированные знаки» [Круглова 2003].

Обратимся к анализу произведений Э.Т.А. Гофмана. «Крошка Цахес» была задумана им в 1818 году, во время тяжелой болезни, сопровождавшейся бредом и галлюцинациями. Сказка была опубликована в 1819 году [Гофман 2023, 264]. Несмотря на то, что в последней повести, «Повелитель блох», доминирует сатирическое начало (впервые она была опубликована полностью, без цензурной правки, лишь в 1908 году), тем не менее можно сказать, что анализируемые нами произведения объединены темой

любви, а также существенной для понимания их смысла символикой, взятой из цветочного мира [Виткоп-Менардо 1999, 220].

Итак, основной сюжет новеллы-сказки — это сюжет дарения: фея Розабельверде наделяет Цахеса провокационным даром, тот становится как бы «двойником» творческих людей, практически никто не замечает при этом его уродства и принципиальной неспособности к творчеству. Гротеск, предполагающий сочетание животных, растительных и человеческих черт в одном персонаже и определяющий мифопоэтику Гофмана, именно этот прием становится ведущим в поэтике новеллы. Сущность основных героев, Цахеса и феи, так и остается не истолкованной до конца, оба на мифологическом уровне по-разному соотносятся с миром природы. О природе Цахеса, внешне похожего на тыкву, издающего животные звуки, в новелле ведутся споры: повествователь называет его “Däumling” (мальчик-с-пальчик), далее — «альраун», затем выясняется, что у Цахеса, кажется, всё же человеческая природа, несомненным оказывается лишь вердикт феи, которая считает его «пасынком природы». Что касается феи, меняющей на протяжении повествования три раза свое имя, то абсолютно бесспорен факт ее *родства с цветами*, а именно — *розами* (“Verwandschaft mit den Blumen”) [Hoffmann 1967, 300]. В тексте говорится о том, что у нее были магические розовые кусты, а красота ее была способна устрашать.

Как показывает А.Н. Веселовский, культ розы был всегда важен для европейского сознания, особенно для германцев. Роза становилась одновременно символом любви и смерти: «Дело не в философском или романтическом отождествлении этих идей, а в наивном представлении древнего человека, держащемся еще и теперь, что весной не только обновляется всё живущее, но и усопшие души предков оживают, показываются на земле...» Веселовский прослеживает предысторию сплетения мотивов крови, любви и смерти, обращаясь к мифу об Афродите и Адонисе, а также выявляет дальнейшую эволюцию сюжета в христианские времена, когда «...роза стала символом крови Христовой» [Веселовский 2021, 166]. Роза, по Веселовскому, отождествлялась с Христом и Богородицей.

А.Е. Махов, рассуждая о семантике розы, эмблематическом наборе значений, связанных с этим образом, говорит о соединении двух мотивов — быстротечности жизни и любви: «Соединение этих мотивов (роза — знак быстротечности; роза — знак любви) превращает розу в знак быстротечности (земной) любви» [Махов 2014, 209]. Этот же исследователь отмечает связь богини Афродиты (Венеры) с розой во многих текстах [Там же, 214].

Некоторые мотивы, связанные с личностью Розабельверде, напрямую апеллируют к библейскому повествованию — жезл ее расцветает розами. Вероятно, учитывая эти аллюзии, и сам образ феи можно соотнести с об-

разом Богородицы, не наделившей Цахеса способностью любить, не изменившей его природы, но изменившей отношение окружающего мира к нему. Фея в конце объясняет цель своего провокационного дара — пробудить его дух, творческое начало в нем, обратить Цахеса к открытию подлинной метафизической природы, присущей лишь поэтам.

Так как флоросемантика тесно связана с ольфакторными мотивами, то было бы интересно проанализировать сцену присутствия Цахеса в розовом саду, обладателем которого он становится уже в статусе тайного советника. Когда герой приходит на розовую полянку, то розы благоухают всё сильнее: “...als er auf dem Rasenplatz bei den Rosen angekommen, ging ein süsstösendes Wehen durch die Büsche, und durchdringender wurde der Rosenduft” [Hoffmann 1967, 353] («...когда он пришел на розовую полянку, то по кустарникам пронеслось сладостное дыхание и розы благоухали еще сильнее» [Гофман 2000, 485]¹). Возможно, в этом скрывается сатирический подтекст этой сказки Гофмана: розы дарят свое благоухание карлику, уродцу, тайному советнику, а фея уговаривает его стать разумнее, очевидно, имея в виду его настоящий статус. Не значит ли это то, что подвергшаяся гонениям фея питает политические упования в связи с положением Цахеса? Семантика розового сада в германской мифологии двояка. С одной стороны, справедливо возникают ассоциации с раем, с другой — нужно отметить, что в Германии долгое время словом “Rosengarten” обозначали кладбище. Итак, не только фея, но и Цахес оказываются связанными с этим символом, имеющим корни в реальном мире и несущим двойную семантику.

Сам образ феи двойственен. Она не принимает идей так называемого «просвещения», описанного в новелле, но ее отношение к Цахесу поистине просветительское: фея хочет исправить его сущность, изменить природу Цахеса, наделяя его провокационным даром. Судьба Цахеса оказывается связанной с личностью феи, что отражается и на уровне цветовой символики. Так, в имени феи фигурируют упоминания зеленого и розового цветов, сочетания двух этих цветов также важны для Цахеса: о семантике розового и красного было много сказано ранее, это наиболее значимые цвета в новелле.

Роза несет и определенную цветовую символику, отразившуюся и в имени главного героя: известно, что слово “Zinnober” означает слово «киноварь» (в переводе с арабского «кровь дракона»), это — минерал, имеющий ярко красную, напоминающую пятна крови, окраску, а также — ртуть, всё это лишний раз подчеркивает неотделимость Цахеса от мира природы, пасынком которой, по словам феи, он является.

¹ Далее после цитаты текста Гофмана по данному изданию ставится цитируемая страница в круглых скобках.

Если Гофман весьма нетрадиционен в сплетении образов Цахеса и розового сада, то Бальтазар становится носителем вполне тривиальной линии, связанной с этим цветком: «...он сел к столу и сочинил изрядное число приятных, благозвучных стихов, описав собственное состояние в мистическом рассказе о любви соловья к алой розе» [Гофман 2000, 456]. Указанный сюжет не оригинален: зародившийся в персидской мифологии, он развивается в средневековой литературе, переходит затем и в литературу романтизма, превращаясь затем в штамп и клише. Традиционное сказание так объясняет розовый цвет этого цветка: «Когда соловей увидел эту новую чудную царицу цветов <белую розу>, то был так пленен ее прелестью, что в восторге прижал ее к своей груди. Но острые шипы, как кинжалы, вонзились ему в сердце, и теплая алая кровь, брызнув из любящей груди несчастного, оросила нежные лепестки дивного цветка» [Золотницкий 2017, 157]. Но Гофман, будучи мастером пародии, дает и этому клишированному сюжету оригинальную интерпретацию: вопреки логике развития известного сюжета в новелле умирает Цахес, демонический «двойник» Бальтазара и прочих. Сам же «романтический герой» ведет прекрасную жизнь с Кандидой. Так, семантика розы имеет двойное значение в мире Гофмана.

Однако вернемся к вопросу о том, почему провокационный дар феи приводит Цахеса к результатам, противоположным ее ожиданиям. Если природа воплощает вечное творчество, постоянное становление, то как Цахес может быть частью ее, ведь ему творчество чуждо в принципе? Согласиться с определением Цахеса как «пасынка природы» значило бы признать существование в лоне вечно творческой природы сгустка неодухотворенной, а значит, мертвой материи, каким является Цахес, вывести его из этого состояния способна только смерть и дальнейшая реинкарнация: «...Быть может, мне доведется еще увидеть тебя маленьким жучком, шустрой мышкой или проворной белкой» (519). Мир природы, таким образом, исключает полный уход, смерть, она постоянно изменчива, пусть Цахес не становится субъектом творчества, но лишь его объектом. В связи со сказанным выше нужно упомянуть о неоспоримом влиянии на произведения и мировоззрение Гофмана философии Г.Г. Шуберта, а именно одной из его значительных работ «Взгляды на ночную сторону естественной науки» (1808), посвященной немецкому художнику-романтику Каспару Давиду Фридриху. Именно из нее, возможно, Гофман черпает представления об отсутствии мертвой субстанции в мире, о палингенесии, согласно которой смерть всегда является и новым рождением. Мотив превращения важен не только для репрезентации образа Цахеса. Сама фея и ее «оппонент» Проспер Альпанус превращаются в насекомых в их карнавальной поединке (см. об этом: [Мир насекомых 2020]).

В новелле реализуются два представления об устройстве мироздания: одно принадлежит фее, полагающей, что пути природы можно изменить и исправить, и другое — Просперу Альпанусу, указывающему фее на существование преграды для личного волеизъявления — судьбу и гороскоп Цахеса.

Образ Проспера Альпануса оказывается связанным с иной, неземной флорой: когда Фабиан и Бальтазар попадают в его усадьбу, то их взорам открывается странный парк, растения, которые невозможно увидеть на земле: кажется, «что иные деревья, кусты перенесены сюда из дальних стран, — у них сверкающие стволы и смарагдовые листья» (426). По мнению исследователей Гофмана, образы этого *экзотического сада* восходят к образу волшебной рощи мага Зороастра из оперы Моцарта «Волшебная флейта»: Гофман принимал участие в качестве дирижера в некоторых постановках этой оперы в Дрездене [Гофман 2023, 259]. Эти описания лишь подтверждают метафизическое представление о природе у романтиков.

Второе произведение — повесть «Повелитель блох», как нам представляется, в наибольшей степени связана с символикой цветов, хотя, на первый взгляд, и является сатирической. По убеждению большинства исследователей, «в сказке используются, причем порою в дословной передаче, дела из прусских судов, к которым, как известно, советник апелляционного суда Гофман имел доступ лишь в служебном порядке» [Гофман 1987, 341]. Сказка, положившая начало преследованиям немецкого писателя, впоследствии конфискованная, появилась в своем полном виде лишь в 1908 году [Там же, 342]. Политический контекст, открывший так называемое «дело Гофмана», подробно рассмотрен в работе «Э.Т.А. Гофман. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы», изданной К. Гюнцелем и переведенной на русский язык в 1987 году.

Позволим себе предположить, что одним из доминирующих сюжетов повести «Повелитель блох», относящейся к *жанру сказок-каприччио*, становится сюжет похищения возлюбленной, восходящий, прежде всего, к фольклорным прототипам. Именно похищение девушки ставится в вину Перегринусу и служит началом открытия против него уголовного дела, опирающегося, в свою очередь, на так называемый компрометирующий его дневник; в нем герой якобы пишет о вдохновившей его опере Моцарта «Похищение из серала» и сочиняет небольшой стишок, в котором сопрягаются вместе *цветочный мотив* и *мотив похищения*:

Фиалки, вы милы
Мне все до единой,
Но ту я похитил,
Что краше других
(здесь и далее курсив мой. — Ю.Д.).

Как уже говорилось выше, любая попытка понять тайны природы с позиции естествоиспытателя с точки зрения романтиков губительна и обречена на поражение. Это представление также находит свое отражение в тексте: Дертье Эльвердинк, она же Гамахея и *принцесса цветов*, убегает от Левенгука, своеобразного «двойника» Антони ван Левенгука, первооткрывателя микробиологии, изобретателя микроскопов. Мотив похищения заявляет о себе и получает развитие в четвертом приключении повести: «Так вот, по городу распространился слух, будто в вечер рождественского сочельника из большого общества, собравшегося у одного богатого банкира, совершенно непостижимым образом была похищена некая весьма знатная дама» (811).

Идея превращения в мире Гофмана ставит под сомнение идею единства личности, существования «я» с его четкими и очерченными границами: «Если можно было обойтись без точного описания наружности прекрасной Алины, Дертье Эльвердинк, или принцессы Гамахеи, — благосклонному читателю ведь давно уже известно, что это одно и то же лицо, только мнимо распавшееся на три лица...» (789). Своеобразным «двойником» Перегринуса становится Георг Пепуш, являющийся одновременно и чертополохом Цехеритом, чья сюжетная линия повторяет линию Перегринуса: только что обретший свою возлюбленную, он попадает в тюрьму, а в конце четвертого приключения похищает возлюбленную из объятий Перегринуса. Карнавализация и буффонада становятся частью стилистики Гофмана в этой повести, распадающейся как бы на множество мелких эпизодов, мизансцен, каждая из которых завершается своеобразным, неожиданным пуантом, вызванным потасовкой между героями. Последняя же продиктована стремлением героев обладать желаемым. В седьмом приключении невестой Перегринуса становится принцесса Гамахея, и, казалось бы, развивающийся в повести мотив инцеста (ведь Перегринус на мифологическом уровне и есть ее отец, король Секакис), благодаря жертве Перегринуса, отказывающегося от Гамахеи, не реализуется. Перегринус разрывает порочный круг созависимости родителей и детей, мотив, нашедший высшее свое воплощение в отношениях героя и Гамахеи, но заданный ранее, ведь, как рассказывается в начале повести, Перегринус не мог выйти из-под родительского влияния. Таким образом, повесть становится рассказом об открытии Перегринусом подлинного Эроса, на мифологическом уровне реализуется мотив экзогамии: герой находит Розочку, покинув свой дом, тогда как принцесса Гамахея и его старая нянька Алина являются одним лицом.

В основе сюжета повести лежит миф о реинкарнации, развитие одной из сюжетных линий отнесено к глубокому прошлому, возможно, к Золотому веку, который подробно не описывается. Можно лишь говорить о том, что представления о Золотом веке у Гофмана в этой повести вполне

традиционны: это время трактуется как период гармонии человека и природы: «...король Секакис много лет жил в близких отношениях с королевой цветов» (777). Одним из действующих лиц является *чертополох* Цехерит, умертвивший принца пиявок и отомстивший за смерть принцессы Гамахеи. Но смерти в мире Гофмана не существует: «Их смерть была лишь оцепенением от цветочного сна, от коего они должны были пробудиться к жизни, хотя и в другом образе» (781). Таким образом, в основе сюжета лежит история о трансформации, о бесконечном превращении, тема, не новая для мифологии и культуры, известная со времен античности.

Сюжет поэмы Овидия «Метаморфозы» мог быть известен Гофману как непосредственно, так и в художественной интерпретации Никола Пуссена. Его картина «Царство Флоры», навеянная античными мифами, была написана в 1631 году, а в 1716-м приобретена для собрания курфюрста Саксонии Августа Сильного; во времена Гофмана она выставлялась во дворце курфюрста, а позже, в середине XIX века, стала частью собрания Дрезденской галереи. В центре картины находится древнеримская богиня цветов Флора, а вокруг нее герои, которые, умерев, превратились в растения.

Один из важнейших стилистических приемов Гофмана — реализация метафоры. Так, в одной из реплик принцессы Гамахеи такая фигура речи, как сравнение, становится буквальной, воплощается в жизнь: «Я могу быть твоей, а ты моим, я могу тотчас же выздороветь, и ты увидишь меня расцветшей в свежем блеске юности; как цветок, напоенный утренней росой, подниму я радостно свою поникшую голову» (847). Няня Перегринуса, Алина, похожа на «куст огненных лилий» (885). Цехерит и принцесса Гамахея в конце в буквальном смысле превращаются в *цветы*: «...за ночь вырос высокий *Cactus grandiflorus*, его цветок поник, увянув в утренних лучах, а вокруг него любовно обвивался лилово-желтый тюльпан, умерший той же смертью растения» (894). Пепуш и Гамахея являются как бы *alter ego* Перегринуса и Розочки, их сюжетные линии переплетаются, но смерть в цветочном облике знаменует рождение новой пары — Перегринуса и Розочки. Развитие линии Пепуша и Гамахеи можно рассматривать как инвариант судьбы самого Перегринуса. Как кажется, неслучайно Гофман снова обращается к *семантике розы*, и в этом можно усмотреть апелляцию к сказке о Гиацинте и Розочке из повести Новалиса «Ученики в Саисе». Гиацинт, желающий найти священное капище Изида, отправляется в странствие, отыскивает его, когда «поднял он легкое, блестящее покрывало, — и Розочка упала в его объятия» [Новалис 1995, 177]. Круг странствий героя сказки замыкается, он приходит к тому же, от чего уходит; Перегринус по сравнению с началом повести выходит на иной уровень.

Реализация метафоры «человек — цветок» приводит к созданию гротескной картины мира, в основе которой лежит синтез живого и неживого.

вого, растительного, человеческого и животного начал [Дежуров 1996]. Именно такой первозданный «синтез всего» открывается Перегринусу тогда, когда он получает возможность благодаря волшебному стеклу проникнуть в мысли принцессы Гамахеи, вспоминающей в это время о своем инобытии в виде *желтого тюльпана* в Фамагусте: «Перегринус видел пестрые цветы, принимавшие облик людей, видел людей, растворявшихся в земле и затем выглядывавших из нее в виде блестящих камней и металлов. А среди них двигались разные причудливого вида звери, бесконечное число раз менявшие свой образ и говорившие на диковинных языках» (826). Этот первобытный и постоянно меняющийся хаос и есть природа. По замечанию Ф.П. Федорова, категория «хаоса» становится одной из самых употребительных категорий эпохи романтизма, Шеллинг говорит о необходимости «воззрения на универсум как на хаос» [Федоров 2004, 24]. Также и в результате действий феи Розабельверде мир превращается в хаос: никто не понимает, где настоящий Цахес, да в самой семантике имени главного героя “Zinnober” («бессмыслица, ерунда») заключена идея хаоса. Хаос и есть бесконечное для раннего романтизма «инонаименование бесконечного» [Там же, 26]. Синонимом хаоса в культуре романтизма становится ночь. Цветок, упомянутый ранее, *Cactus grandifloras*, имеет и другое название — «Царица ночи». Ночь также становится воплощением бесконечного, ночь — «это один из знаков раннеромантической картины мира» [Там же, 27].

Таким образом, цветочные метафоры у Гофмана являются неотъемлемой частью его гротескного видения мира, получившего развитие и в двадцатом столетии [Данилкова 2020, 297]. По мнению А.С. Дежурова, «...в эстетической теории немецких романтиков гротеск осмысливается как универсальный принцип построения мира и отражения его в искусстве. Романтический гротеск имеет в своем основании мистическую идею наблюдения бесконечного в конечном. Поскольку для романтиков было важно разрушить конечные очертания предметов и явлений, высвободить бесконечную сущность, постольку наиболее адекватной формой для искусства подобной идеологии является гротескный орнамент в пластике и его аналоги в литературе» [Дежуров 1996].

Однако Гамахея, принцесса цветов, носительница хаоса, сравниваемая в конце повести с чертенком, и ее возлюбленный, чертополох Цехерит, умирают в *образе цветов*. Вместе с ними умирает и целый комплекс значений, символов, эстетических представлений, характерных для раннего романтизма, а повесть заканчивается апологетикой Розы — цветка гармонии. Оба произведения, таким образом, являются своеобразным диалогом позднего романтизма с ранним.

Литература

1. Веселовский 2021 — *Веселовский А.Н.* Из поэтики розы // Литературная компаративистика: Антология. Т. 1: Становление метода. М.: РГГУ, 2021.
2. Виткоп-Менардо 1999 — *Виткоп-Менардо Г.* Э.Т.А. Гофман, сам свидетельствующий о себе и своей жизни. Челябинск: Урал LTD, 1999. 330 с.
3. Гофман 1987 — Гофман Э.Т.А.: Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы. М.: Радуга, 1987. 464 с.
4. Гофман 2000 — *Гофман Э.Т.А.* Песочный человек. СПб.: Кристалл, 2000. 912 с.
5. Гофман 2023 — *Гофман Э.Т.А.* Золотой горшок. Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер: повести. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. 288 с.
6. Данилкова 2020 — *Данилкова Ю.Ю.* Роман Г. Грасса «Жестяной барабан»: проблема типологии героя // Новый филологический вестник. 2020. № 2 (53). С. 297–307.
7. Дежуров 1996 — *Дежуров А.С.* Гротеск в немецкой литературе XVIII века: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. 167 с.
8. Дмитриева 2014 — *Дмитриева Е.Е.* История немецкой литературы: новое и новейшее время. М.: РГГУ, 2014. 808 с.
9. Золотницкий 2017 — *Золотницкий Н.Ф.* Цветы в легендах и преданиях. М.: Торговый дом «Абрис», 2017. 360 с.
10. Круглова 2003 — *Круглова А.Е.* Символика розы в русской и немецкой поэзии конца XVIII — начала XX веков: опыт сопоставления. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 228 с.
11. Махов 2014 — *Махов А.Е.* Эмблематика: макрокосм. М.: Intrada, 2014. 600 с.
12. Мир насекомых 2020 — Мир насекомых в пространстве литературы, культуры и языка: Коллект. моногр. / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2020. 400 с.
13. Михайлов 1987 — Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступит. ст. и коммент. А.В. Михайлова. М.: Искусство, 1986. 736 с.
14. Новалис 1995 — *Новалис.* Гейнрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб.: Евразия, 1995. 240 с.
15. Федоров 2004 — *Федоров Ф.П.* Художественный мир немецкого романтизма. М.: МИК, 2004. 368 с.
16. Шарафадина 2018 — *Шарафадина К.И.* «Селам, откройся!». Флоропоэтика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 544 с.
17. Чавчанидзе 1981 — *Чавчанидзе Д.Л.* Романтический мир Эрнста Теодора Амадея Гофмана // Э.Т.А. Гофман. Золотой горшок и другие истории. М.: Детская литература, 1981. URL: <https://litfond.net/b/3121?ysclid=ltld1d09y jz761395007>
18. Hoffmann 1967 — *Hoffmann E.T.A.* Märchen und Erzählungen. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1967. 665 s.

ЧАСТЬ IV

МИР ЦВЕТОВ В ЯЗЫКЕ И ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

ГЛАВА 4.1

ЦВЕТОЧНЫЙ КОД РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЫ

Л.И. БОГДАНОВА

ФЛОРОНИМЫ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ЧЕЛОВЕКА В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА¹

Растущий исследовательский интерес к природе, растительному и животному миру, различным природным явлениям не случаен. Несмотря на стремительное развитие высоких технологий, человеку важно почувствовать общность с природой, ощутить себя частью живого природного мира [Богданова 2023]. В этом плане изучение флоронимов, т.е. вербальных обозначений цветов, на основе когнитивного подхода к языку может дать новые результаты, открывающие различные стороны освоения мира человеком. Культура, как известно, хранит значимый для общества опыт в различных видах знаковых систем, среди которых язык, включая его образные средства, является одним из наиболее надежных средств передачи ценностей от поколения к поколению. «При этом транслятором знаний о мире могут быть скрытые смыслы, извлекаемые из оценочной лексики» [Богданова 2022, 18]. Основополагающим, на наш взгляд, исследованием в плане когнитивного изучения оценочных метафорических номинаций является книга «Метафоры, которыми мы живем» [Лакофф, Джонсон

¹ Исследование выполнено при поддержке Междисциплинарной научно-образовательной школы Московского университета «Сохранение мирового культурно-исторического наследия».

2004]. Изучение метафоры постепенно «становится всё более интенсивным и быстро расширяется, захватывая разные области знания — философию, логику, психологию, психоанализ, герменевтику, семиотику, риторику...» [Арутюнова 1990, 5].

Растительный код культуры, как и другие культурные коды [Красных 2001], связан с фиксацией в сознании человека, познающего мир, соответствующих образов — в данном случае образов цветов, которые и в качестве собственно флоронимов, и в составе комплексных языковых единиц способны представлять черты характера человека. Флоронимы, так же как и другие фитонимы, могут выступать в качестве культурных эталонов при оценке человеческих качеств [Телия, Опарина 2011]. Таким образом, растительный код культуры создает ориентиры оценивания человека.

Цель данного исследования состоит в том, чтобы показать, какие параметры содержательной характеристики цветов являются наиболее значимыми для оценивания человека в процессе его самопознания и когнитивного освоения мира. В ходе исследования были рассмотрены проблемы, изучение которых с ориентацией на растительный культурный код дает ответ на вопрос, как характеризуется внешний и внутренний облик человека, отражаемый флористической метафорой.

Чтобы лучше понять устройство растительного кода, начнем анализ объектов растительного мира с гиперонимов, которые в обобщенном виде содержат информацию об эксплицитных и имплицитных свойствах природного объекта, о способах переноса этих свойств на человека с целью оценки его качеств.

Согласно толковому словарю, ключевое слово, представляющее растительный код, — *растение*. **Растение** — это ‘организм, обычно развивающийся в неподвижном состоянии, получающий питание (в отличие от животных) из воздуха (путем фотосинтеза) и почвы’ [Ожегов, Шведова 1999]. Признак, указывающий на ‘неподвижность’, способен порождать метафорические смыслы, которые концентрируются в устойчивой номинации *растительная жизнь*.

Фразеологический словарь русского языка представляет это понятие следующим образом: *Растительная жизнь* (книжн., ирон.) — перен. ‘жизнь без духовных интересов’ [Фёдоров 2008].

Национальный корпус русского языка [НКРЯ] показывает, как проецируется ‘неподвижный характер развития растения’ на оценку жизни человека: *Растительная жизнь* — *брезгливый термин, синоним жизни легкой и пошлой...* (Андрей Битов. Первая мысль, 1958); *Истинная жизнь* — *творимая жизнь, а не исконная данная жизнь, не органически-элементарная, животное-растительная жизнь в природе и обществе* (Н.А. Бердяев. Дух и машина, 1915).

Итак, растительная жизнь воспринимается как жизнь, лишенная великих целей, духовных запросов. Синонимами *растительной жизни* являются, по данным Словаря синонимов, *жалкое существование, прозябание, животная жизнь* [ССин]. «*Жить как растение*» оценивается обществом негативно: *Живешь, как растение подсолнух, интересы те же, что и в девятом классе — погода, юбочки, мальчишки* (Екатерина Завершнева. Высотка, 2012); *Ибо я верю, что до определенного возраста человек живет, как растение, и от него, по сути, ничего не зависит...* (Александр Сокуров. Мое место в кино, 2007) [НКРЯ]. Беспомощное, вегетативное состояние больного также описывается как жизнь растения: *Слышала, муж совсем с ума сошел. Как растение. Да и ничего удивительного — жена чуть что по голове его лупила* (Роман Сенчин. Елтышевы, 2008) [НКРЯ].

Однако текстовый корпус дает нам и примеры, связанные с положительной оценкой растения/человека, обладающего способностью тянуться к свету: *Она тянулась к нему с инстинктом здоровой, неисторченной натуры, как растение тянется к свету* (Д.Н. Мамин-Сибиряк. Хлеб, 1895); *Проходя сквозь строй насмешливых взглядов, он естественно тянулся к ее влюбленному взгляду, как растение к свету* (Л.Н. Толстой. Анна Каренина, 1878) [НКРЯ].

Гипероним *цветок* в его представлении в словарях значительно отличается от толкования *растения*. В Словаре С.И. Ожегова *цветок* представлен в трех значениях: «1. (мн. цветки) Орган размножения растений с венчиком из лепестков вокруг пестика и тычинок. 2. (мн. цветы) Травянистое растение, в пору цветения имеющее яркую, часто ароматную, распускающуюся из бутона головку или соцветие. 3. (мн. цветы) Яркая, часто ароматная головка или соцветие на стебле такого растения» [Ожегов, Шведова 1999].

В данном случае толкование подчеркивает яркость и аромат цветка, что проецируется на метафорическое употребление соответствующих номинаций преимущественно в контекстах с положительной оценкой. Наличие отрицательных коннотаций, на первый взгляд, исключается. Однако они возможны. В словаре приводится устойчивое выражение *Цветы красноречия* с пометой (ирон.) — так иронично оценивают высокую риторику: *Рассыпать перед слушателями цветы красноречия* [Ожегов, Шведова 1999].

Красота речи, красноречие, безусловно, положительное качество, однако в русском социуме далеко не всегда оценивается позитивно, о чем свидетельствуют примеры из Национального корпуса русского языка [НКРЯ], в которых *цветы красноречия* представлены в контекстном окружении с отрицательной оценкой. Ср. фрагменты текстов разных исторических периодов: <...> *Одоевский был глуп, пускал нелепые цветы красноречия* (А.В. Дружинин. Дневник, 1845); *Если кто-нибудь из нас прибеж к декламаторским эффектам в речи, мы шутками напомнили бы ему, что цветы красноречия неуместны* (П.А. Кропоткин. Записки революционера, 1902);

Реклама должна быть завлекательной, но прежде всего честной. Полет фантазии и цветы красноречия исключаются (Ирина Васюченко. Хромые на склоне // Ковчег, 2014) [НКРЯ].

Аспектные лингвистические словари раскрывают значение гиперонима *цветок* с разных сторон, актуализируя его метафорический потенциал. В частности, в «Словаре устойчивых сравнений» В.М. Огольцева *цветок* описывается как ‘красивый, свежий, пригожий’. Так говорят о девушке, о ребенке: *Учительница была свежа, как цветок, и приветлива, и дети не сводили с нее глаз* (Н.И. Кочин. Гремячая поляна); *Спереди против них сидели их дети: разубранная и свеженькая, как цветочек, девочка с распущенными белокурыми волосами и восьмилетний мальчик* (Л.Н. Толстой. Воскресение) [Огольцев 2001].

Цветок связан также со способностью хорошеть, расцветая: — *Все выросли мои дети, расцвели, как цветочки...* (В.А. Чивилихин. Здравствуйте, мама!) [Огольцев 2001].

В Словаре эпитетов отмечается в первую очередь аромат цветка или его отсутствие: *ароматный, ароматический* (устар.), *благоухающий, благоуханный* (устар.)/*безуханный* (устар.), *благовонный* (устар.), *душистый, духовитый* (прост.), *пахучий/непахучий, запашистый* (прост.), *опьяняющий, пряный* [СЭ]. Ср. примеры, в которых эпитеты относятся к описанию цветка и/или человека: *Цветок засохший, безуханный, / Забытый в книге вижу я* (А.С. Пушкин. Цветок, 1828); *Да, жасмин — красивый, благоухающий цветок, и я стараюсь, чтобы мое имя соответствовало этому* (С. Новикова. Жасмин — девушка-цветок, 2003) [НКРЯ].

Важными параметрами языкового представления цветка являются также фазы его жизни: расцветание и увядание: *распускающийся, распустившийся, свежий, живой, пышный, пушистый, яркий; блёклый, вялый, жухлый, завядший, увядший, засохший, поплёкший, поникший, пожухлый, тощий, чахлый* [СЭ].

Данные эпитеты также актуализируют возможности характеристики и цветка, и девушки: *Каждое утро бегал он на пристань и покупал себе свежий цветок в петличку* (Н.А. Тэффи. Курорт, 1910); *Божественная, милая девушка! И ты погибла, погибла без возврата... один удар — и свежий цветок склонил голову!..* (М.Ю. Лермонтов. Вадим, 1833–1834) [НКРЯ].

Особое внимание привлекают эпитеты, отражающие психологическое восприятие цветов (цветка): *застенчивый, стыдливый, скромный, нежный, ласковый, чистый, милый, несмелый, печальный, понурый, сонный, немой* [СЭ].

Для русской природы характерны неяркие краски, скромные цветы нередко становятся объектами любования: *И вот мой скромный цветок, сорванный памятью там, где синют, говоря о воле, Жигули* (К.Д. Бальмонт. Волга, 1927); *Иной скромный цветок, ростом с вершок, расцветает ярко, радостно* (Виктор Бирюлин. Лирические этюды // Ковчег, 2014) [НКРЯ].

Ср. описание скромной девушки: *Оленька добра, простодушна, приветлива, почти всегда весела; стыдлива и скромна, как застенчивое дитя; <...> она просто — прелестный земной **цветок**, украшение здешнего мира* (М.Н. Загоскин. Рославлев, 1830) [НКРЯ].

Примеры из текстового корпуса показывают, что цветок может описываться как человек, а человек — как цветок: *На столе **астры** — **печальный цветок** августа* (В.А. Швец. Дневник, 1974); *Стареющий пастух Палемон оплакивал свой **нежный цветок**, свою шестнадцатилетнюю дочь...* (Б. Евсеев. Евстигней, 2010) [НКРЯ].

Итак, анализ текстовых фрагментов из Национального корпуса русского языка [НКРЯ] показал, что эпитеты, отобранные из Словаря эпитетов [СЭ], могут характеризовать как цветок, так и человека, обычно юную девушку, описываемую как цветок.

Не все виды цветов могут быть культурными эталонами для оценки человеческих качеств, в частности, красивый цветок *пион* используется не для описания красоты человека, а для характеристики цвета его лица, что лишь косвенно указывает на определенные его качества (застенчивость, робость, стыдливость и др.): *Ни с того ни с сего зардеется как пион* (Борис Пастернак. Доктор Живаго, 1945–1955); *А я — я, красная, как пион <...>* (Марина Цветаева. История одного посвящения, 1931) [НКРЯ].

В описаниях покрасневших лиц *пион* гендерно нейтрален, подходит для характеристики и женщин и мужчин: *Красавица была красная, как пион* (Ю.О. Домбровский, 1943–1958); — *Застрелитесь сами?! — предложил вдруг Валерьян, красный, как пион* (А.С. Грин. Подземное, 1907) [НКРЯ].

Признанным эталоном в описаниях красоты девушки во многих культурах является *роза*. В толковом словаре русского языка даже в научной дефиниции отмечаются красота и аромат этого цветка: ‘Кустарниковое растение семейства розоцветных с красивыми крупными душистыми цветками и со стеблем, обычно покрытым шипами, а также сам такой цветок’. *Алая, белая, розовая роза. Букет роз* [Ожегов, Шведова 1999]. В Словаре символов отмечается амбивалентность розы: роза «символизирует и небесное совершенство, и земную страсть, время и вечность, жизнь и смерть, плодородие и девственность» [СС].

В русской языковой картине мира *роза*, королева цветов, широко представлена в описаниях женской красоты, при этом особенно подчеркивается такое качество, как свежесть: *Первая вернулась Фаина, свежая, как роза, потом старый профессор* (Вера Панова. Спутники, 1945); *Честное слово, она премилая. Свежа, как роза. И какой цвет лица!* (А. Куприн. Мелюзга, 2000) [НКРЯ].

Роза может также акцентировать внимание на цвете лица или губ: *Свежа, как вешний цвет, стройна, как тополь киевских высот; ее уста,*

как роза, рдеют (А.С. Пушкин. Полтава, 1828); *Гюзель зарделась, став почти такой же пунцовой, как роза* (В. Мясников. Водка, 2000) [НКРЯ].

Этот цветок выступает также в качестве эталона нежности: *Скромная, добрая, симпатичная! — как роза нежная, дивная — где ты?* (Объявления, 08.12.1912 // Брачная газета, 1912) [НКРЯ].

Роза, наряду с другими цветами, может обозначать расцвет женской красоты: *В Париже Варвара Павловна расцвела, как роза* (И.С. Тургенев. Дворянское гнездо, 1859); *Милочка ты моя, — говорила она сама с собою, — как расцвела... — как пышный мак! Как роза столитвенная! Как гвоздика махровая!* (Н.А. Дурова. Угол, 1840). Иногда такого рода описания не лишены иронии: *И как расцвела! Как роза в бокале с водкой! Просто не узнавал!* (Валерий Попов. Будни гарема, 1994).

Национальной спецификой обладают флоронимы *ромашка* и *василек*. Однако словарные определения этих цветов не дают полного представления об их эталонных характеристиках.

Ромашка — «1. Травянистое растение семейства сложноцветных с цветками, у которых лепестки обычно белые, а середина желтая. *Полевая, садовая ромашка. Гадать на ромашке.* 2. Лекарственный настой или порошок из высушенных цветков ромашки. *Лекарственная (аптечная) ромашка*» [Ожегов, Шведова 1999]. Данное толкование не содержит указаний на национально-культурную специфику ромашки. Однако известно, что с ромашкой ассоциируются такие понятия, как чистота, невинность, любовь. Не случайно именно ромашка стала неотъемлемым атрибутом Дня семьи, любви и верности.

Национально-культурная специфика этого флоронима состоит в том, что ромашка часто используется для характеристики милой, скромной и простой девушки с неприметной красотой: *Вокруг невест на выданье — глаза разбегаются, а младшенькому, Васильку, глянулась соседка. Ромашка полевая. Удивлялись все этому выбору голубоглазого красавца. Соседи твердят, это же ромашка, таких много вокруг* (А.Г. Асмолов. Принцесса Ро, 2015); *Вот тихая скромная! Девочка-ромашка!* (М. Милованов. Рынок тщеславия, 2000) [НКРЯ].

Иногда описание девочки-ромашки не лишено иронического оттенка: *...Алина, девочка-ромашка, нежно-розовое, прозрачно-свежее двадцатилетнее юное создание, спешила к любимому мужу в зону на свидание* (Криминальный отдел, 2010). Однако описание самого цветка почти всегда вызвано позитивными эмоциями: *Есть славный цветочек ромашка, в нем солнышко, и к желтому солнышку во все стороны приставлены белые лучи* (М.М. Пришвин. Матрешка в картошке, 1925) [НКРЯ].

В толковом словаре *василек* характеризуется как ‘светло-синий полевой цветочек-сорняк, растущий во ржи и других злаках’ [Ожегов, Шведова 1999]. В Словаре В.И. Даля подчеркивается вред этого цветка для сельского хо-

зййства: василек «глушит ржаные поля» [Даль 1999]. В словарных дефинициях отмечается, что этот цветок — сорняк, однако в реальном языковом употреблении подчеркивается эстетический и психологический момент, связанный с этим цветком: *Вот василек, милый цветок* (С.Т. Аксаков. Детские годы Багрова-внука, 1858) [НКРЯ].

Василек можно считать культурным эталоном при описании цвета глаз: голубые, синие глаза — как васильки: *Глаза — как васильки, только поздние васильки, отцветающие* (О. Некрасова. Платит последний, 2000) [НКРЯ]. Для описания красивых синих глаз используется и устойчивое выражение *васильковые глаза*: *Он не мог оторвать глаз от красавицы. В синих, васильковых глазах под длинными ресницами струилось много света и добра* (Е.А. Федоров. Каменный пояс) [Огольцев 2001].

Сравнение глаз с васильками гендерно нейтрально, используется для описания и женских, и мужских глаз: *Как васильки в спелой пшенице, горят ее глаза* (В.М. Дорошевич. Сказки и легенды, 1893–1916); *Другая девушка была поленькая, черенькая, с синими, как васильки глазами* (Д.Л. Мордовцев. Москва слезам не верит, 1885); *Спокойно глядя в лицо мне голубыми, как васильки, глазами, он навивает на палец колючки бороды* (М. Горький, Ледоход, 1912–1915) [НКРЯ].

Национально-специфичным культурным эталоном можно считать и *фиалку*, которая способна выступать эталоном скромности: *Женская красота для Толстого должна быть непременно скромной, как фиалка, и прятаться под большими полями шляпы* (И.Ф. Анненский. Вторая книга отражений, 1909) [НКРЯ]. Фиалка может характеризовать и скромного, застенчивого мужчину — с некоторым оттенком иронии: *В гостиной, в особенности в присутствии женщин, он был застенчив, как фиалка, и неразговорчив, как пустынножитель* (М.Е. Салтыков-Щедрин. Сатиры в прозе, 1859–1862); *Дарьяр за ужином острил насчет барона, говоря, что он скромен, как фиалка* (И.П. Рапгоф, 1904) [НКРЯ]. Выражать значение скромности могут и другие цветы, например *гвоздика*: *Кроме того, и лестно для человека, хоть будь он скромн, как полевая гвоздика* (К.М. Станюкович. Господин с «Настроением», 1902) [НКРЯ].

Синестезийная метафора, основанная на сравнении восприятия запаха цветка и звука, способна характеризовать прекрасный голос: *Ее голос как душистая фиалка...* (И.К. Архипова. Музыка жизни, 1996) [НКРЯ].

Подводя итоги, отметим: анализ словарных толкований показал, что дефиниции флоронимов в традиционной лексикографии нередко перегружены научной информацией, практически лишены национально-культурной специфики. Комплексный анализ флоронимов, предполагающий привлечение данных фразеологических словарей, словарей устойчивых сравнений, словарей синонимов, эпитетов, символов, а также текстовых корпусов, выявляет национально-культурную специфику флоронимов

и создает более полное представление о культурных эталонах. Как выяснилось в ходе исследования, когнитивная сущность метафоры в данном случае состоит не только в том, чтобы познавать окружающий мир, но и в том, чтобы осмыслить человеческие качества, дать им соответствующую оценку, отталкиваясь от образов цветов. Как показал анализ материала, в описание сходства человека с природными растительными объектами включается субъективный взгляд на объект описания, влекущий за собой оценочную коннотацию, как положительную, так и отрицательную, ироничную.

Изучение данной проблематики требует продолжения, так как исследование флоронимов не только позволяет осознать неразрывность связей человека с живым миром цветов и растений, но и способствует осмыслению ценностно-оценочного потенциала метафоры и устойчивого сравнения, которые способны в сжатом виде хранить и передавать информацию от поколения к поколению.

Литература

1. Арутюнова 1990 — *Арутюнова Н.Д.* Метафора и дискурс // Теория метафоры: Сб. ст. / Под общ. ред. Н.Д. Арутюновой. М.: Прогресс, 1990. С. 5–32.
2. Богданова 2023 — *Богданова Л.И.* Образы животных в описании внешности и характера человека: асимметрия оценок // Жизнь животных в зеркальных отражениях: литература — культура — язык: Коллект. моногр. / Под ред. А.И. Смирновой. М.: Книгодел; МГПУ, 2023. С. 389–404.
3. Богданова 2022 — *Богданова Л.И.* Ценности и оценки в процессе культурной трансмиссии // Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2022. № 2. С. 9–19.
4. Даль 1999 — *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Рус. яз., 1999.
5. Красных 2001 — *Красных В.В.* Коды и эталоны культуры (приглашение к разговору) // Язык, сознание, коммуникация. М.: МАКС Пресс, 2001. Вып. 19. С. 5–19.
6. Лакофф, Джонсон 2004 — *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
7. НКРЯ — Национальный корпус русского языка. URL: <http://www.ruscorgo.ru> (дата обращения: 20.09.2023).
8. Огольцев 2001 — *Огольцев В.М.* Словарь устойчивых сравнений русского языка. М.: АСТ; Астрель, 2001. 800 с.
9. Ожегов, Шведова 1999 — *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1999. 944 с.
10. СС — Словарь символов онлайн. URL: <http://www.dic.academic.ru> (дата обращения: 21.09.2023).
11. ССин — Большой словарь-справочник синонимов русского языка. URL: <http://www.gufo-me> (дата обращения: 15.04.2023).

12. СЭ — Словарь эпитетов (онлайн). URL: <http://www.DicList.ru> (дата обращения: 15.04.2023).
13. Телия, Опарина 2011 — *Телия В.Н., Опарина Е.О.* Культурная коннотация как способ воплощения культуры в языковой знак // *Культурология*. 2011. № 1 (56). С. 145–148.
14. Фёдоров 2008 — *Фёдоров А.И.* Фразеологический словарь русского литературного языка. М.: Астрель; АСТ, 2008. 828 с.

КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПОЛЕ «ЦВЕТЫ» В СОЗНАНИИ НОСИТЕЛЕЙ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ЯЗЫКА

В рамках общего магистрального исследования департамента филологии Московского городского педагогического университета «Природный мир в пространстве культуры» мы продолжаем свой исследовательский проект, посвященный анализу концептуального пространства «природный мир» в сознании носителей русского языка [Захарова 2020; 2021; 2022; 2023]. Ключевыми терминами работы являются *концепт* [Попова 2006], *концептуальное поле* [Захарова 2022, 418–419] и *ключ* (*лексема-ключ, ключ к концептуальному полю*) [Захарова 2023, 413–415]. Как и на предыдущих этапах исследования, мы предпочитаем по возможности избегать использования термина *концепт*, отдавая предпочтение термину *концептуальное поле*, позволяющему рассматривать все связанные со стимулом-ключом фрагменты ментального пространства носителя языка.

Объект нашего изучения — языковое сознание носителя русского языка — формируется в процессе освоения речи и действительности путем формирования ментального образа мира, называемого языковой картиной мира, выражающейся в выделении и классификации объектов действительности путем соотношения этих объектов с вербальными кодами. Вербальный код, актуализирующий в сознании носителя языка определенное ментальное пространство, является ключом к концептуальному полю. Одно концептуальное поле может актуализироваться несколькими ключами. Концептуальное поле в нашем понимании — это ментальное пространство, сформировавшееся вокруг определенного концепта в процессе развития языка, социума и конкретной языковой личности из-за того, что в сознании ни один концепт, ни одно значение не существуют изолированно, а вступают во взаимоотношения различных типов с другими концептами, другими значениями, другими знаниями и представлениями, каким-либо образом связанными с исходным, ядерным элементом. Границы концептуального поля не являются чем-то жестким и непроницаемым. Напротив, в зависимости от ключа концептуальное поле может изменять свою конфигурацию, расширяясь в определенную сторону. Например, концептуальное поле «Россия», актуализируемое ключом *Родина*,

может расширяться в сторону концептуальных полей «дом» и «семья», а при активировании ключом *Российская Федерация* — в направлении «государственность», «политика», «президент» и т.д.

В этом году *предметом* исследования стало концептуальное поле «цветы». Перед нами стояло несколько задач различного масштаба:

- Осмыслить концептуальное наполнение поля.
- Изучить место концепта «цветы» в национальном сознании.
- Выявить соотношение концепта «цветы» и концепта «цветок», так как мы полагали, что это два смежных, но тем не менее различных концепта, чьи отношения существенно более сложны, чем семантика единичности-множественности, из-за собирательного значения лексемы «цветы».

Материалом исследования послужили данные основных ассоциативных словарей русского языка (Русский ассоциативный словарь (далее — РАС), Русский региональный ассоциативный словарь-тезаурус ЕВРАС и Сибирский ассоциативный словарь русского языка (далее — СИБАС)) и нашего экспериментального изучения представленности и восприятия концептуального поля в сознании носителей современного русского языка.

Как стимульный материал оба базовых ключа к концептуальному полю — *цветы* и *цветок* — фиксируются только в РАС, в ЕВРАС и СИБАС предпочтение отдается единственному числу. Нам представлялось, что это может давать не совсем точную картину концептуального поля, поэтому в рамках собственного эксперимента мы использовали оба ключа и сравнили полученный результат.

Рассмотрим сначала, какой облик имеет изучаемое нами концептуальное поле по данным ассоциативных словарей. Итак, ЕВРАС [Черкасова 2014, 268] дает 538 ассоциаций на стимул «цветок». Показательно, что ни один из респондентов не отказался от данного стимула, что позволяет предположить устойчивое положение концепта в русском языковом сознании (рис. 1). РАС представляет 103 реакции на стимул *цветы* (рис. 3) и 523 реакции на стимул *цветок* (рис. 2). Отказов также нет ни по одному из стимулов. СИБАС демонстрирует 501 реакцию на стимул *цветок* и 5 отказов (рис. 4).

Как мы видим, структура ответов примерно одинакова. Ядром концепта является семантическая группа «названия цветов». К ней примыкают представления о цвете и красоте цветка. Ближайшую периферию образуют представления о растениях и их составных частях, метафорический и ассоциативный потенциал, локализация цветов в пространстве, действия, которые можно совершать с цветами. Различия по стимулам *цветы* и *цветок* в целом незначительны. Однако при демонстрации обоих стимулов возникают указания на множественность-единичность. РАС демонстрирует также значительный рост зоны *локализации* у стимула *цветы*,

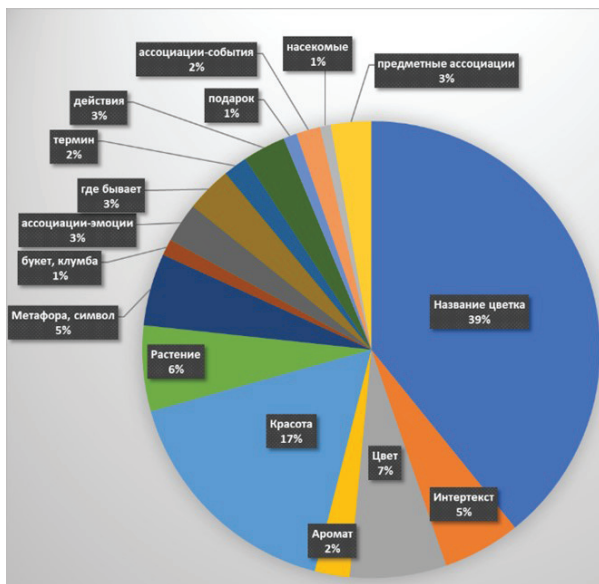


Рис. 1. Стимул цветов в ЕВРАС

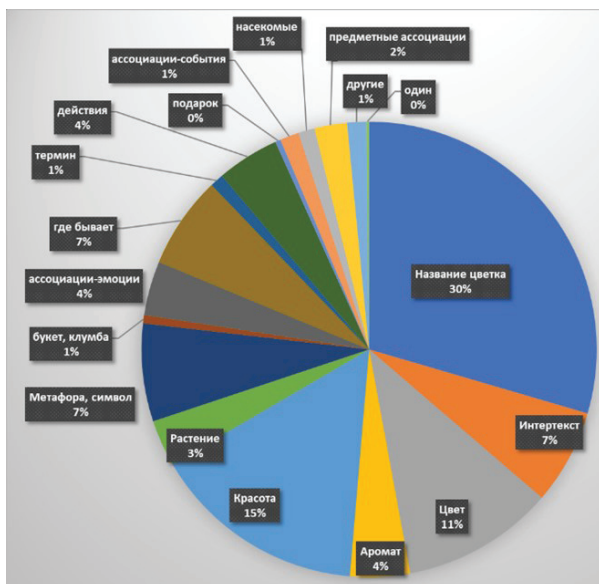


Рис. 2. Стимул цветов в PAC

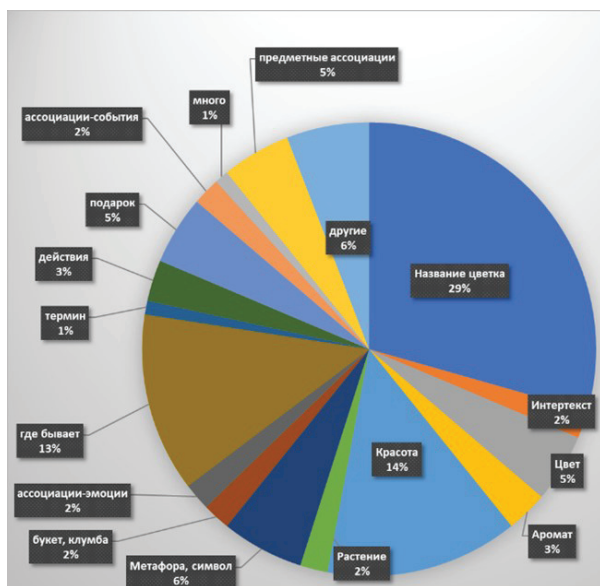


Рис. 3. Стимул цветы в PAC

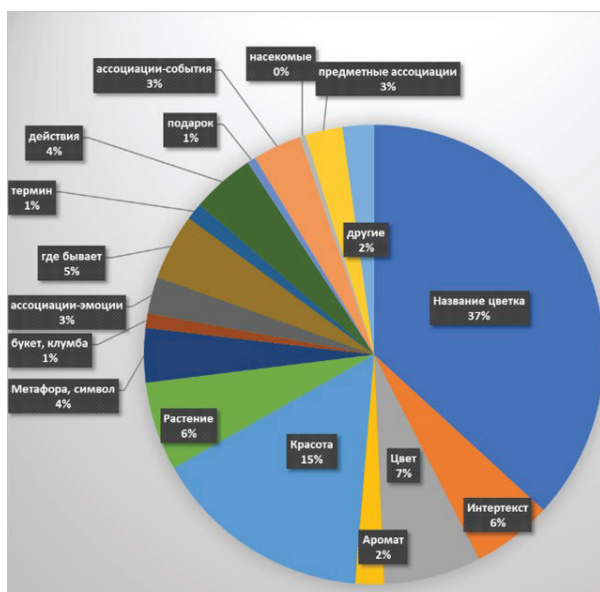


Рис. 4. Стимул цветок в СИБАС

хотя и стимул *цветок* в РАС демонстрирует большее внимание к этой зоне по сравнению с другими словарями. Также у стимула *цветы* наблюдается намного меньшая представленность в реакциях интертекстуальных отсылок (интересно, что отсылка к «Цветам зла» Ш. Бодлера присутствует во всех словарях, но только по стимулу *цветок*, по стимулу *цветы* она отсутствует, что, однако, может объясняться существенно меньшим общим количеством реакций по данному стимулу: более 500 реакций по стимулу *цветок* в каждом из словарей и около 100 реакций по стимулу *цветы*). Наиболее частотной же интертекстуальной отсылкой, повторяющейся во всех словарях, стала реакция *аленький*.

Самая частая реакция по всем словарям — *роза/розы* (и среди названий цветов, и в целом), среди конкретных названий цветка вторым по частотности с чрезвычайно значительным отставанием является *ромашка* (ЕВ-РАС — 108 и 31, РАС *цветы* — 22 и 2, РАС *цветок* — 39 и 18, СИБАС — 93 и 23). Таким образом, если говорить о ключевых образах, формирующих наполнение концепта в сознании носителя языка, то следует назвать *розу*, *ромашку* и *аленький цветочек*.

Концепт «цветы» на основании анализа ассоциативных словарей русского языка можно, таким образом, представить в следующем виде (рис. 5):

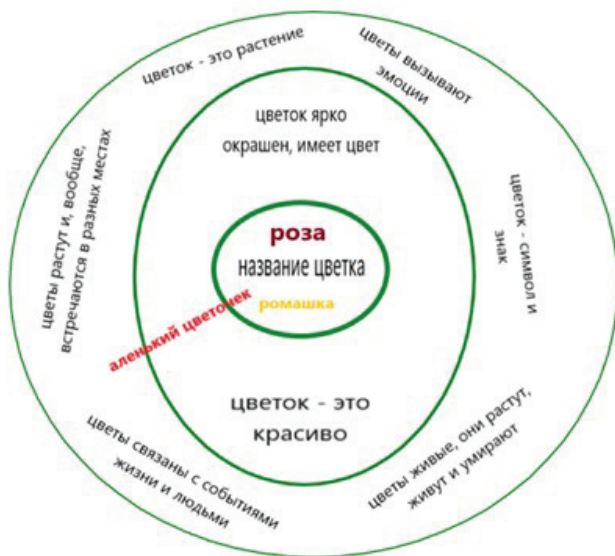


Рис. 5. Концепт «цветы»

Концептуальное поле, базовым ключом для которого является *цветок/цветы*, формируется в зоне взаимодействия концепта «цветы» с многими

другими концептуальными полями (рис. 6), основными из которых являются:

- «цвет» (реакции: наименования цветов, *яркий, пестрый* и др.): между этими концептуальными полями связь очень тесная, в том числе подкрепленная и генетически, так как слово *цветок* является производным от слова *цвет*, то есть первоначально *цветок* осознавался, видимо, как цветная часть растения;
- «красота»: вторая по частотности реакция после *розы — красивый* (реакций ключей к данному полю от 14 до 17%);
- «растения»;
- «настроение» (эмоциональные реакции: *нежность, улыбка, радость, счастье* и др.): интересно отметить, что негативные эмоции практически не отражаются в реакциях (по всем словарям можно выделить только 4 ответа: *скука, разлуки, фигня, стремный*);
- «живое», «жизнь»: сюда можно отнести и прямые реакции: *живой, жизнь, жизни* — и косвенные, отражающие этапы жизни цветка: *распустившийся, нераскрывшийся, расцвел, завял, сорвали* и т.д.;
- «праздник»: *праздник* вообще, *день рожденья, свадьба, свидание* и семантика подарка: *подарок, дарить, презент, девушке* и др.;
- «любовь» (прямые реакции: *любовь, любимый, любимой* и косвенные: *невеста, свадьба, для любимой, свиданье* и др.);
- «семья» (реакции, называющие членов семьи, семейные праздники, отсылки к устойчивому выражению *дети — цветы жизни*);
- «уязвимость» (реакции: *нежность, молодость, невинность, девственность, увял, сорвали, чахнет* и др.): любопытно отметить, что одной из реакций этого поля было «хикки» — сокращенное от японского *хикитомори* — *человек, отказавшийся от реального внешнего мира, затворник, общающийся только в виртуальном пространстве*: обычно такое социальное или психическое отклонение возникает из-за уязвимости молодого человека, его ранимости и неготовности к вызовам реального мира; в русском языковом пространстве сходное явление называется «тепличный цветок», «тепличное растение».

Границы концептуального поля не являются непроницаемыми, то есть фактически созданное в области взаимодействия концептуального поля «цветы» с перечисленными и иными полями ментальное пространство постоянно меняет свою конфигурацию, вовлекая или отталкивая смежные зоны, в зависимости от языковой картины мира конкретной языковой личности, динамики национального языкового сознания и коммуникативной и когнитивной ситуаций. Взаимодействующие с ядерным полем концептуальные поля также контактируют друг с другом и собственными смежными, что приводит к формированию сложной и в то же время мобильной ментальной структуры, актуализируемой ключами «цветок» и «цветы»:

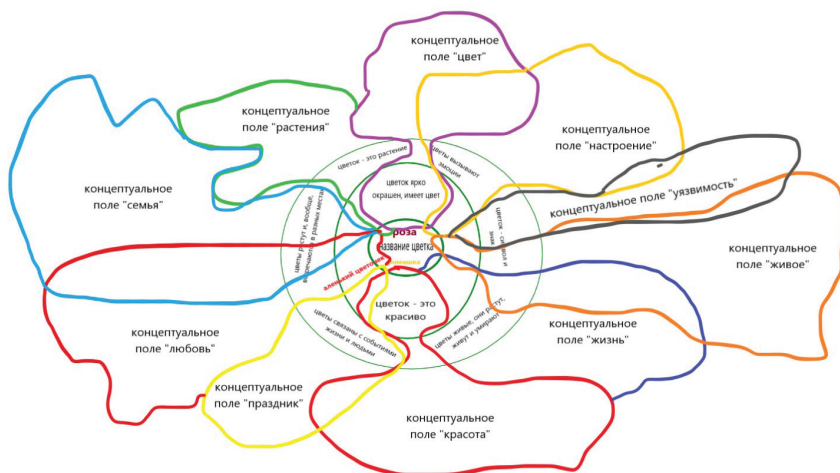


Рис. 6. Концептуальное поле «цветы»

Наше экспериментальное исследование было направлено на уточнение и углубление понимания концептуального поля «цветы» в сознании носителей современного русского языка. В эксперименте приняли участие 165 носителей русского языка, преимущественно в возрасте от 14 до 23 лет (77,6%). В первой части эксперимента участникам было предложено объяснить значение нескольких слов, в числе стимулов присутствовали *цветы* и *цветок*. Нас интересовало, с помощью каких лексем респонденты будут решать поставленную задачу и насколько будут отличаться определения ключевых лексем изучаемого поля (рис. 7).

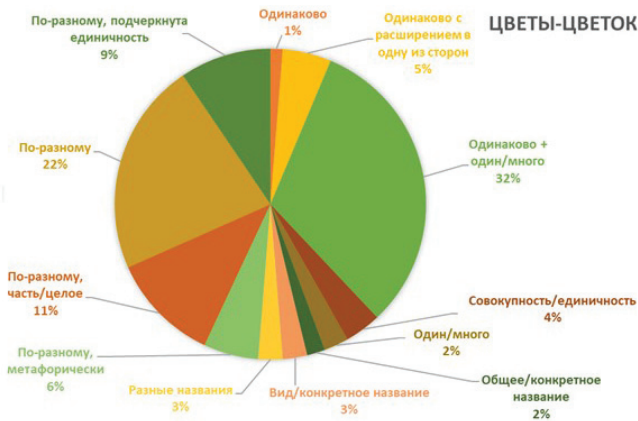


Рис. 7. Определения «Цветы» / «Цветок»

В целом, мы видим подтверждение гипотезы о том, что *цветы* и *цветок*, являясь ключами к одному концептуальному полю, все же представляют не одну, а две ментальные единицы. Только треть респондентов (33%) определили оба стимула одинаковым образом, причем 1% сделали это полностью идентично, без указания на разное число описываемых объектов. К этой же группе (см. табл. 1) примыкают 2% респондентов, которые включили в определения только значение *единичности-множественности* без конкретного описания объекта.

Таблица 1

Восприятие ментальных единиц ЦВЕТЫ_ЦВЕТОК

Группа 1. Одна ментальная единица	Группа 2. Две связанные ментальные единицы (отношения <i>общее-частное</i> , <i>целое-часть</i>)	Группа 3. Сходные, но различные ментальные единицы
Одинаково Одинаково + один/много Один/много <i>Одинаково с расширением в одну из сторон (гр. 3)</i>	<i>Совокупность/единичность (гр. 1)</i> Общее/конкретное название Вид/конкретное название <i>По-разному, часть/целое (гр. 3)</i>	<i>Разные названия (гр. 1)</i> По-разному, метафорически По-разному По-разному, подчеркнута единичность
40%	20%	40%

Близкий ответ дали еще 4%, но при сходстве определений в этих ответах возникло противопоставление, отличное от семантики числа: *цветы* в этом блоке ответов были представлены не как большое количество объектов «цветок», а как единый объект, множество, например: *поле цветов*. Это позволяет отнести эти ответы к другой группе, в которых ответы так или иначе соотносятся как *общее* — *частное* или *целое* — *часть*. Ядро этой группы составляют полностью различающиеся ответы (*По-разному, часть/целое* 11%), в которых *цветок* характеризуется как часть растения, а *цветы* как растения целиком, например:

растения, имеющие в свой лучший период красивые, притягательные элементы — элемент цветущего растения

красивые растения с чаще всего приятным запахом — часть растения
*красивые растения с лепестками — венчик из лепестков*¹

Это свидетельствует не только о различиях в восприятии лексем *цветы* и *цветок* в русской языковой картине мира, но и о меньшей самостоятельности фрагмента концептуального поля, актуализируемого ключом *цветок*. Как минимум, для пятой части респондентов *цветок* является не началь-

¹ Здесь и далее ответы респондентов даны в последовательности: определение *цветы* — определение *цветок*. Опечатки исправлены, все ответы приводятся со строчной буквы, без точки в конце ответа.

ной формой слова *цветы*, а гипонимом к нему. В целом же, около 65% респондентов воспринимают эти формы как две самостоятельные лексические и семантические единицы, так как 40% респондентов (гр. 3 в табл. 1) дали полностью различающиеся ответы на оба стимула.

Разумеется, речь идет о вербальном оформлении ответа, а не об отсутствии семантического сходства. Так как оба стимула являются основными ключами к одному концептуальному полю, семантическая связь между ответами чаще всего так или иначе прослеживается, например:

прекрасные растения, похожие на девушек — то, что не трава, с цветом растения, обладающие запахом и определенным строением — небольшое растение, чаще всего относящееся к виду полевых и обладающее характерной цветкой цветов

Однако отсутствие вербальной связи между ответами, демонстрация различных подходов к определению стимулов показывает, что для конкретного носителя языка они не являются формами одного слова, имеющими только грамматические различия, как, например, *стол — столы; ложка — ложки*. Соотношение между их значениями для такого носителя языка более сложное и имеет собственное семантическое наполнение: в первом из приведенных выше примеров наблюдается большая метафоричность (*похожие на девушек*) семантики стимула *цветы*, актуализация эстетического восприятия (*прекрасные*), тогда как семантика стимула *цветок* конкретна, реалистична и не содержит эстетической доминанты (*то, что не трава*). Второй пример показывает меньшее расхождение, но для респондента оказалось важным отметить в определении стимула *цветы* наличие запаха и определенного строения, а в стимуле *цветок* кроме отсылки к определению стимула *цветы* наблюдается указание на небольшой размер, которое отсутствовало у стимула *цветы*, и актуализация ментальной единицы *полевые цветы*, которая, видимо, напрямую связана у реципиента именно со стимулом *цветок*, в отличие от садовых, домашних, продающихся в магазине и т.д.

Любопытный результат показала и небольшая (около 3%) группа респондентов, которые определили оба стимула через конкретные названия цветов, например:

полевые — роза

душистые — лотос

тюльпаны — ромашка

розы, герберы — ромашка

Здесь мы также видим заметное семантическое расхождение ментальных образов, стоящих за изучаемыми стимулами. Как в первой группе ответов, где противопоставляются тип цветов (*луговые, полевые, душистые*) и конкретное название, так и во второй группе, где в обоих случаях фиксируются конкретные названия, реакция на стимул *цветок* не описывает единичное проявление того, что указано на стимул *цветы*. Ответы ока-

зываются семантически противопоставлены, часто диаметрально: *полевые* (как не выращиваемые целенаправленно) и *роза* (как выращиваемое, требующее специального ухода), то есть в сознании реципиента ментальные зоны, актуализируемые данными ключами, вновь не идентичны, а смежны, дополняют друг друга в рамках единого концептуального поля.

Если же рассматривать конкретное наполнение ментальных образований *цветы* и *цветок* (рис. 8), то мы видим следующее:



Рисунок 8. Концепты "цветок" и "цветы"

Рис. 8. Концепты «Цветок» и «Цветы»

- ответы респондентов в целом могут быть сгруппированы в одинаковые группы, однако наблюдаются и несходные семантические зоны (*сорванный* и *разноцветный* у стимула *цветок*; *совокупность*, *подарок*, *учреждение*, *разные* у стимула *цветы*), и различия в значимости той или иной группы для носителей языка (например, *красота* для *цветка* — 5%, шестая по значимости группа, для *цветов* — 12%, вторая по значимости группа), что подтверждает как статус обоих стимулов в качестве лексем-ключей единого концептуального поля, так и семантическую, а не грамматическую дифференциацию стимулов в сознании носителей современного русского языка;
- ядро концепта в обоих случаях идентично — *растение с бутонem и лепестками*, что также подтверждает возможность использования обоих стимулов в качестве ключей для одного и того же концептуального поля;
- наполнение концепта *цветы* более дифференцировано и в то же время более четко определено (содержит мало редких (группы менее 3%) и не систематизируемых ответов (группа *другое* — 1% против 8% по стимулу *цветок*)), в меньшей степени связано со значе-

нием *множественности* (6% против 28% *единичности* по стимулу *цветок*), концептуальное значение лексемы *цветы* очевидно более цельно и обозначает не множество единичных объектов, а единое ментальное образование (*нечто красивое, ароматное, символичное для культуры, которое может служить подарком*).

Основное символическое наполнение концепта *цветы* — *жизнь, любовь, человек, дети*. Концепт *цветок* символически осознается в меньшей степени — *украшение жизни, мира и дитя (одинокое, хрупкое, любви)*.

Вторая фаза эксперимента была направлена на выявление отношения к цветам вообще и конкретным видам цветов. Респондентам было предложено назвать любимые и нелюбимые цветы, цветы, которые они хотели бы видеть в своем доме, в своем саду, получить на какой-то праздник и т.д. Кроме конкретизации наполнения ядра концептуального поля нас интересовали реакции, отличные от прямого ответа на заданный вопрос: когда респондент вместо того, чтобы назвать конкретный цветок, реагирует иным образом. Например, на вопрос «*Какие цветы вы хотели бы получить на важный для вас праздник от важного для вас человека?*» один из респондентов ответил: «*никакие, я пацан*», что свидетельствует о наличии в его сознании представления о том, что мужчинам цветы не дарят вне зависимости от повода.

Вообще, проблема дарения цветов представителям сильного пола оказалась чрезвычайно интересно представлена в сознании респондентов. Была задана серия вопросов с общим смыслом: надо ли и можно ли дарить цветы людям разного пола и разного возраста и если да, то по какому поводу. Обобщив полученные реакции по полу и возрасту, мы получили следующую картину представлений о том, можно ли дарить цветы мужчинам (табл. 2):

Таблица 2

Надо ли дарить цветы мужчинам?

	Можно, по любому поводу		В особых случаях		На похороны		Нет, нельзя	
	мужчины	женщины	мужчины	женщины	мужчины	женщины	мужчины	женщины
Младше 18	25%	66%	-	8,5%	25%	8,5%	20%	17%
18–23	80%	39%	-	37%	-	4%	20%	17,6%
24–35	67%	50%	-	20%	-	-	33%	30%
36–55	50%	33%	-	44%	-	-	50%	22%
Старше 55 ¹	-	16,7%	-	66,7%	-	-	-	16,7%

¹ Среди участников эксперимента не оказалось мужчин старше 55 лет.

Как мы видим, ответы мужчин и женщин достаточно значимо различаются. Кроме этого, наблюдается зависимость от поколения либо от возрастной группы (этот аспект недостаточно ясен) респондентов. Школьники женского пола в большинстве своем полагают, что дарить цветы можно и мужчинам, и женщинам. Только 17% школьниц полагают, что мужчинам дарить цветы не надо. Школьники мужского пола показывают большую неопределенность в ответах, в целом склоняясь к тому, что мужчинам цветы не дарят. Среди школьников частотным оказался неожиданный ответ¹ «только на похороны», который у взрослых респондентов полностью отсутствует. Трудно сказать, чем обусловлено его возникновение в большей степени: негативным представлением о цветах как подарке для мужчины или не сформировавшимся до конца ментальным представлением о смерти и похоронах, когда не ощущается разница между подарком живому человеку и даром, приносимым в память мертвому. Этот вопрос вызывает отдельный интерес в связи с языческими и народными представлениями о смерти, современной массовой культурой и спецификой мышления в интернет-пространстве, но его решение невозможно без специальных исследований. Здесь же мы можем лишь отметить наличие такого ответа у школьников и 4% студентов женского пола и его полное отсутствие у других групп респондентов.

В более старших возрастных группах полученные данные свидетельствуют о большей жесткости и четкости позиции представителей мужского пола: большинство из них занимает крайние позиции по данному вопросу, причем количество респондентов мужского пола в каждой зоне выше, чем представителей женского пола. В целом мужчины полагают, что им можно и нужно дарить цветы, причем самый высокий процент (80% «можно, по любому поводу») наблюдается в наибольшей группе опрошенных, так как основными участниками эксперимента были именно студенты, а наименьший (50%) соответственно в наименьшей — представителей старших возрастных групп было менее 10%. Это позволяет предположить, что наблюдавшаяся ранее гендерная зависимость «цветы — подарок для женщин» на данный момент для многих носителей русского языка уже является анахронизмом.

Большую осторожность женщин в этом вопросе можно объяснить, как нам кажется, достаточно высоким (опять же выше, чем соответствующий процент ответов у женщин) процентом мужчин, высказавшихся резко против цветов в качестве подарка для мужчины. Таковую реакцию продемонстрировали пятая часть школьников и студентов, треть моло-

¹ Вопросы давались с открытыми ответами — формулировки полностью принадлежат респондентам и являются их личным свободным выбором, как по значению, так и по форме.

дых и половина взрослых мужчин. Боязнь негативной реакции на подарок — вполне значимое основание для отрицания возможности такого подарка. Вместе с тем ряд девушек и женщин, давших отрицательный ответ, пояснили свою реакцию тем, что дарить цветы — это обязанность мужчины в отношении женщины. Это стереотипное суждение возникало и в достаточном количестве мужских негативных ответов, что позволяет утверждать его сохраняющуюся значимость для современного русского национального сознания. И в связи с этим сохранение для значимого числа респондентов гендерной маркировки цветов как подарка.

Обратимся теперь к наполнению ядра концептуального поля «цветы» и рассмотрим, какие именно цветы составляют это ядро для носителей русского языка в данный момент (рис. 9–11). При работе со стимулами *цветы* и *цветок* большинство реципиентов стремились дать обобщенный, системный ответ, поэтому для решения данной задачи мы пользуемся той частью эксперимента, в которой стимулами послужили *любимые* и *нелюбимые цветы*. Реакции на эти стимулы в большинстве своем содержали частные ключи концептов — названия конкретных видов цветов (91% первых реакций на стимул *любимые цветы* и 67% на стимул *нелюбимые цветы*):

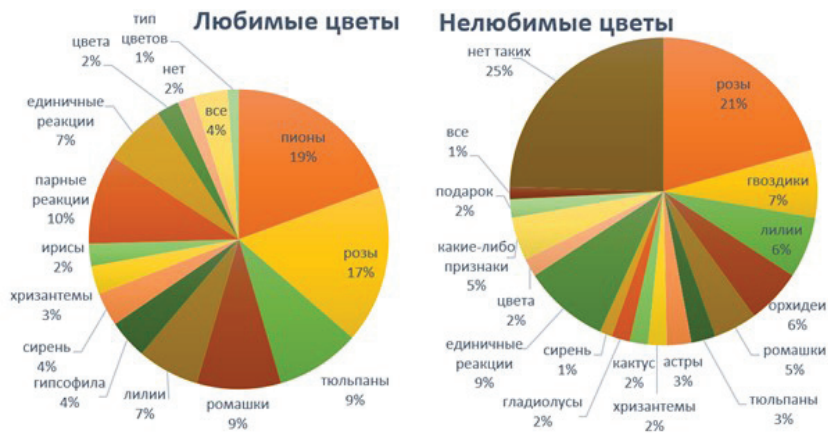


Рис. 9. Любимые и нелюбимые цветы (первые реакции)

Среди первых реакций на первый стимул, как мы видим (рис. 9), наиболее частотными являются реакции *пионы* и *розы*, во второй группе — *тюльпаны*, *ромашки* и *лилии*, в третьей — *гипсофилы*, *сирень*, *хризантемы* и *ирисы*. 2% респондентов производят когнитивную замену стимула *цветы* на стимул *цвета*. 4% отрицают возможность существования цветов, которые могут не нравиться. 2% придерживаются противоположной точки зрения. Еще несколько респондентов вместо конкретного цветка называют

тип цветов: *полевые, комнатные*. В целом мы видим достаточно четкую выраженность концепта в национальном сознании: несмотря на огромное количество видов, типов и сортов цветущих растений большинство респондентов дают совпадающие ответы (74% респондентов в качестве первой реакции назвали один из 9 цветов, еще 6% дали ответ *все* или *никакие*).

Если обратиться ко второму, противоположному стимулу, то мы увидим сходную картину: по частотности лидирует ответ (его дала четверть участников), что цветы не могут быть неприятными, нелюбимыми. Он совпадает с ответом *все* по первому стимулу и демонстрирует доминирование положительной оценки концептуального поля «цветы» в современном русском национальном сознании, т.е. само отношение объекта к данному полю сразу присваивает ему положительную оценку в сознании большинства носителей языка. И, одновременно, отрицательную в сознании меньшинства (по первому стимулу такую реакцию продемонстрировали 2%, по второму — только 1%).

Среди конкретных ответов наиболее частотным является — *розы*, далее идут — *гвоздики, лилии, орхидеи и ромашки*, затем — *астры, хризантемы, кактусы, гладиолусы и сирень*. Однако существенно выше последней группы по частотности ответ, указывающий на какие-либо конкретные признаки цветов, из-за которых они попадают в зону нелюбимых (5%) — *ненатурально окрашенные, сильно пахнущие, похожие на капусту, мертвые, дорогие*. Еще одной интересной группой здесь оказались ответы, связанные с подарком (2%), — *подаренные без души, подаренные неприятным человеком, которые не дарят*. Эти 7% ответов только подтверждают общее представление о том, что *цветы* — это всегда положительное явление, так как сразу предлагают объяснение, почему при общей положительной оценке конкретные цветы могут не нравиться.

И в связи с этим представляется важным факт разнонаправленной оценки ключевых базовых элементов концептуального поля. Если выбрать из первых реакций те, которые фиксируются по обоим стимулам, то здесь обнаруживаются все реакции первых двух групп частотности. Степень выраженности любви/нелюби может различаться сильно (например, *пион* — первая по частотности реакция по стимулу «любимые цветы» и единичная реакция по стимулу «нелюбимые цветы») или слабо (например, *розы* — вторая по частотности реакция по обоим стимулам, т.е. примерно пятая часть респондентов называет *розы* самым любимым цветком, а еще пятая часть респондентов — самым нелюбимым). С подобным явлением мы сталкивались при анализе концептуального поля «насекомые», однако там элементы верхней зоны частотности как раз обладали выраженной положительной или выраженной отрицательной оценкой, разнонаправленность была характерна для элементов с меньшей частотностью [Захарова 2020, 278].

Если просчитывать все реакции (не только первые), которые были даны респондентами по стимулам «любимые цветы» / «нелюбимые цветы» (рис. 10), то ситуация получается еще более показательной (табл. 3):

Таблица 3

Сравнительный анализ реакций

СТИМУЛ	<i>любимые цветы</i>	<i>нелюбимые цветы</i>
Всего ответов (всего реакций)	104 (651)	70 (231)
Среднее количество реакций на стимул	6,26	3,3
Ответы, называющие конкретные цветы (всего реакций)	85 (623)	37 (170)
А. Количество ответов, повторяющихся по другому стимулу (всего реакций), без учета ответов <i>все и никакие</i> и подобных им	29 (491)	29 (160)
Среднее количество реакций по повторяющимся ответам (А)	16,93	5,5
Процент повторяющихся по другому стимулу названий цветов от общего числа названий цветов (процент повторяющихся реакций)	34% (78,8%)	78,4% (94,1%)
Б. Количество ответов, повторяющихся по другому стимулу (всего реакций), учитывая ответы <i>все и никакие</i> и подобные им	36 (503)	43 (202)
Среднее количество реакций по повторяющимся ответам (Б)	13,97	4,7
Процент повторяющихся по другому стимулу ответов от общего числа ответов (процент повторяющихся реакций от общего числа)	А. 27,9% (75,4%) Б. 34,6% (77,3%)	А. 41,4% (69%) Б. 61,4% (87,4%)

Любопытно отметить, что средняя частотность положительных и отрицательных реакций повторяет картину, виденную нами ранее в рамках анализа концептуального поля «насекомые»: средняя частотность отрицательных реакций примерно в два раза ниже, чем положительных (концептуальное поле «насекомые»: 2,17–5,44; концептуальное поле «цветы»: 3,3–6,26) [Захарова 2020, 278]. Трудно сказать, чем конкретно вызвана такая реакция респондентов: общей ориентированностью носителей русского языка на положительное восприятие объектов или спецификой данных концептуальных полей, хотя в целом концептуальное поле «насекомые» оценивалось носителями языка как непривлекательное, тогда как концептуальное поле «цветы» явно отражает положительно оцениваемые носителями русского языка явления действительности. Это позволяет предположить, что большая активность в зоне положительной оценки больше

ниченного количества элементов и общей однонаправленной оценки концептуального поля выбор знака (плюс или минус) мало соотносится с сущностью самого цветка: 94,1% отрицательных реакций попадают в те же объекты, по которым демонстрируются положительные реакции (рис. 11). Зона положительно маркированных элементов ядра несколько шире, но и здесь только 21,2% процента реакций касаются объектов, не получивших отрицательной оценки участников того же эксперимента. Можно предположить, что при расширении состава и количества участников эти объекты также с очень большой долей вероятности получат от кого-то отрицательную оценку, как и оставшиеся без фиксации в положительной зоне 8 объектов с отрицательной оценкой.

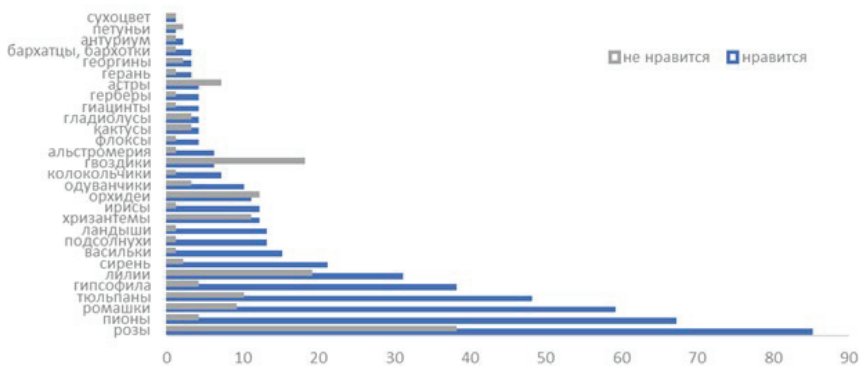


Рис. 11. Сравнение совпадающих цветов (полный список реакций)

Как мы видим, при анализе полного списка реакций и в положительной, и отрицательной зоне лидируют *розы*, *пионы* в положительной зоне перемещаются на второе место, затем следуют *ромашки*, *тюльпаны*, *гипсофилы*, *лилии* и *сирень*. В отрицательной зоне вслед за *розами* лидируют *лилии*, *гвоздики*, несколько отстают *орхидеи*, *хризантемы*, *тюльпаны* и *ромашки*. Среди первых десяти по частотности ответов по обоим стимулам нет ни одного, не нашедшего отражения в противоположной зоне. Кроме этого, анализируя представление на рис. 11 соотношения совпадающих реакций, мы вновь видим подтверждение доминирования положительной оценки. Перекрывают положительную оценку отрицательной только *гвоздики*, *орхидеи*, *астры* и *петунии*, но последние два ответа не относятся к частотным ни по одному из стимулов.

Отрицательная оценка *гвоздик* довольно часто проскальзывала в ответах респондентов на самые разные вопросы, и там, где были озвучены причины такого отношения, было указано, что их можно *дарить только на похороны*, *приносить на кладбище*, *только ветеранам в память о подвиге*,

войне и погибших, т.е. вполне очевидна связь негативной семантики с условиями использования цветка в культуре. *Лилии* обычно характеризовались как сильно пахнущие цветы, от которых болит голова. *Орхидеи*, очевидно, относятся к негативно оцениваемой группе цветов, которые *не пахнут*.

Здесь мы подходим к финальной части эксперимента, в которой респондентам предлагалось назвать причины своего положительного или отрицательного отношения к цветам: среди прочих были заданы два вопроса: *За что вы любите цветы?* и *Что вам не нравится в цветах?* (рис. 12)¹. Среди ответов на первый вопрос были зафиксированы названия четырех цветов (*пионы, тюльпаны, розы и подснежники*), на второй — только одного (*лилии*). В первом случае рассказывалось о любимых цветах, во втором случае объяснялась причина нелюбви — *болит голова от сильного запаха*.

Как мы видим, ключевыми причинами положительного отношения к цветам являются их красота и аромат. Интересно, что респонденты не делали никаких сужающих ответы уточнений, следовательно, красивыми и ароматными они считают любой объект, который можно описать как «цветы». Показательно, что большинство респондентов не использовало лексику *аромат*, заменяя ее нейтральным — *запах*, что опять же подчеркивает, что приятный запах — это базовая характеристика цветка, поэтому нет необходимости уточнять, что это *приятный* запах, аромат. Также вводится и маркер *цвет* (либо просто *цвет*, либо *яркие цвета, яркие краски*).

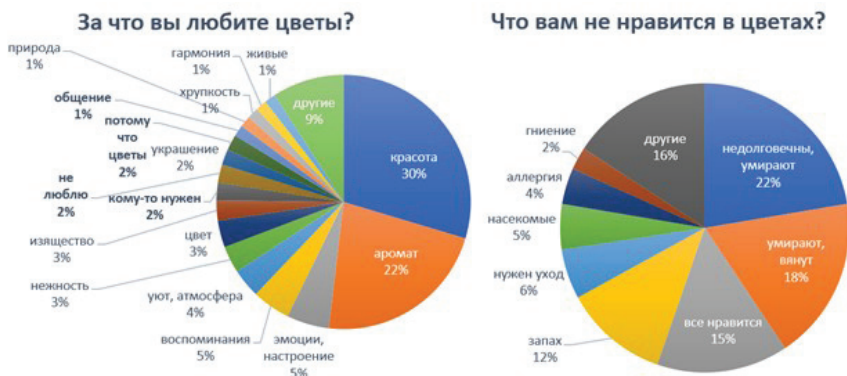


Рис. 12. Причины отношения к цветам

Значимыми для респондентов оказались также собственные ощущения и переживания, связанные с цветами. Так, 5% респондентов в качестве ар-

¹ На диаграммах отображаются ответы с частотностью реакций выше 4. Ответы с частотностью от 1 до 4 включены в раздел «другие».

гумента назвали *положительные эмоции*, которые вызывают цветы: они *радуют глаз/душу, поднимают настроение* и т.д. Еще 5% назвали цветы *подарком* и связали положительное отношение с теми, кто *подарил цветы*, и с событиями, в связи с которыми цветы появились в жизни. К этой группе примыкает и очень интересная аргументация (2%): *люблю цветы, потому что они показывают, что ты кому-то нужен*, т.е. опять же семантика подарка. Еще одна интересная группа (1%): *цветы — лучшие собеседники, всегда тебя понимают*.

Кроме этих групп, можно выделить еще две: указание на восприятие цветов: *нежные* (3%), *изящные* (3%), *совершенные, гармоничные* (1%), *хрупкие* (1%), *живые* (1%) — и указание на ключевую функцию цветов в глазах носителей языка: *создают уют* (4%), *вносят гармонию, украшают* (2%), *кусочек жизни и природы в доме/квартире/городе* (1%).

Таким образом, в целом все цветы определяются носителями русского языка как *красивые, совершенные, ярко окрашенные и приятно пахнущие объекты, вызывающие приятные эмоции и украшающие окружающее пространство, их дарят в знак внимания и любви, поэтому наличие рядом с тобой цветов указывает на то, что ты кому-то нужен и дорог*.

Негативная картина подтверждает позитивную: третий по частотности ответ (15% реакций) — *все нравится*. Первые по частотности ответы (22% и 18%) — указание на недолговечность цветов (*быстро умирают/увядают, недолго живут*) и вообще на их «смертность» (*вянут, погибают, засыхают, умирают*). К ним примыкает последний из выделенных частотных ответов (2%) — *то, что гниют, вонь при гниении* и т.д.

Собственно оценочной является только четвертая реакция — 12% респондентов назвали в качестве аргумента то, что у некоторых цветов *неприятный/резкий/слишком сильный запах* или они вообще *не имеют запаха*. Это подтверждает сделанные нами выводы о восприятии запаха цветов как априори приятного: несоответствие этому утверждению вызывает негативную реакцию реципиентов и служит основанием для того, чтобы не любить цветы с неприятным запахом.

Остальные частотные реакции также связаны не с самими цветами как фактом бытия, а с восприятием этих цветов человеком: цветы не нравятся, потому что за ними *нужен уход* (6%), они вызывают *аллергию* (4%) и привлекают *насекомых* (5%). Все эти факторы напрямую к цветам не относятся и только подтверждают представление о том, что цветы — это позитивно окрашенный фрагмент русской языковой картины мира.

Выводы. Концептуальное поле «цветы» для носителей современного русского языка является значимым элементом языковой картины мира. Базовые лексемы-ключи концептуального поля *цветы* и *цветок* представляют собой близкие, но различающиеся концепты, причем концепт *цветок* воспринимается как менее значимый, более частный и более уз-

вимый по ключевой семантике по отношению к концепту *цветы*, имея в своем ядре значение *часть растения, бутон*, а на периферии значения *сорванный, сломанный, брошенный*, т.е. 'погибающий'. Для носителей языка, таким образом, *цветы* и *цветок* не являются грамматическими формами одного слова, а воспринимаются как два самостоятельных слова, близких по значению. Единичность *цветка* противопоставляется совокупности и концептуальности *цветов*.

Ядро концептуального поля представляет собой концепт «цветы», периферию же составляют зоны соприкосновения с основными смежными концептуальными полями: *гармония, дом, живое, жизнь, запахи, красота, любовь, настроение, праздник, природа, растения, семья, смерть, уязвимость, цвет*. Список смежных концептуальных полей может дополняться, изменяться и варьироваться в зависимости от особенностей языковой картины мира конкретного носителя языка и языковой ситуации, например: концептуальное поле «дом» может быть представлено самостоятельно, а может быть актуализировано через концепты «уют», «интерьер», «гостиная», «гости» и т.д., которые в определенный момент времени или в определенном сознании могут быть представлены как самостоятельные концептуальные поля. Но это общая особенность концептуального поля как явления: контекстуальная и личностная мобильность и вариативность периферии. В то же время все названные концептуальные поля в той или иной форме и составе так или иначе все равно находят отражение в концептуальном поле «цветы» и актуализируются вместе с ядром поля любым из ключевых стимулов.

Интересно отметить когнитивную ошибку, которую порождает близость концептуальных полей «цветы» и «цвет» для носителей современного русского языка: когда взрослый носитель языка ошибается при прочтении вопроса и вместо реакции на стимул *цветы* выдает реакцию на стимул *цвета*. Такие ответы несколько раз встречались в нашем эксперименте, причем на остальные стимулы эти же реципиенты реагировали адекватно, что позволяет интерпретировать их ответы именно как когнитивную ошибку, а не как намеренное действие или недостаточный уровень языкового развития.

Следующий выявленный нами момент связан с положительной оценкой изучаемого поля в сознании носителей современного русского языка. В целом эксперимент показал, что от любого объекта, называемого цветком, ожидаются *эстетическое совершенство, приятный запах и приятные ощущения*. Несоответствие этим показателям служит основанием для того, чтобы носитель языка отнес данный цветок к нелюбимым.

В ядре концептуального поля *срезанные цветы, подаренные кем-то в знак внимания, приязни, любви и используемые для украшения пространства*. В связи с чем основным негативным фактором оказывается *гибель цве-*

тов, их недолговечность. Вообще, цветы маркируются носителями русского языка как *живой объект*. В их описании часто используются метафоры человеческой жизни (некоторые респонденты прямо это указывали) и, в первую очередь, *умирание, недолгая жизнь, смерть, гниение после смерти*. Обратной стороной этого становится восприятие живых цветов как символа жизни.

Метафорическое, символическое, знаковое восприятие цветов приводит к тому, что конкретные названия цветов, входящие в ядро концептуального поля, демонстрируют разнонаправленную оценку, т.е. нравятся или не нравятся носителям языка не из-за каких-то собственных черт и особенностей, а в связи с тем, насколько они соответствуют или не соответствуют в сознании конкретного носителя языка базовым требованиям, предъявляемым к цветам. Реальные объекты, для обозначения которых первоначально создавались вербальные знаки концептуального поля «цветы», таким образом, для носителей современного русского языка представляются лишь воплощением/отражением того символического значения, которое сформировалось в культуре, и именно оно доминирует в сознании носителей языка при восприятии как вербальных знаков, так и реальных объектов, ими обозначаемых.

Литература

1. Захарова 2020 — *Захарова М.В.* Особенности восприятия концептуального поля «насекомые» носителями современного русского языка // Мир насекомых в пространстве литературы, культуры и языка: Коллект. моногр. М.: Книгодел; МГПУ, 2020. (Природный мир в пространстве культуры). С. 274–286.
2. Захарова 2021 — *Захарова М.В.* Концептуальное поле «времена года» в русском языковом сознании // Семантика времен года в русской словесности: Коллект. моногр. М.: Книгодел; МГПУ, 2021. (Природный мир в пространстве культуры). С. 370–384.
3. Захарова 2022 — *Захарова М.В.* Вода добрая и злая... (ценностные аспекты концептуального поля «вода» в сознании носителей современного русского языка) // Символика воды в русской словесности и мировой культуре: Коллект. моногр. М.: Книгодел; МГПУ. 2022. (Природный мир в пространстве культуры). С. 418–433.
4. Захарова 2023 — *Захарова М.В.* Животное vs зверь в сознании носителей современного русского языка // Жизнь животных в зеркальных отражениях: литература — культура — язык. М.: Книгодел; МГПУ, 2023. (Природный мир в пространстве культуры). С. 413–434.
5. Попова 2006 — *Попова З.Д., Стернин И.А.* Семантико-когнитивный анализ языка: Монография. Воронеж: Истоки, 2006. 226 с.
6. РАС — Русский ассоциативный словарь. URL: <http://thesaurus.ru/dict/> (дата обращения: 10.07.2023).

7. СИБАС — Сибирский ассоциативный словарь русского языка. URL: <http://adict.ru.nsu.ru/dict#> (дата обращения: 10.07.2023).
8. Черкасова 2014 — *Черкасова Г.А., Уфимцева Н.В.* Русский региональный ассоциативный словарь-тезаурус ЕВРАС. Т. 1: От стимула к реакции. М., 2014. URL: https://iling-ran.ru/library/evras/evras_1.pdf (дата обращения: 10.07.2023).

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРЕДМЕТНЫХ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ С КОМПОНЕНТОМ-ФЛОРОНИМОМ (английский, немецкий, французский и русский языки)

Фразеологические единицы продолжают привлекать внимание многих исследователей. Не будем подробно останавливаться на рассмотрении понятия фразеологизма, отметим только, что в нашей работе мы опираемся на определение Э.Г. Азимова и А.Н. Шукина, которые понимают под фразеологизмом общее название семантически несвободных сочетаний слов (фразеологических единиц), которые не производятся в речи, а воспроизводятся в закреплённом за ними устойчивом соотношении смыслового содержания и определённого лексико-грамматического состава [Азимов, Шукин 2009]. Поскольку речь идет о сочетании слов, то при составлении картотеки мы исключили из нашей выборки паремии.

Под флоронимом принято понимать онимы, рассматривающие в качестве объекта лингвистического исследования растения [Алефиренко 2004, 256]. Сами же названия растений относятся к фитонимам. Было отмечено, что в ряде имеющихся работ фитонимы и флоронимы рассматриваются как синонимы, и в связи с этим наряду с названиями цветов в исследуемом материале фигурируют названия деревьев, кустарников, трав и других представителей растительного мира (Е.В. Лескова, С.С. Шумбасова, Ю.С. Роговая и А.А. Колесников). Нам бы хотелось разграничить эти два понятия: к фитонимам мы склонны относить названия растений в целом, а к флоронимам только названия цветов, исходя из того, что первоисточником существительного «флора» в русском языке является латинское *Flora*, которое обозначало богиню весны и цветов у римлян [Семенов], несмотря на то что существительное «флора» действительно используется для обозначения всего растительного мира, включающего в себя все виды растений в пределах определенной местности.

Анализ научных публикаций по теме исследования показал также, что в большинстве случаев авторы останавливаются на рассмотрении наиболее частотных компонентов-флоронимов, а именно *роза* и *цветок* (Е.Г. Якушева, Е.В. Лескова, Т.Х. Кхонг и Л.М. Кольцова, Л.В. Скачкова). В некоторых работах этот список дополняется *маргариткой*, *лилией*

и *фиалкой* (Н.В. Милая, Е.А. Заводова, Р.А. Жуматаева, М.М. Бондарева и А.В. Юст, Л.А. Макарова и Л.М. Бояркина). Чаще всего исследователи ограничиваются одним или двумя языками, например, французский и английский (Л.В. Скачкова), русский и вьетнамский (Т.Х. Кхонг). Во многих работах исследование проводится на слишком ограниченном языковом материале. Например, Т.И. Якунина анализирует только сленговые ФЕ английского языка.

На наш взгляд, это не дает целостной картины представленности флоронимов в качестве компонентов фразеологической картины мира различных лингвокультур. Наша база исследования включает как общеупотребительные, так и сленговые ФЕ. Мы также посчитали необходимым включить в картотеку те слова, которые соотносятся с миром цветов, а именно сами лексемы *цветок*, *цветочек*, *букет* и некоторые другие. Между тем при отборе ФЕ с компонентами *шип*, *колючка*, *корень* и некоторыми другими мы ориентировались на наличие в составе названия цветка, так как эти части свойственны разным представителям растительного мира, а не только цветам.

Языковая особенность немецкого языка состоит в образовании сложных существительных путем словосложения вместо образования словосочетаний. В связи с этим, когда во французском или русском языках мы имеем дело с ФЕ-словосочетаниями (например: *fleurs des champs* — *полевые цветы*), в немецком языке мы встречаемся со сложным существительным: *die Ringelblume* — календула, *die Lotosblume* — лотос, *der Blumenstock* — комнатный цветок и др. Мы не учитывали в нашем исследовании такого рода немецкие существительные с прямым значением, но посчитали вполне обоснованным включить в выборку те, которые имеют переносное значение, например, *das Blumenlesen* — *недолговечная жизнь*, *das Fruchtblütenkätzchen* — *женский цветок* и некоторые другие.

Хотелось бы остановиться на особенностях компонентного состава фразеологических единиц с компонентом-флоронимом в английском, немецком, французском и русском языках и отдельно — на особенностях предметных ФЕ с исследуемым компонентом, поскольку именно предметные ФЕ отражают особенности номинации различных объектов и явлений действительности.

Не претендуем на полноту выборки, но мы постарались провести достаточно полный и разносторонний анализ словарей для составления картотек. Методом сплошной выборки из ряда толковых и фразеологических словарей, а также научных публикаций нами были составлены четыре картотеки. Картотека английского языка включает 69 ФЕ, немецкого — 75 ФЕ, французского — 164 ФЕ и русского — 38 ФЕ.

Существенная разница в количестве ФЕ в картотеках подтверждает предположение о специфике компонентного состава. При всем разнообразии компонентов-флоронимов, представленных в ФЕ французского

языка (33 наименования), французский язык обошел вниманием названия таких цветов, как *василек* и *акация*, которые представлены только во ФЕ немецкого языка, *колокольчик* и *белена*, нашедшие отражение во фразеологизмах русского языка, и *лютик*, вошедший во фразеологию английского языка (табл. 1). Соответственно, такие названия цветов, как *артишок*, *герань*, *бегония*, *хризантема*, *цикорий*, *ирис*, *мак*, *шафран* и некоторые другие, являются отличительной чертой ФЕ французского языка. Следует отметить, что общими для четырех исследуемых языков флоронимами и обладающими самой высокой фразообразовательной активностью являются компоненты *цветок* и *роза*.

Относительно небольшое количество ФЕ содержат одновременно 2 компонента-флоронима, например: нем. — *Dornen und Disteln* (досл. шипы и чертополох; страдания и бедствия); англ. — *a rose between two thorns* (досл. роза между двух шипов); фр. — *manger les pissenlits par la racine* (досл. есть одуванчики с корня; умереть).

Во всех языках отмечено наличие ФЕ *нет розы без шипов*:

англ. язык: *no rose without a thorn*;

нем. язык: *keine Rose ohne Dornen*;

фр. язык: *il n'y a pas de roses sans épines*.

Источником данных ФЕ является Библия, а сами фразеологизмы символизируют небесное совершенство и земную страсть, время и вечность, жизнь и смерть. Согласно легенде, роза росла в раю без шипов, но обрела их после грехопадения человека. Общность происхождения обуславливает и общность значения, а именно: *что-либо внешне привлекательное часто имеет невидимые снаружи, неприятные свойства*.

Особенностью компонентного состава ФЕ русского языка является употребление однокоренных прилагательных, образованных от названия цветка или слов, относящихся к цветам, например: *букетно-конфетный период*, *маленькие розовые дети*.

Таблица 1

**Компонентный состав ФЕ с компонентом-флоронимом
в английском, немецком, французском и русском языках**

Английский язык	Немецкий язык	Французский язык	Русский язык
Общее количество ФЕ			
69	75	164	38
Количество компонентов-флоронимов			
14	19	33	12

Несмотря на наличие общих черт, ФЕ с компонентом-флоронимом свойственна и некоторая специфика. Так, например, говоря о выделе-

нии *цветка* как одного из общих компонентов ФЕ в четырех языках, необходимо заметить, что в немецком, французском и русском языках были обнаружены ФЕ с компонентом *цветочек*: рус. *Это только цветочки!*; нем. *Blümchen suchen gehen* (букв. пойти поискать цветочки; шутл. выйти в туалет); фр. *compter fleurette* (букв. считать цветочки; ухаживать за женщиной). Использование уменьшительно-ласкательных суффиксов достаточно широко распространено в русском языке, в меньшей степени свойственно немецкому и является редким во французском языке, что не помешало последним двум использовать данный компонент во ФЕ, в отличие от английского языка, в котором данное понятие передается словосочетанием *little flower*.

Анализ компонентного состава позволил выявить еще ряд особенностей, связанных с различиями самих языковых систем, а также спецификой менталитета. В частности, во ФЕ французского языка используются компоненты *pavot* и *coquelicot*. Обе лексемы переводятся на русский язык лексемой *мак*. Согласно мнению ученых-ботаников, *coquelicot* является разновидностью *pavot*, т.е. во французской фразеологии наблюдается отражение видо-родового разнообразия мира цветов. Лексема *ромашка* может быть переведена на французский язык лексемами *marguerite* и *camomille*, а лексема *маргаритка* — *marguerite* и *pâquerette*. Иначе говоря, одной лексеме французского языка соответствуют два разных, пусть и близких, представителя мира цветов.

Интерес представляет и анализ значений самих лексических единиц, выступающих в качестве компонентов-флоронимов, за которым в исследуемых языках помимо основного значения — названия цветка — закрепляются второстепенные. Самым ярким примером является *нарцисс*. Во всех четырех исследуемых языках эта лексема представлена в словарях с дополнительным значением: *самовлюбленный человек*. Однако лексема *нарцисс* как обозначение разновидности нарциссов *jonquille* используется для образования ФЕ только во французском языке: *faire jonquille* (букв. делать нарцисс; арг. изменять, обманывать).

Для выявления семантических особенностей исследуемых фрагментов фразеологических картин мира мы использовали подход А.М. Чепасовой, согласно которому ФЕ делятся на семантико-грамматические классы в зависимости от соотношенности с теми или иными частями речи. Согласно этому подходу, из 9 классов, описанных А.М. Чепасовой, нами было выявлено только 6 классов ФЕ (табл. 2), содержащих компонент-флороним, а именно: предметные, процессуальные, призначные, качественно-обстоятельственные, модальные и релятивные.

Таблица 2

**Классы ФЕ с компонентом-флоронимом
в английском, немецком, французском и русском языках**

Классы ФЕ	Количество ФЕ, %							
	английский язык		немецкий язык		французский язык		русский язык	
	кол-во	%	кол-во	%	кол-во	%	кол-во	%
Предметные	26	37,7	15	20	47	28,6	20	52,7
Процессуальные	28	40,6	36	48	69	42,1	11	28,9
Призначные	11	15,9	12	16	32	19,5	3	7,9
Качественно-обстоятельственные	2	2,9	9	12	7	4,3	3	7,9
Модальные	2	2,9	3	4	8	4,9	1	2,6
Релятивные	0	0	0	0	1	0,6	0	0
Всего ФЕ	69	100	75	100	164	100	38	100

На основании данных, представленных в таблице 2, видно, что в немецком и французском языках большинство ФЕ с компонентом-флоронимом относятся к классу процессуальных ФЕ, в русском языке половина входящих в картотеку ФЕ относится к предметным, а в английском языке предметные и процессуальные ФЕ представлены практически равным количеством единиц (26 и 28 ФЕ соответственно).

А.М. Чепасова, на работы которой мы опираемся, выделяет 3 субкатегории предметных ФЕ, а именно: ФЕ, обозначающие одно лицо или их собирательное множество, ФЕ, называющие неодушевленные предметы, и ФЕ, обозначающие отвлеченные, абстрактные понятия [Чепасова 2006, 6–8].

В нашем исследовании мы провели более детальный анализ семантики отобранных ФЕ и выделили 13 основных значений, которые передают ФЕ с компонентом-флоронимом (табл. 3).

Таблица 3

Семантика ФЕ с компонентом-флоронимом

Значение ФЕ	Английский язык		Немецкий язык		Французский язык		Русский язык	
	кол-во	%	кол-во	%	кол-во	%	кол-во	%
Наименование человека	4	15,5	3	20,0	10	21,3	9	45,0
Внешность человека	—	—	—	—	3	6,4	1	5,0

Окончание табл. 3

Значение ФЕ	Английский язык		Немецкий язык		Французский язык		Русский язык	
	кол-во	%	кол-во	%	кол-во	%	кол-во	%
Моральные качества человека	—	—	—	—	3	6,4	—	—
Состояние человека, его чувства	3	11,5	1	6,7	—	—	—	—
Объекты социальной инфраструктуры	—	—	1	6,7	—	—	—	—
Языковая деятельность	1	3,8	1	6,7	1	2,1	2	10,0
Наименование неодушевленного предмета	6	23,1	5	33,2	8	17,0	1	5,0
Абстрактное явление	7	27,0	3	20,0	6	12,7	5	25,0
Название растения	3	11,5	1	6,7	12	25,5	—	—
Географические объекты	—	—	—	—	2	4,3	—	—
Природные явления	1	3,8	—	—	2	4,3	1	5,0
Напиток	1	3,8	—	—	—	—	—	—
Количество	—	—	—	—	—	—	1	5,0
	26	100	15	100	47	100	20	100

Из 13 выделенных значений ФЕ, содержащих в своем составе компонент-флороним, только 4 являются общими для исследуемых языков, а именно: наименование человека, наименование неодушевленных предметов, название растений, обозначение абстрактных явлений. При этом группа «Наименование человека» является наиболее представленной во всех исследуемых языках.

ФЕ субкатегории «Наименование человека» используются для обозначения женщин, мужчин и детей и несут как положительные, так и отрицательные коннотации:

англ. язык: *English rose* (досл. английская роза; настоящая английская леди);

нем. язык: *die Blumen der Frauen* (досл. цветы женщин; прекраснейшая из жен);

фр. язык: *bouton de rose* (досл. бутон розы; молодая невинная девушка);

рус. язык: *девочка-ромашка* (наивная, невинная девушка).

Приведенные примеры относятся к женщинам и девушкам и подчеркивают их красоту, молодость, совершенство, нежность, невинность и др.

ФЕ с отрицательными коннотациями, напротив, относятся в большей степени к представителям мужской половины и служат для наименования мужчин, которым свойственно непостоянство, нерешительность, людей, которым свойственны лень, отсутствие инициативы, обладающих низкими интеллектуальными способностями:

англ. язык: *flower child* (лоботряс);

фр. язык: *un cœur d'artichaut* (любовоильный человек), *fleur de navet* (придурак, идиот), *tête d'artichaut* (олух, дурья башка);

рус. язык: *мальчик-колокольчик* (о скромном, нерешительном ребенке).

Среди ФЕ данной субкатегории можно выделить один пример, который представлен в трех языках: немецком, русском и французском. Речь идет о ФЕ *цветок асфальта* (нем. язык: *die Asphaltblume*; фр. язык: *fleur de bitume / macadam / pavé*), которая используется в двух значениях: городской ребенок и проститутка.

Второй наиболее представленной по количеству ФЕ субкатегорией являются наименования неодушевленных предметов, большинство из которых называют предметы из самых различных областей. Только картотека русского языка представлена одним фразеологизмом с ироническим оттенком *розы в соплях*, который используется для обозначения женских любовных романов, т.е. «мыльных опер» в слашаво-сентиментальном, псевдоромантическом искусстве в целом [ТСРА]. В картотеках ФЕ с компонентом-флоронимом французского и английского языков так же, как и в картотеке ФЕ русского языка, обнаруживаются такие, значение которых связаны с книгами, в частности:

англ. язык: *printer's flower* (досл. *растительный орнамент; концовка, виньетка, графическое украшение в конце книги*);

франц. язык: *un roman à l'eau de rose* (досл. *роман с водой из-под роз; любовный роман*).

ФЕ французского языка близка по семантике ФЕ русского языка, однако имеет более мягкие отрицательные коннотации.

Несмотря на небольшое количество ФЕ, можно тем не менее заметить, что в немецком языке компоненты-флоронимы используются в ФЕ, обозначающих продукты питания (2 из 4 ФЕ): *der Blümchenkaffee* — *очень жидкий кофе* (досл. *цветочный кофе*), *das Mohnblättchen* — *тоненький кусочек хлеба* (шутл.), *такой, что «светится»* (досл. *лепесток мака*). А 2 из 5 ФЕ английского языка обозначают предметы одежды: *a tulip-skirt* — *юбка-тюльпан*, *daisy roots* — *ботинки* (досл. *корни маргаритки*).

В картотеки ФЕ французского и английского языков входят ФЕ, обозначающие посуду и предметы из стекла, имеющие форму тюльпана:

англ. язык: *tulip shaped cup* — *чашка «тюльпан»*;

франц. язык: *verre tulipe* — *фужер «тюльпан»*; *tulipe de verre* — *плафон светильника в форме тюльпана*.

Очевидно, что ФЕ, относящиеся к предметам одежды и предметам из стекла, отсылают к особой форме цветка.

Отдельно хотелось бы остановиться на ФЕ французского языка *un noble à la rose* — *нобель*. Данный фразеологизм имеет историческое значение и обозначает английскую золотую монету с вычеканенной на ней розой дома Йорков или Ланкастеров, которая некоторое время использовалась в денежном обороте во Франции [НБ ФРФС 2006, 1065]. Хотя фразеологизм и обозначает английскую монету, во фразеологии английского языка это явление не нашло отражения.

Третья субкатегория, представленная во всех исследуемых языках, «Абстрактные явления», тоже является достаточно многочисленной, но содержит только один фразеологизм, являющийся полным эквивалентом. Речь идет о ФЕ *роза ветров*:

франц. язык: *roses des vents*;

нем. язык: *die Windrose*;

англ. язык: *wind rose*.

В связи с этим можно сделать вывод о том, что носители каждого языка интерпретируют одну и ту же ситуацию в метеорологии одинаково.

Некоторые значения передаются ФЕ только в том или ином языке. В частности, только во французском языке ФЕ с компонентом-флоронимом используются для того, чтобы охарактеризовать моральные качества человека, его состояние: *c'est la plus belle rose de son chapeau* (*это его самое лучшее достоинство, преимущество*), *humeur de rose* (*прекрасное настроение*) или для обозначения страны: *le royaume de lis* (*Франция*), *le pays des chrysanthèmes* (*Япония*). Последние два фразеологизма передают соответствующую культурологическую информацию, указывая на то, какие цветы являлись символом королевской или императорской власти: для Франции таким цветком является лилия, для Японии — хризантема.

Только во фразеологии немецкого языка название цветка используется для обозначения объектов социальной инфраструктуры: *der Rosengarten* (кладбище). Приведенное сложное слово содержит название цветка *die Rose* (роза), поскольку это связано с немецким обычаем высаживать на могилах кусты роз. Традиция украшать надгробия розами была распространена еще в Древнем Риме. И именно *розы* приносят немцы на могилы усопших, в отличие, например, от французов, у которых принято приносить на кладбище *хризантемы*. Однако последний культурологический факт не нашел своего отражения во фразеологии французского языка, равно как и предпочтение носителей русского языка приносить на похороны или на могилы *гвоздики*.

Среди ФЕ субкатегории «Языковая деятельность» можно выделить фразеологизм *цветы красноречия*, который представлен в русском, немецком и английском языках: англ. язык: *the flowers of speech* (*цветы красноречия*),

и фразеологизм *язык цветов*, который представлен в русском, немецком и французском языках: франц. язык: *langage des fleurs* (*язык цветов*); нем. язык: *die Blumensprache* (*язык цветов*). В английском языке ФЕ *язык цветов* представлена существительным *floriography* (*флориография*), которое было заимствовано русским языком, но не является общеупотребительным и известно разве что специалистам в данной сфере, в отличие от ФЕ *язык цветов*.

У всех народов исследуемых языков роза ассоциируется с красотой, с чем-то приятным и легким:

франц. язык: *bouton de rose* (*молодая невинная девушка*);

русск. язык: *свежа как роза* (*красивая девушка*);

англ. язык: *a rose between two thorns*: (*красивая*) *женщина, сидящая между двух мужчин*.

Последняя ФЕ используется при характеристике отношений человека с окружающими его людьми и представлена только в картотеке английского языка. В русском, немецком и французском языках не было обнаружено ФЕ с подобным значением.

Роза может быть также предметом восхищения и часто недоступна, поэтому используется для характеристики чего-то редкого. Доказательством этому является английский фразеологизм *a blue rose* (*что-то недостижимое*). Синяя **роза** обозначает недостижимый идеал. Композиции с этими цветами дарят людям, которых считают особенными, идеальными. Синие **розы** нередко воспевались поэтами и прозаиками как стремление к идеалу и предмет восторга. В немецком и французском языках символом идеала, мечты романтиков является не синяя роза, а в целом синий цветок:

нем. язык: *die blaue Blume*;

франц. язык: (*petite*) *fleur bleue*.

В русском языке подобные ФЕ с компонентом-флоронимом отсутствуют.

В нашем списке предметных ФЕ присутствуют также русские фразеологизмы субкатегорий «Внешность человека» и «Абстрактные явления», содержащие в своем составе прилагательное *розовый*: *маленькие розовые дети* (*дети с лицами, покрытыми румянцем*); *розовые надежды*; *розовые мечтания* (*ничем не омраченная жизнь, заключающая в себе только приятное, радостное, светлое*). Согласно толково-словообразовательному словарю Т.Ф. Ефремовой, прилагательное *розовый* означает: 1. Относящийся по значению к существительному *роза*, связанный с ним. 2. Свойственный розе, характерный для нее. 3. Имеющий цвет бледно-красной розы, светло-алый. Именно поэтому мы учитывали данные ФЕ в нашем исследовании [Ефремова 2000].

Только в немецком и французском языках были выделены две ФЕ, имеющие в своем составе наименование цветка *мак*: нем. — *das Mohnblättchen*

(шутл. *тоненький кусок хлеба, такой, что «светится»*); франц. — *ravot de Morphée* (*сон* (поэт.)). Вероятно, что возникновение французского фразеологизма связано с Древней Грецией, где мак считался цветком Бога сна Гипноса и его сына Бога сновидений Морфея, которых изображали с букетом или венком из маковых головок. Согласно легенде, Морфей усыплял людей, прикасаясь к ним цветком мака, что и послужило основой последнего фразеологизма.

Во французском языке ФЕ с компонентом-флоронимом используются для наименования различных цветов и представителей растительного мира: *fleur d'amour* (*амарант*); *fleur de coucou* (*подснежник*); *fleur de passion* (*пассифлора*); *fleur de tan* (*вид грибов*); *rose du Japon* (*камелия*); *lis d'étang* (*кувшинка*); *violette de Chandeleur* (*подснежник*). Данная субкатегория является во французской картотеке самой многочисленной в отличие от картотек английского и немецкого языков. Среди ФЕ данной субкатегории в картотеке английского языка лишь ФЕ *lily of the valley* (*ландыш*) совпадает по компонентному составу с ФЕ французского языка. Что касается картотеки немецкого языка, то был обнаружен один фразеологизм с компонентом-флоронимом, который используется для наименования *женского цветка*: *das Fruchtblütenkätzchen*. В русском языке флоронимы не используются для наименования цветов.

Компонент-флороним *flower* только во фразеологии английского языка используется для наименования цветка *peney*: *flower head of burdock* (*peney*), а сленговый фразеологизм *cactus buttons* обозначает *кактус, содержащий наркотик мескалин*.

В английской фразеологии был также обнаружен фразеологизм с компонентом-флоронимом, который используется для наименования напитка: *cactus juice* (текила). В других языках названия цветов не используются для наименования напитков.

Только в картотеке русского языка был выделен один фразеологизм, передающий количественное значение: *букет болезней*.

Таким образом, проведенное исследование позволило выявить структурно-семантические особенности ФЕ с компонентом-флоронимом в английском, немецком, французском и русском языках в целом и более детально рассмотреть класс предметных фразеологических единиц с заявленным компонентом, которые непосредственно участвуют в процессах номинации объектов и явлений объективной действительности. Полученные нами количественные данные свидетельствуют о специфическом восприятии цветов представителями различных лингвокультур, что находит свое отражение в языке.

В результате сопоставительного исследования была выявлена существенная разница в количестве ФЕ в картотеках четырех языков: от 35 ФЕ в картотеке русского языка до 164 ФЕ в картотеке французского языка. Эта разница обусловлена, на наш взгляд, спецификой компонентного со-

става, который различается как качественно, так и количественно: 33 компонента-флоронима участвуют в образовании ФЕ французского языка и только 12 используются в русском языке. Выявленные расхождения связаны, в том числе, и с различиями самих языковых систем, а также с особенностями номинации.

В результате нашего исследования были раскрыты семантические особенности ФЕ с исследуемым компонентом и выявлены 6 семантико-грамматических классов, согласно типологии, предложенной А.М. Чепасовой. Полученные данные позволили нам также вывести собственную типологию предметных ФЕ с компонентом-флоронимом, распределив их по 13 субкатегориям на основе передаваемых значений. Большая часть ФЕ имеет положительную коннотацию, а большинство ФЕ с компонентом-флоронимом связаны с наименованием человека, а также с наименованием неодушевленных предметов и абстрактных явлений.

Помимо особенностей компонентного состава и семантики ФЕ, в ходе исследования были отмечены и некоторые культурологические и исторические особенности, которые закрепились не только за названиями цветов, но и нашли отражение во ФЕ.

На наш взгляд, полученные результаты не являются окончательными, так как исследование может быть продолжено и дополнено за счет расширения изучаемого объекта (включая пословицы, поговорки и иные фольклорные источники), а также более детального рассмотрения других классов ФЕ с компонентом-флоронимом.

Литература

1. Азимов, Шукин 2009 — *Азимов Э.Г., Шукин А.Н.* Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). М.: ИКАР, 2009. URL: https://methodological_terms.academic.ru (дата обращения: 05.02.2023).
2. Алефиренко 2004 — *Алефиренко Н.Ф.* Теория языка. Вводный курс. М.: Академия, 2004. 368 с.
3. Ефремова 2000 — *Ефремова Т.Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000. URL: <https://efremova.slovaronline.com/>
4. НБ ФРФС 2006 — Новый Большой французско-русский фразеологический словарь / В.Г. Гак, Л.А. Мурадова и др.; под ред. В.Г. Гака. М.: Русский язык-Медиа, 2006. 1624 с.
5. Семенов — Этимологический онлайн-словарь русского языка Семенова А.В. URL: <https://lexicography.online/etymology>.
6. ТСПА — Толковый словарь русского арго. URL: https://gufo.me/dict/russian_argot (дата обращения: 04.03.2023).
7. Чепасова 2006 — *Чепасова А.М.* Семантико-грамматические классы русских фразеологизмов. Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2006. 144 с.

**ПРИНЦИПЫ НОМИНАЦИИ ЦВЕТОВ:
ПО МАТЕРИАЛАМ
«ЛЕКСИЧЕСКОГО АТЛАСА
РУССКИХ НАРОДНЫХ ГОВОРОВ»**

В 2017 году вышло в свет уникальное издание, которое разрабатывалось и создавалось на протяжении нескольких десятков лет учеными разных вузов страны, научными сотрудниками академических институтов, в частности Институтом лингвистических исследований и Институтом славяноведения РАН. Сам процесс подготовки этого издания был многоэтапным, потому что сначала разрабатывалась программа-опросник, затем на протяжении ряда лет она корректировалась и проверялась. В итоге программа стала очень многообразной и весьма значительной по объему, сейчас она включает в себя многочисленные тематические группы: растительный мир, животный мир, ландшафт, человек, духовная культура и мн. др.

В течение ряда лет диалектологи, лексикологи обрабатывали собранный материал, затем он систематизировался, после чего составлялись карты, которые описывались и анализировались. К картам прилагается комментарий, алфавитный указатель, индекс. Многие картографируемые вопросы оказывались очень сложными, и тогда разрабатывались карты-дубли, посвященные более узким аспектам, например, только морфемным или семантическим особенностям.

Подчеркнем, что на разных этапах к проекту «Лексический атлас русских народных говоров» имеют и имели отношение следующие известные ученые: И.А. Попов, А.С. Герд, Т.И. Вендина, С.А. Мызников, Л.Я. Костючук и мн. др. Так, о сложной работе над материалами атласа Л.Я. Костючук пишет: «Причем разработка семантической стороны настолько детально, так наглядно показывает специфику материала, что внимательное следование за рассуждениями автора и результатами его наблюдений приводит неожиданно к обнаружению редких явлений и в живых говорах, и в материалах прошлых веков» [Костючук 2016, 325].

Карты тома «Растительный мир» очень условно можно разделить на следующие тематические блоки: лес, все разновидности леса и их названия, луг, все разновидности луга и их названия, а далее — наименования отдельных разновидностей трав, кустарников, деревьев, цветов, грибов.

На некоторых принципах, которые лежат в основе номинации цветов и которые отражены в комментариях к картам, мы бы и хотели остановиться.

Отметим, что сложности в понимании номинирования во многом связаны с представлением об объекте. Носители литературной формы языка и говоры не всегда дифференцируют похожие растения, а также не всегда в номинации различают части растения и общие названия. По поводу сложностей составления карт, подготовки комментария к ним неоднократно рассуждали лингвисты, которые имели и имеют непосредственное отношение к сбору материала по программе. Так, Л.П. Батырева отмечает: «Анализ фактического материала показывает, что диалектоносители не всегда четко дифференцируют разные части растения, обозначая их тем же словом, что и растение в целом» [Батырева 2013, 48]. При подготовке карт в том «Растительный мир» мы также указывали, что «...одно наименование может относиться к совершенно разным видам вследствие близости некоторых признаков этих растений...» [Красовская 2012, 380].

В выпуске «Растительный мир» «Лексического атласа русских народных говоров» имеются следующие карты, отражающие наименования цветов: карта № 146 'василёк' (с. 484), сост. Т.Н. Колокольцева, Р.И. Кудряшова; карта № 151 'колокольчик' (с. 504), сост. Р.И. Кудряшова; карта № 154 'ландыш' (с. 517), сост. В.Н. Гришанова; карты № 160–161 'одуванчик' (с. 532–535), сост. Т.В. Махрачева; карта № 169 'ромашка' (с. 561), сост. Л.И. Меркулова.

Остановимся на названиях ландыша и одуванчика, представленных на картах. Так, карта, посвященная ландышу, указывает, что это растение номинируется лексемами с корнями ланд-, лант-, лан- (*ландыш, ланыш, ландых, ландух, лантух, ландуш, лантуш, лануш, ландушник*), а также *молод-* (*молодильник*), *сердеч-* (*сердечник*) и некоторыми другими. Приведем примеры речений: «Потом по весне *ландух* цвёл (п. 204). *Ландуш* — беленький цветок такой, чашечкой. Ягоды у него красные. Он полезный от сердца (п. 383). У *ландуша* белые цветочки (п. 344). *Ландушник* — цветок особый, рвать его нельзя много (п. 392). Любимый цветок моего деда — *ландых* (п. 339). А весной *молодильник* рвали (п. 637). Какой *молодильник* крупный (п. 705). В лесу полно *молодильников* расцвело (п. 735). *Сердечник* напоминает сердце, так и зовём (п. 223). В мае он, *сердечник*, цветёт красиво (п. 669)» [ЛАРНГ 2017, 519].

Понятно, что общеизвестное название *ландыш* представлено на всей картографируемой территории. Далее в комментарии к карте указано: «Лексема *ландух* (*ландух*) характерна в основном для южнорусских (орловских, курских, тамбовских) говоров... Наименование *ландуш* (*ландуш*) употребляется преимущественно в южнорусских, в основном тамбовских и воронежских говорах, дериват *ландушник* — в среднерусских и северно-

русских... Лексемы *молодильник* и *сердечник* малоупотребительны, обе характерны прежде всего для южнорусских говоров. Лексема *молодильник* имеет ленточный ареал в южных орловских говорах с выходом в тульские, а лексема *сердечник* употребляется в орловских и рязанских говорах и спорадически встречается в среднерусских псковских» [ЛАРНГ 2017, 519].

Имеются и единичные названия с иными корнями: *белоцвет*, *белыш*, *боговник*, *весенушки*, *душистик*, *душица*, *пахучка*, *пахучник*, *серебряник*. Отметим, что ведущими признаками при номинации ландыша становятся его внешние признаки и признаки, связанные в особенностями его восприятия человеком: запах (*пахучка*, *пахучник*, *душистик*, *душица*), цвет (*белоцвет*, *белыш*, *серебряник*) и некоторые лечебные свойства (*молодильник*, *сердечник*, *сердечная травка*).

Наименования одуванчика также достаточно разнообразны. Так, ЛАРНГ дает информацию о следующих основных лексемах, которые номинируют одуванчик: «...лексемы с корнями баб- (*баба*, *бабка*, *бабочка*), горьк-/горч- (*горькуха*, *горчик*, *горчушник*), ду(в)-/дуй- (*ветродуй*, *пустодуй*, *дуванчик*, *одуванчик*, *обдуванчик*, *одуван*, *надуванчик*, *поддуванчик*, *раздуванчик*), желт- (*желтоголовник*, *желтушка*, *желтушок*, *жёлтик*, *желтуха*, *желтушник*, *желтяк* и др.), кукобак- (*кукобака*), молоко-/молоч- (*молокан*, *молоковик*, *молоканка*, *молоконник*, *молочай*, *молочайник*, *молочавник*, *молочан*, *молочник*, *молочница*), огон'- (*огонёк*), парашют- (*парашютик*), пух-/пых- (*пух*, *пуханка*, *пухлянка*, *пушок*, *пушистик*, *пушинка*, *пухлянка*, *пуховик*, *пыхва*, *пыхалка*), фонар- (*фонарик*, *фонарник*)» [ЛАРНГ 2017, 536].

Названия одуванчика складываются не только из тех лексем, которые связаны с непосредственным восприятием его человеком через цвет (*желтушка*, *желтушок*, *желтяк*), вкус (*горькуха*, *горчик*, *горчушник*), но и из лексем, которые отражают переосмысление свойств и внешнего вида одуванчика: баб- (*баба*, *бабка*, *бабочка*), огон'- (*огонёк*), парашют- (*парашютик*), пух-/пых- (*пух*, *пуханка*, *пухлянка*, *пушок*, *пушистик*, *пушинка*, *пухлянка*, *пуховик*, *пыхва*, *пыхалка*), фонар- (*фонарик*, *фонарник*). Процесс номинирования указывает на переосмысления по форме, по внешним признакам, по возможности давать некую оценку — *баба*, *бабка*. Кстати сказать, само литературное название одуванчика связано этимологически с глаголом *дуть*. Приведем примеры словоупотребления: «*Дуванчиками* весь огород всегда заполонён, каждую весну (п. 396). Зрелый *одуван* возьмёшь, дунешь на него, они и летят как парашютики (п. 609). *Желтушники-ти* у нас называют, золотым ковром когда они цветут. Ещё из него и венки девки вяжут, вареньё из цветов *желтушника* варят (п. 53). *Молоковиков* не рви, руки загрязнишь (п. 56). *Пушки-ти* расцветут, дак семя от них летит целым клубьям, так по ветру-ту и вьёт (п. 84). Когда уж белый, зовут *пухлячкой* или *фонариком*. Все поляны им утыканы (п. 383). *Фонарик*, когда

отцветает (п. 102). Мы одуванчики *пыхкалкой* зовём (п. 277). *Монахи*, говорят, одуванчики-то, *монахи* созрели. Пушок улетел, значит сенокос (п. 80). Сейчас кругом пух от *фонариков* летит (п. 138). Расцветёт, с неё полетит пух, обует ветром, как вата полетит, потому и *ветродуй* (п. 69)» [ЛАРНГ 2017, 536].

В комментарии к карте отмечается: «Лексема *одуван* распространена в псковских, ивановских и прилегающих к ним ярославских говорах... Лексема *дуван* имеет микроареалы в псковских говорах. Ареал лексемы *ветродуй* является дисперсным, так как она встречается и в севернорусских (чаще всего в костромских, а также в русских говорах Удмуртии), и в среднерусских (в основном во владимирско-поволжской группе), и в южнорусских (преимущественно в курских) говорах. Лексема *горькуха* локализуется в основном в западной группе среднерусских (псковских и тверских) говоров. Лексемы с корнем *молок-/молоч-* (*молокан*, *молоканка*, *молоковик*, *молоконник*, *молочавник*, *молочай*, *молочайник*, *молочан*, *молочашник*, *молочник*, *молочница*) имеют небольшие островные ареалы в севернорусских (преимущественно в архангельских, костромских и вологодских говорах), в среднерусских (в псковских и тверских говорах) и в южнорусских (в смоленских и воронежских) говорах» [ЛАРНГ 2017, 536]. Видимо, широкая распространенность самого растения вызывает к жизни и довольно обширные территории распространения разных его названий.

Наименование колокольчика в русских говорах в большинстве своем связано со звуковой характеристикой растения. По данным ЛАРНГ, в качестве названий колокольчика используются «лексемы с корнями *балабол-/балабон-* (*балабол*, *балаболка*, *балабольник*, *балабонка*), *берёз-* (*берёзка*), *бубен-* (*бубенец*, *бубенчик*), *звон-/звен-* (*звонец*, *звонок*, *звончик*, *звенец*), *колокол-* (*колокольчик*, *колоколец*), *орл-* (*орлик*)» [ЛАРНГ 2017, 507].

Однако карты атласа дают возможность определить, что мотивационные признаки в названии этого растения связаны и с формой: лексемы с корнем *берёз-*, *колокол-* подтверждают это предположение. Речения позволяют делать выводы не только о распространенности тех или иных наименований цветка, но и о том, что важным в его восприятии оказывается, например, цвет (синий, розовый), хотя он не отражается в номинации: «Много *балаболки*, колокольчики у нас так-то зовут (п. 80). *Балаболки* всем бабам в деревне нравились (п. 109). *Колокольчики* — синенькие цветки, стебель у них тонкий (п. 25). *Колокольчиков* много на поле, таки голубеньки цветки (п. 167). *Колокольчики* и синенькие, и розовенькие есть (п. 122). *Колокольчики-то* всякие бывают: и белые, и розовы, и фиолетовы (п. 215). *Колокольчики* у нас белые такие, синеньких в наших местах мало. Это очень нежные цветочки (п. 7). *Колокольцы* синие и розовые бывают (п. 24). *Звонки* крупные в лесу растут, а мелкие на поле (п. 338). Искали в степи тюльпаны, нашли одни *звонки* (п. 971). *Берёзка* цветет вороноч-

кой, белая, голубая или розовая (п. 696)» [ЛЯРНГ 2017, 507]. Трудно сказать, почему такой существенный признак, как оттенок цвета, о котором говорят многие информанты, не отражен в названии.

Довольно сложной для номинации можно считать ромашку. Ромашка вобрала в свои названия, наверное, самые разнообразные признаки. «Различное фонетическое оформление корневой морфемы (ср. *ромашка* ~ *марашка*, *романка* ~ *румянка*, *рамон* ~ *раман* и т. д.), в том числе акцентологические различия (ср. *бабушка* ~ *бабушка*, *ромон* ~ *роман*), расцениваются как нерелевантные для темы карты и специального графического выражения не получают» [ЛЯРНГ 2017, 564]. Так, составители карты подчеркивают, что спектр наименований растения может быть очень велик, поэтому не все названия получают свою фиксацию в виде особых обозначений на карте, часто о них отдельно говорится в комментарии. Материал карты дает возможность говорить о том, что в русских говорах наблюдаются многочисленные аффиксальные особенности в названии ромашки: «роман-/ромах-/ромаш- (*ромашка*, *ромаха*, *ромаша*, *романник*, *романка*, *рамон*, *роман*), бел- (*белица*, *белоглаз*, *белоглазка*, *белоголовец*, *белоголовик*, *белоголовник*, *белоцвет*, *белоцветка*), желт- (*желтняк*, *желтоглазка*, *желтоголовка*), поп- (*поп*, *попик*, *поповник*, *попок*) и баб- (*бабка*, *бабочка*, *бабурка*, *бабушка*)» [ЛЯРНГ 2017, 564].

Карта, отражающая номинации ромашки, также указывает на то, что это растение часто номинируется с помощью описательных названий: *иванов цвет*, *иванова трава*, *белая головка*, *белый цвет*, *белый цветок*, *женская травка*, *маточная трава*, *белый поп*, *жёлтый поп*, *поповник обыкновенный*, *ромашка душистая (аптечная)*, *ромашка луговая*. Речения, приведенные на карте в качестве иллюстративного материала, подтверждают разнообразные номинаций: «*Белоголовки*, они разные бывают, и большие такие, красивые, и маленькие (п. 676). *Женская травка*, это лекарственная травка, лечит, кто по-женски болеет, мы эту *травку женской* зовём (п. 669). *Ромашка* и кругом она *ромашка*, бывает, мелкую скажем *нивяк* (п. 385). Гадали на *ивановом цвету* (п. 94). Ромашку зовём *поповником* (п. 270). Большую ромашку *поповником* называем (п. 749). Это теперь *ромашка-то*, а раньше она *кукабакой* была (п. 46). Отваром *маточной травы* женщины давно лечились при болезнях своих (п. 290)» [ЛЯРНГ 2017, 564–565].

Можно подвести некоторые итоги. Материалы «Лексического атласа русских народных говоров» свидетельствуют о том, что наряду с литературными и общеизвестными наименованиями цветов используются и диалектные, народные названия. Принципы номинирования цветов в говорах достаточно разнообразны. Но в основном их можно свести к тому, что либо номинируются на основании прямого восприятия определенных признаков, либо номинируются на основании переосмысления.

Большинство рассмотренных нами номинаций связаны с восприятием растения, оценкой его свойств, внешних данных, его значимости для здоровья человека. Названия цветов в большинстве случаев опираются на оттенки колора (белый, серебристый, желтый), на запах (душистый, пахнущий), на размер и форму (тут в значительной степени может наблюдаться переосмысление: *фонарик, парашют*), на свойства, связанные с вегетацией (в большинстве случаев отмечается значительное переосмысление: *бабка, ветродуй, бабочка*), на вкус (горький), на значимость лечебных свойств (*сердечник, молодильник*).

Таким образом, обращаясь к рассмотрению названий растений, мотивационных признаков, на которых строится номинация, мы постигаем особенности традиционного мировоззрения человека, его внимательного отношения к миру природы.

Литература

1. Батырева 2013 — *Батырева Л.П.* Наименования растения шиповник и его плодов (к вопросу о картографировании) // Лексический атлас русских народных говоров (Материалы и исследования) 2013. СПб.: Нестор-История, 2013. С. 48–53.
2. Костючук 2016 — *Костючук Л.Я.* Значимость общерусских лексем в системе говоров (из опыта лексикографической и картографической работы) // Лексический атлас русских народных говоров (материалы и исследования) 2016. СПб.: Нестор-История, 2016. С. 323–333.
3. Красовская 2012 — *Красовская Н.А.* Названия лопуха и репейника в русских говорах. Лексический атлас русских народных говоров (Материалы и исследования) 2013. СПб.: Нестор-История, 2012. С. 373–383.
4. ЛАРНГ 2017 — Лексический атлас русских народных говоров. Т. 1: Растительный мир. М.; СПб.: Нестор-История, 2017. 736 с.

ЦВЕТОЧНЫЕ ПРИОРИТЕТЫ КАК ЯРКИЕ ЗНАКИ ЛИНГВОКУЛЬТУРЫ

Название цветка пробуждает в памяти цветовой и цветочный образ. Так слова через впечатления и ассоциации воссоздают в нашей памяти красоту природы, ее образную ткань. Несмотря на значительный фонд трудов, чрезвычайно сложно охватить данную проблематику во всей полноте. Продуктивным может оказаться обращение к такому ее сегменту, как обыденное сознание, и его лингвопоэтическому отражению в текстах (об основах такого анализа см.: [Липгарт 2001]).

В ходе анализа используются толковые словари современного польского языка, опубликованные польским издательством научной литературы “Wydawnictwo Naukowe PWN” ‘Научное издательство PWN’. Это “Inny słownik języka polskiego” [ISJP] ‘Иной словарь польского языка’ под редакцией М. Банько и “Uniwersalny słownik języka polskiego” [USJP] ‘Универсальный словарь польского языка’ под редакцией С. Дубиша.

Толковая русская лексикография представлена в статье «Словарем русского языка» С.И. Ожегова под редакцией Н.Ю. Шведовой [СО], «Словарем русского языка» под редакцией А.П. Евгеньевой [МАС] и «Большим толковым словарем русского языка» под редакцией С.А. Кузнецова [БТС].

1. Этноязыковые предпочтения в сфере флоросемантики дикорастущих растений

В каждом языковом ареале свои любимые цветы; каждая лингвокультура располагает своим типовым набором таких дорогих сердцу и популярных цветочных растений, формирующих традиционный поэтический образ цветка как части языкового сознания тех, для кого данный язык родной. В этот набор входят цветы, даримые по какому-то случаю, произрастающие на садовых клумбах, а также те, чья «жизнь» протекает в художественных текстах (часто это одни и те же растения). Несмотря на языковую, территориальную и климатическую близость польского и русского языковых ареалов, состав цветочной палитры в них значительно разнится (при том, что какая-то часть является общей для обеих лингвокультур).

Нажитый человечеством багаж стихов и научных работ, стремящихся осмыслить природный и ментальный феномен цветущих растений, чрезвычайно велик. Вместе с тем на материале наблюдений могут быть сделаны какие-то обобщения, которые могут оказаться общественно полезными, в том числе если сосредоточиться на восприятии цветов в обыденной, не элитарной культуре.

То, что роднит русскую и польскую лингвокультуры, — это любовь к дикорастущим растениям. Значимо и для россиян, и для носителей польского языка само сочетание *полевые цветы* — польск. *polne kwiaty*. В России это прежде всего васильки, ромашки, незабудки, колокольчики, лютики.

Лютик — родной цветок в русской и польской лингвокультурах

Одно из общих популярных растений русской и польской лингвокультуры — это *лютик*. Умозаключение о том, что для поляков это растение важно, может быть сделано на основе характеристики “słońce naszym polskich łąk” ‘солнце наших польских лугов’ в песне, которая так и называется “Kaczeńce” ‘Лютики’ (композитора Ежи Васовского на слова Романа Садовского) [Żołnierka rzecz, 192–194]. Образ лютика-солнца в песне повторяется, а завершается она словами: Przyjmij, kochany, z mych rąk | słońce naszym polskich łąk, zwykłe, proste jak uśmiech kaczeńce ‘Прими, дорогой, из моих рук солнце наших польских лугов, простые, как улыбка, лютики’. Примечательно, что в польской культуре лютики называют *nasze polskie* ‘наши польские’: атрибутивный этноним *polskie* ‘польские’ и местоимение *nasze* ‘наши’ являются маркером этнической принадлежности и важности лютиков для польского ареала.

Для отечественной культуры цветок *лютик* — это также весьма значимое растение; к нему обращались поэты, такие, как Константин Бальмонт, Игорь Северянин и мн. др. См. у Бальмонта в цикле стихотворений «Осенняя радость»: «Пляска мертвых листьев завершится маем. / Лютики засветят снова по лугам» [НКРЯ]: лютики *светят* — в них есть свет.

У Игоря Северянина в цикле «Летняя поэза»: «Где желтые лютики златеют на солнышке, Забегали клевера веселые волнышки» [НКРЯ]: цветы отливают золотым блеском — *златеют на солнце*.

Лица ромашки в русской и польской лингвокультурах

В общеизвестной песне «Ромашки спрятались, поникли лютики...» (на музыку Евгения Птичкина и слова Игоря Шаферана), которая давно уже стала частью нашей народной культуры, поется: «Ромашки спрятались, поникли лютики, когда застыла я от горьких слов». Как и ромашки, лютики соперничают с героиней песни, а значит, они свои и занимают некое значимое место в нашей жизни.

Наряду с различиями любимого набора цветочных растений, своеобразием характеризуется облик и тех цветов, которые в обоих языковых

ареалах повсеместно встречаются и «на слуху». В этих отличиях немалую роль играет внутренняя форма цветочной номинации, мотивированность ее словесного облика. *Ромашка* и *шиповник* произрастают как в России, так и в Польше, однако их место в языковых цветочных картинах мира не идентично.

Для россиян *ромашка* — в первую очередь милое, красивое и свое, родное растение с женским обликом, навевающее ассоциации с девичьими гаданиями по лепесткам: *любит — не любит*. Образ девушки-ромашки запечатлен в известном стихотворении Любви Канаевой «Одинокая ромашка»: «Белая несмелая ромашка полевая / Под окошком выросла стройная такая. / Одинокое-гордая, головкою кивая...» Литературный субъект заключает: «Мне милее всех цветов та ромашка белая, / Что внезапно, вдруг взошла / Под окном несмело так» [stihi.ru/2012/03/17/9674/].

У ромашки здесь традиционно девичий облик. Образ девушки-ромашки запечатлен также в песне «Не для тебя ли в садах наших вишни...» композитора Анатолия Лепина на слова Алексея Фатьянова:

Не для тебя ли в садах наших вишни рано так начали цвести,
Рано веселые звездочки вышли, чтоб на тебя посмотреть.
Если б гармошка умела всё говорить не тая,
Русая девушка в кофточке белой, где ты, ромашка моя?
Где ты, откликнись, ромашка моя.

Когда ромашек много, когда это ромашковый луг, он может оживить в памяти незабвенный образ, как у Сергея Есенина: «Снова выплыли годы из мрака и шумят как ромашковый луг».

Таким образом, в русском песенном творчестве цветок *ромашка* навеивает ассоциации с хорощим, чистым и этнически маркированным образом девушки, девушки-ромашки.

В польском языке имя цветка *rumianek* ‘ромашка’ — существительное мужского грамматического рода. Оно направляет внимание на желтую («румяную») серединку цветка, обладающую лечебными свойствами. Внутренняя форма слова *rumianek* подсказывает нам его облик в польском языке и вызываемые им ассоциации типа *napar z rumianku* ‘отвар ромашки’. Поскольку образ растения увязывается в славянских языках с грамматическим родом, то, соответственно, образ цветка *rumianek* (муж. рода) не может трансформироваться в женский образ (в отличие от такового в русском языке, где этот цветок предстает в облике молодой и милой девушки).

У ромашки, которая в своем девичьем облике в русском языке скромна и несмела, может быть выделен антипод. В этом отношении показательно уже обсуждавшееся стихотворение Л. Канаевой: «Одинокая ромашка», растущая «посреди с шипами роз, маков ярко-алых». «Трудно так ее цветкам

к солнцу пробиваться, / Натыкаясь на шипы, о маки ударяться». К «шикарным цветам», розам и макам, литературный субъект стихотворения относится крайне жестко, не давая им спуска: «Лучше оборву вокруг розы я колючие...» [stihi.ru/2012/03/17/9674/].

Стихотворение Л. Канаевой показательно с той точки зрения, что в русской обыденной, народной культуре роза не является культовым растением и, более того, может вызывать неприязнь из-за своей колючести.

2. Цветовые флористические этнолингвоприоритеты

Зеленые растения как польский флористический этноприоритет и природная база зеленого цвета

В цветовой палитре польского языка зеленый цвет является главным цветовым любимцем. При этом самое любимое растение — оно и самого любимого народом цвета. И таким образом, для носителей данного конкретного языка *цветовой облик* растения весьма значим. В польском языке поэтизируется в целом прежде всего зеленый цвет, а как его природная база — зеленая растительность, цвет которой вызывает особые чувства. См. у Ю. Туви́ма: “Przez zieleń brnąć i jej odcienie, jak wiemy. Można nieskończenie” [Tuwim, 14]: ‘Брести через зеленое и его оттенки, как известно, можно до бесконечности’. И еще пример: “Czerwiec — czas zieleni, błękitu...” [Tuwim, 26]: ‘Июнь — время зеленого и голубого цвета’.

Фиолетовые цветы как приоритет польской лингвокультуры

В шкале цветообозначений польского языка фиолетовый цвет относится к кругу основных — в отличие от русского языка, в котором этот цвет достаточно маргинален. Главными носителями такого типа цветности мыслятся в польском языке *фиалки* (садовые и дикорастущие), *колокольчик*, *ирис*, *вереск*, а также вьющиеся цветы — *климатис* и *душистый фиолетовый горошек*.

Фиалка как часть польского языка и культуры

Фиалка — польс. *fiolatek*; еще одно его название — *bratek*. Есть основания полагать, что этот цветок значим для носителей польского языка. В книге «Цветы в современной языковой картине мира» Д. Пекарчик рассматривает лишь пять особо значимых цветочных растений: из садовых это роза и лилия, из дикорастущих — фиалка, василек и вереск.

Д. Пекарчик указывает на связь названия фиалки с термином цвета *fiioletowy* ‘фиолетовый’ [Piekarczyk 2004, 119–120]. При этом она отмечает, что «в наши дни уже не ощущается семантической зависимости лексемы *fiioletowy* от *fiolatek*, поэтому *fiioletowy* ‘фиолетовый’ и цветовой дериват от *fiolatek* ‘фиалка’ — *fiółkowy* ‘фиалковый’ — могут выступать как определение близкого цвета» [Piekarczyk 2004, 119].

Термин фиолетового цвета у поляков на особом счету и относится к основным цветам шкалы цветообозначений польского языка, что подтверждается также нашими исследованиями в области колористики польского языка (см., напр.: [Кульпина 2001; 2019]).

Раздел, посвященный фиалке, в книге Д. Пекарчик «Цветы в современной языковой картине мира» называется «Фиалка — предвестник весны» [Piekrzyk 2004, 119]. Связь с весенним временем года подтверждается данными польской толковой лексикографии, в частности примером: «Przyniósł jej pierwsze wiosenne fiołki» [USJP 1, 910]: ‘Он принес ей первые весенние фиалки’.

В русском языке фиалка «не обросла» такими коннотациями, и ее появление в лугах и в садовом пленэре не связывается в России с весенним временем года. У С.И. Ожегова это «травянистое растение с фиолетовыми (или желтыми, белыми) цветками» [СО, 739]. В БТС это «травянистое растение с фиолетовыми, реже белыми или разноцветными цветками» [БТС, 1420]. См. также пример из МАС: *Встречались поляны, сплошь синие от фиалок*. А.Н. Толстой, «На Кавказе» [МАС IV, 560]. Из дефиниций и примеров в толковых словарях русского языка вытекает, что фиалка встречается в нескольких цветовых разновидностях: фиолетовой, желтой, белой и синей. Примечательно, что под названием *фиалка* в русском языке подразумевается целый ряд растений, а не одно какое-то, о чем свидетельствует зона иллюстрации в БТС: «*Лесная фиалка. Душистая фиалка. Трехцветная фиалка (анютины глазки). Ночная фиалка (народное название ряда травянистых растений с душистыми цветками, аромат которых усиливается к ночи)*» [БТС, 1420].

На основании лексикографических и исследовательских данных можно сделать вывод о том, что в польском языке фиалка — это цветок с более четкими очертаниями, чем в русском языке: она фиолетового цвета (за исключением трехцветной фиалки — анютиных глазок) и вызывает прямые ассоциации с весенним временем года. В русском языке под названием фиалки подразумевается много разных цветочных растений различных цветовых разновидностей, которые не привязаны к определенному времени года. Фиалка в польском языке обладает высоким статусом. В русском языке это растение не столь значимо.

Вереск — осенний цветок не совсем понятного цвета

Дикорастущим растением особой этноязыковой релевантности в польском ареале является *вереск* — это низкий дикорастущий кустарник с мелкими цветками красивого, трудноопределимого цвета.

О том, что это растение значимо для польской культуры, говорит уже само наличие вереска, одного из всего пяти обсуждаемых растений, в книге польской исследовательницы Д. Пекарчик «Цветы в современной

языковой картине мира» [Piekarczyk 2004] (см. раздел «Вереск — цветок осени»).

Если говорить о русскоязычном ареале, цветок вереск, можно утверждать, не является в нем центральным персонажем поэтического цветочного дискурса, пребывая где-то на достойной периферии русского языкового сознания (не так, как в польском языке и культуре). В Польше в сентябре-октябре можно увидеть целые поляны этого растения; они имеют свое название — *wrzosowisko*. Часто название *wrzos* выступает во мн. ч. с определением *polskie* — *polskie wrzoso* ‘польский вереск’. Употребление с названием растения атрибутивного этнонима позволяет заключить об особом статусе вереска в польскоязычном мире. Само растение и его цвет часто служат предметом рефлексии. Это растение встречается во многих польских патриотических стихотворениях и служит фоном для этнически важных событий. Очевидно, что вереск является значимым элементом языковой картины мира польского языка и составляет ее лингвокультурную специфику.

На заголовочное слово *wrzos* ‘вереск’ в польской толковой лексикографии цвет растения получает цветовую характеристику: «растение с розово-фиолетовыми цветами» [ISJP P...Ż, 1052]. В то же время его цвет может служить цветовой иллюстрацией семантики термина *fiioletowy* ‘фиолетовый’ (в том же словаре). См.: “*Pod sosnami kwitły fiioletowe kępy wrzosów*” [ISJP A...Ó, 409]: ‘Под соснами цвели фиолетовые кустики вереска’.

Поскольку в России вереск не является распространенным растением, здесь мало кто представляет себе его природный цвет. В толковой лексикографии русского языка он определяется как *лилово-розовый* [СО, 64; БТС, 119].

В польском языке от названия вереска — *wrzos* — образован особый термин цвета *wrzosowy* ‘вересковый’ (называемый также *kolor wrzos* ‘цвет вереск’), что говорит о сложности цвета растения и вместе с тем о его важности для носителей польского языка.

Синие цветы как приоритет русской лингвокультуры

В шкале цветообозначений русского языка синий цвет относится к основным, самым частотным и любимым (см: [Кульпина 2001]). О критериях выделения этнопriorитетных цветов см.: [Кульпина 2001; Алпатов 2008, 72–78; Кульпина, Сивова 2023, 26–54]. В русском языке особой любовью окружены *синие* полевые цветы: *васильки, незабудки, колокольчики*... Эти цветы произрастают также в Польше, где их тоже любят.

Василек — свой цветок в русской и польской картинах мира

В русском языке название цветка *василек* распространено на территории всей России. О его значимости в ареале распространения русского языка могут свидетельствовать слова Сергея Есенина: «Я только

тот люблю цветок, Который врос корнями в землю, Его люблю я и при-емлю, как северный наш василёк» [СЯРП I, 365]. Василек у Есенина выступает как своего рода эталон любимого цветка. У василька есть ласковое имя *василёчек*. Для Марины Цветаевой (и для всех носителей русского языка) василек — эталон синего цвета и основа для сравнений. См. у Цветаевой: «Синей василёчков, Синей конопли / На заспанных щечках глаза расцвели» [СЯРП I, 366].

В польском языке для василька имеется три названия. Это *chaber*, *blawatek* и *modrak* [USJP 1, 394]. Названия *blawatek* и *modrak* имеют некоторый региональный привкус; так, *modrak* привязан к району Великопольша [ISJP A...Ó, 884]. Все три слова носителям польского языка понятны. На все три слова в используемых в статье толковых словарях имеются словарные статьи.

Цветовой образ василька и в России, и в Польше связывается с цветом глаз и служит для них эпитетом (*chabrowy* — васильковый) и в то же время комплиментом, подчеркивающим красоту таких глаз и равнодушное к ним отношение. Юлиан Тувим, один из любимейших польских поэтов, в поэме “*Kwiaty polskie*” ‘Польские цветы’ облик сельских девушек рисует с помощью цвета этого растения: “*z oczami niebu odjętymi i chabrom inowłodzkiej ziemi*” [Tuwim, 11] ‘с глазами, отнятыми у неба и у васильков иновлодского края’. У Сергея Есенина находим образ глаз-васильков: «Я всё такой же, сердцем я всё такой же, как васильки во ржи, цветут в лице глаза».

Как можно заметить, образ *глаз-цветов*, *глаз-васильков* присутствует как в польской, так и в русской лингвокультурах. Произведения, фрагменты из которых приводились выше, являются чрезвычайно значимыми для обеих лингвокультур, и все их знают.

Василек в России — это близкое и родное растение. Оно может вызывать какие-то фоновые ассоциации с ласковым диминутивом от имени Василий — Вася-Василёк — и с веселой песней «Вася-Василёк» [ПТЛ 1971, 124–125] (композитора Сергея Алымова на слова Анатолия Новикова), одухотворяя и персонифицируя образ любимого цветка. Когда говорят о васильке-цветке, каким-то ассоциативным фоном в названии этого растения присутствует и солдатский парень Вася-Василёк. Будучи написана еще до войны, в 1940 году, песня хорошо послужила нашим солдатам-фронтовикам своим оптимистическим настроем:

С прибауткой-шуткой в бой
хаживал дружок.
Что случилось вдруг с тобой,
Вася-Василёчек?
<...>
Не к лицу бойцу кручина,
Места горю не давай,

Даже если есть причина,
никогда не унывай [ПТЛ 1971, 124–125].

Эта песня, «сросшаяся» на дорогах войны с обликом хорошего парня Васи-Василька, а где-то и василька-цветка, сделала нам это растение только ближе.

Незабудка — цветок памяти сердца

Незабудка — этот цветок всегда был любим в России, в немалой степени благодаря его названию и цвету. См. у Марины Цветаевой: «Памятью сердца — венком незабудок / Я окружила твой милый портрет» [СЯРП V, 242]. Эта любовь особенно ярко проявилась во время Великой Отечественной войны и после, когда этот цветок стал символом памяти о солдате, ушедшем на фронт. Вспомним здесь песню «Синенький скромный платочек» [ПТЛ 1971, 123] (первоначальный вариант — слова советского поэта Якова Галицкого на музыку польского композитора и джазового музыканта Ежи Петербургского — в дальнейшем дописывался, появились фольклорные варианты). Говоря о войне и ее песнях, которых нам хватит как минимум лет на двести, невозможно обойти молчанием эту, в которой есть такие слова:

Помню день нашей разлуки.
Ты принесла мне к реке
С лаской прощальной
Горсть незабудок
В шелковом синем платке.
<...>
И мне не раз
Снились в предутренний час
Кудри в платочке
И два цветочка
Ласковых девичьих глаз [ПТЛ 1971, 123].

В этой песне глаза как цветочки, а цветочки эти — незабудки.

В польской лексикографии *незабудка* — *niezapominajka* — это «мелкие голубые цветочки, которые растут на лугах и по берегам рек» [ISJP A...Ō, 1027]. А в другом словаре польского языка дается сравнение: “Oczy jak niezapominajki «oczy jasnoniebieskie»” [USJP 2, 991]: ‘Глаза как незабудки «светло-голубые глаза»’. Глаза и в русской лингвокультуре, и в польской могут сравниваться с незабудками, формируя незабываемые образы. Незабудка здесь и вообще — символ памяти о солдате. И образ этого растения крепко связан с памятью об ушедших на фронт.

В наши дни название цветка *niezapominajka* широко употребляется в многочисленных названиях самых разных организаций — дача, садового товарищества, цветочного магазина, а также служит точкой отсчета в разного рода сравнениях (см.: [НКJP]).

Колокольчик с темно-голубыми глазами

Еще один синий полевой цветок — *колокольчик* — навсегда связан в русском языковом сознании с именем Алексея Константиновича Толстого, автора стихотворения «Колокольчики мои, цветики степные»:

Колокольчики мои,
Цветики степные!
Что глядите на меня,
Темно-голубые?
И о чем звените вы
В день веселый мая,
Средь некошенной травы
Головой качая?

Стихотворение и его песенное переложение говорят нам о том, что у колокольчиков есть глаза, они *темно-голубые*. Кстати, в термине *светло-голубой цвет* в русском языке как будто нет ничего особо интересного, иными словами, есть голубой цвет, а есть светло-голубой, и только. Но термин цвета *темно-голубой* в русском языке значим, он, безусловно, милый, трогательный, свидетельством чему множество контекстов, не только приведенный выше. Колокольчики у Алексея Константиновича Толстого грустят, качают головой, страдают, когда по ним мчится конь, у них есть мир чувств и есть средства его выражения. Поэтический образ колокольчика навеки запечатлелся в нашем языковом сознании, в нашей культуре — как в литературно-художественной, так и в народной.

В польской лингвокультуре с цветом колокольчика не всё ясно. В одном из самых значимых толковых словарей современного польского языка о колокольчике пишется, что он «чаще всего голубой» [USJP 1, 778], зато в другом словаре, тоже одном из самых значимых, указывается, что он «обычно фиолетового цвета» [ISJP A...Ó, 362].

Итак, у россиян и поляков цветы как таковые те же — *василек, незабудка, колокольчик*... При этом у незабудки и колокольчика в обоих языках даже вполне аналогичная внутренняя форма (*незабудка* — *niezapominajka*; *колокольчик* — *dzwonek* 'колоколец'). Однако ассоциативный фон иной, значимость этих цветов в русской и польской лингвокультурах различается, это касается и восприятия их цвета.

Садовые цветы vs полевые

Рассуждая о дикорастущих цветах, стоит упомянуть о том, что есть некоторые растения, которые для нас садовые, а в польском ареале — полевые.

В круг полевых цветов в польском языке входит *stokrotka* ‘маргаритка’. Хотя в словарях польского языка она и полевое, и садовое растение, тем не менее облик цветка описывается как у дикорастущего [USJP 3, 1398]. См.: «маленький цветок с желтой серединкой с многочисленными мелкими как иголки лепестками, белыми или розовыми» [ISJP P...Ż, 691]. Садовая ромашка, как известно, имеет целый ряд цветковых воплощений.

Люпин многофункциональный

Люпин известен у нас широкому кругу россиян как садовый цветок. В современной русской лексикографии отмечены три его общественные функции: «используется как декоративное, в качестве корма для скота или для повышения урожайности почвы» [БТС, 510]. В польской словарной дефиниции: «Некоторые сорта люпина выращиваются на корма или удобрение, другие служат декоративным растением» [ISJP A...Ó, 800]. См. также аналогичную дефиницию в [USJP 2, 511]. В словарной иллюстрации: “*Wyjechaliśmy w pola żółte od łubinu*” [ISJP A...Ó, 800]: ‘Мы выехали в поля, желтые от люпина’. Указываются цветковые разновидности: «растение с желтыми, синими, розовыми или белыми цветами» [ISJP A...Ó, 800].

Таким образом, в польском языковом ареале в словарных описаниях на первом плане находится функция люпина служить кормом и удобрением, в лексикографии русского языка на первом месте декоративная функция, а две другие указываются после декоративной.

3. Шиповник — это тоже роза

Дикорастущий кустарник *шиповник* относится к распространенным в России растениям. Внутренняя форма слова *шиповник* в русском языке содержит представление о колючести растения и вместе с тем вызывает ассоциации с его плодами.

Иной является внутренняя форма этого растения в польском языке — *dzika róża* ‘дикая роза’: акцентируется внимание на том, что это цветок, и цветок этот — роза, воплощение красоты. Таким образом, круг роз в польском языке предстает как более широкий. В русскоязычном ареале шиповник, несмотря на свою красоту, не принято относить к розам.

В польской лингвокультуре к розам относятся и садовая роза, и шиповник. См. словарную дефиницию: «Роза — это цветок <...>. Также это куст, на котором цветут эти цветы». В иллюстрации: “*Minął rząd ciasno przy sobie rosnych dzikich róż*” [ISJP, 515]: ‘Он миновал ряд тесно друг при друге рас-

тущих диких роз'. *Róża* 'роза' — это вместе с тем *dzika, polna róża* [USJP 3, 1081] 'дикая, полевая роза'. К названиям шиповника *dzika róża* 'дикая роза' и *polna róża* 'полевая роза' добавляется еще и менее эстетичное название *róża psia* 'собачья роза', а также *szypszyna* [USJP 3, 1081, 1561] — название по своему шипящему облику близкое к звучанию и внутренней форме русского аналога — шиповника.

В польском языковом ареале имеет место характерный водораздел между прекрасными розами городских салонов и сельскими розочками как частью народной культуры, что можно наблюдать у Юлиана Тувима в поэме «Польские цветы» [Tuwim 1954]. В приведенном ниже фрагменте поэт описывает букет сельских розочек, подчеркивая их отличия от элитных городских красавиц: “W bukietcie wiejskim, jak wiadomo, / Róże są skromne, bo po-domu; / Nie tkwią w kryształach na wystawie / Za lśniącą taflą szkła w Warszawie, / Nie sterczą swą łodygą długą / jakby połknęły jedna drugą; / Bez aspiracji do salonu <...>. / Nie zadzierają głów do góry. / Jak porzucone narzeczone, / Trzymają główki opuszczone, / A oczy wznoszą — i tak trwają / I spoglądając — przepraszają” [Tuwim, 10–11]: ‘В сельском букете, как известно, / Розы скромны, потому что они домашние; / Они не стоят в хрусталях на витрине / За блестящей гладью стекла в Варшаве, / Их длинный стебель не торчит, словно одна другую проглотила. / Они без салонных устремлений <...>, / они не задирают голову вверх, / А как брошенные невесты / Держат головки опущенными, / А глаза возносят — и так себя держат / И поглядывая — извиняются’. Можно сказать, что в Польше, благодаря климату, более теплomu, чем в России, и расширительному толкованию самого понятия розы, этот цветок есть часть и элитарной, и народной культуры.

Роза — королева цветов, это несомненно. Т.В. Сивова отмечает, что роза является самым часто упоминаемым цветком в русскоязычном дискурсе [Сивова 2020, 150–158]. Тем не менее есть основания предполагать, что в России роза скорее является частью высокой культуры (но не народной), и в ней же воспевается (см., например, у Андрея Белого в стихотворении «Объяснение в любви»: «Красавица с мушкой на щечках, / как пышная роза сидит. <...> пред нею склонился маркиз <...> с малиновой розой в руке»).

4. Цветы как региональная ценность лигвокультур

Целый ряд цветочных растений в силу места своего произрастания принадлежит региональной культуре. Пунктирно обозначим некоторые такие растения. Таков горный цветок *эдельвейс* — польс. *szarotka*.

В лексикографии русского языка *эдельвейс* — «травянистое растение семейства сложноцветных, соцветия которого похожи на белую звезду»

[БТС, 1513]. Лишь немногим людям довелось в жизни наблюдать его в натуре. Однако многие знают, что это красивый и редкий цветок, встреча с которым всегда радует человека.

В польских словарях, как и в словарях русского языка, указывается на белый цвет растения: «Высокогорное растение, покрытое белым пушком с нежными цветами, напоминающими по форме звезду, растущее в высоких горах Европы, в том числе в Татрах и Восточных Карпатах...» [USJP 3, 1493]. В то же время у польского слова *szarotka* внутренняя форма отсылает к серому цвету (*szary* ‘серый’), возможно, потому, что сероватым (светло-серым) цветок становится в засушенном виде. Стилизованное изображение эдельвейса на деревянных тарелках и тарелочках является в Польше популярным и желанным сувениром для участников горных путешествий.

В России среди региональных цветочных ценностей можно назвать *цветок лотоса*, которым могут любоваться жители Дальнего Востока, *жарки* (купальница азиатская), которые (судя по литературным источникам) вызывают у жителей Сибири сильное эстетическое чувство. Цвет и запах *лаванды* влекут к себе в Крым толпы туристов.

5. Сказочные цветы как общенародная ценность

Ценностью каждой из обсуждавшихся выше цветочных лингвокультур являются сказочные растения, будоражащие воображение. *Папоротник* — польс. *paproć* — хотя и является очевидным бесцветковым растением, но в качестве сказочного растения в польскоязычном ареале он раз в году зацветает, и кто найдет этот цветок, тому счастье. Аналогично, по поверьям русских, в полночь накануне Ивана Купалы можно найти в лесу папоротник, алый цветок которого распускается буквально на секунду; заставшие этот момент будут наделены сверхспособностями.

Для носителей русского языка таким же загадочным, эстетически ценным растением является *цветик-семицветик*: никто его не видел, но все о нем знают. Есть еще *каменный цветок* хозяйки Медной горы.

Рассуждая о полевых цветах России и Польши, следует сказать, что их очень и очень много. Среди них много цветущих целебных трав и другой чисто местной флоры. Ряд из них занимает особое место в языковых картинах мира русского или польского языков и представляет собой великую нравственную и эстетическую ценность обоих народов. За одними и теми же цветочными растениями русской и польской лингвокультуры стоит разный лексический фон, они могут занимать разное место в языковых картинах мира русского и польского народов, выполнять разные функции в общественной и хозяйственной жизни людей. Аналогичная внутренняя форма цветочных номинаций не обеспечивает одинаковости

их восприятия носителями русского и польского языков. Примечательно при этом, что за годы жизни многих из этих растений в каждой из обсуждаемых лингвокультур накопился огромный культурный фонд представлений, образов и ассоциаций, и фонд этот различается по языкам, причем значительно. В каждом языковом ареале образу цветка приписывается еще и какая-то символическая значимость, поэтому знание цветочных приоритетов так важно для успешной межэтнической и межъязыковой коммуникации.

Литература

1. Алпатов 2008 — *Алпатов В.М.* Шкала цветообозначений // Алпатов В.М. Япония: Язык и культура. М.: Языки славянских культур, 2008. С. 72–78.
2. БТС 1998 — Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. и сост. С.А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 1998. 1536 с.
3. Кульпина 2001 — *Кульпина В.Г.* Лингвистика цвета: термины цвета в польском и русском языках. М.: Московский Лицей, 2001. 470 с.
4. Кульпина 2019 — *Кульпина В.Г.* Лингвистическая цветология: От истории к современности цветовых концептосфер. М.: МАКС Пресс, 2019. 288 с.
5. Кульпина, Сивова 2023 — *Кульпина В.Г., Сивова Т.В.* Об издательском проекте «Лингвистика цвета: энциклопедический словарь» // Язык, сознание, коммуникация / Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. Вып. 64. М.: МАКС Пресс, 2023. С. 26–54.
6. Липгарт 2021 — *Липгарт А.А.* Основы лингвопоэтики. М.: URSS, 2021. 166 с.
7. МАС 1981–1984 — Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. М.: Рус. яз., 1981–1984.
8. НКРЯ — Национальный корпус русского языка.
9. ПТЛ 1971 — Песни труда и любви: Сборник популярных советских и русских народных песен. М.: Профиздат, 1971. 312 с.
10. Сивова 2020 — *Сивова Т.В.* Термины цвета в визуализации флористического пространства К.Г. Паустовского. Цвет розы // Лексикография и коммуникация — 2020: Сб. матер. VI Междунар. конф. (г. Белгород, 16–17 апреля 2020 г.). Белгород: ИД «БелГУ», НИУ «БелГУ», 2020. С. 150–158.
11. СО 1987 — *Ожегов С.И.* Словарь русского языка / Под ред. Н.Ю. Шведовой. 18-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 1987. 797 с.
12. СЯРП 2001–2015 — Словарь языка русской поэзии XX века / Отв. ред. В.П. Григорьев, Л.Л. Шестакова. М.: ЯСК, 2001–2015. Т. I–VI.
13. ISJP 2000 — Inny słownik języka polskiego PWN: W 2 t. / Red. nac. *Mirostław Baiko*. Warszawa: Wyd. Naukowe PWN, 2000.
14. NKJP — Narodowy Korpus Języka Polskiego.
15. USJP 2003 — Uniwersalny słownik języka polskiego: W 4 t. / Pod red. Stanisława Dubisza. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003.
16. *Żołnierska rzecz 1965 — Żołnierska rzecz. Zbiór pieśni wojskowych / Wybór i opracowanie Jędrzej Bednarowicz, Stanisław Werner.* Warszawa, 1965. 444 s.

К.И. ШАРАФАДИНА, Л.Н. ДОНИНА

ВЕКТОРЫ РАЗВИТИЯ «ЯЗЫКА ЦВЕТОВ» КАК КОММУНИКАТИВНОГО ФЕНОМЕНА: ОТ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОЙ АССИМИЛЯЦИИ К КУЛЬТУРНОЙ АГРЕГАЦИИ

Научную апробацию концепция прошла в докладе на международной конференции «Русская грамматика» (Потсдам, 2020) и в зарубежных публикациях [Донина, Шарафадина 2021; Шарафадина 2021].

На недавней выставке «ОТМА и Алексей. Дети последнего российского императора» (Государственный Эрмитаж) среди ряда впервые представленных рукописных документов-меморий (личных дневников, семейной переписки и пр.) наш особый интерес вызвало поздравительное письмо, датированное 1903 годом. Одна из внучек, великая княжна Ольга Николаевна, поздравляет свою бабушку, вдовствующую императрицу Марию Федоровну, с именинами. Лист почтовой бумаги окаймлен сверху и снизу цветным рисунком из веток розового шиповника, оплетающих плетень, а посередине размещен следующий рукописный текст: «Я нарву Вам цветов к именинам, много пестрых пахучих цветов: и шиповнику с нежным жасмином, и широких кленовых листьев». Внучка переадресовала бабушке начало стихотворного поздравления поэта К.Р. (Вел. Князя К.К. Романова), генетически восходящего к поджанру французской легкой поэзии «стихотворение-“букет”» [Шарафадина 2012; Ненарокова 2021]. Согласно матрице этого жанра, предполагающей последовательное «собрание» в букет-подношение цветов-комплиментов с эмблемно-символическим содержанием, поэт составляет для своей адресатки-именинницы такой «пестрый» букет:

Я нарву вам цветов к именинам,
Много пестрых, пахучих цветов:
И шиповнику с нежным жасмином,
И широких кленовых листьев.
Подымуся я ранней порою,
Заберуся в густую траву
И, обрызганных свежей росой,

Вам лиловых фиалок нарву.
Побегу я в наш садик тенистый
И по всем буду шарить кустам:
Есть у нас и горошек душистый,
И гвоздика махровая там;
Камыши берега облепили,
Отражаясь в зеркальном пруде,
Белоснежные чашечки лилий
Распустились в прозрачной воде.
Я в широкое сбегая поле,
Где волнуется нива кругом,
Где хлеба дозревают на воле,
Наливается колос зерном;
Где кружится рой пчел золотистый,
Копошатся проворно жуки,
Где, пестрея во ржи колосистой,
С алым маком цветут васильки.
Я обеими буду руками
И цветы, и колосья срывать
И со всеми своими цветами
Вас скорей побегу поздравлять.

Стрельна. 28 августа 1884 [К.Р. 1991, 95]

Это подношение — поэтическая «реплика» культурной практики под названием «язык цветов», которая на рубеже веков вновь вошла в моду.

«Язык цветов» (далее — ЯЦ) как особая культурная этикетно-бытовая практика был распространен от Европы до Америки (*language of flowers*, *langue des fleurs*, *Blumensprache*) на протяжении более чем двух столетий, пока существовали для этого подходящие когнитивные условия, первым из которых мы считаем распространенность эмблематического мышления. Культурный статус эмблемы как базовой мнемонической единицы основан на механизме образования и сохранения культурных смыслов. Идею (смысл) флорошифр оформляет вещью, а не репрезентирует лексическими единицами, как это происходит в естественных национальных языках. Отношение «слово — вещь» принадлежит к основным семиотическим образующим культуры, меняясь во времени и пространстве, но сохраняя оппозицию условности слова и реальности вещи. Однако есть культурно-семиотические ситуации, в которых «...слово стремится сделаться вещью, вещь проявляет стремление стать словом. Она обрастает знаковыми признаками, превращается в эмблему» [Лотман 2002, 34]. Этим обусловлена возможность взаимной переводимости/непереводимости слова и вещи (эмблематический процесс).

Практика коммуникативного использования флористического «предметного» шифра охватывала сферы как искусства, так и быта, что вызывало непрерывное совершенствование его «лингвистического» инструментария. Грамматические категории вербальных языков, такие, как глагол — имя (существительное, прилагательное, числительное), соответствуют логическим категориям (процессы — предметы, свойства, величины), что позволяет использовать их и в невербальных языках при условии, что они основаны на сходных способах мышления и концептуализации знания. Именно таким является ЯЦ: он схож с вербальными языками своей антропоцентричностью, его изменения во времени и пространстве связаны с историей народов. В своем развитии от лингвокультурной ассимиляции к культурной агрегации ЯЦ знал периоды расцвета, усложнения и периоды редуцирования, как в нашем веке, когда к ЯЦ возникает историко-культурологический, а не практический интерес (хотя нам всё еще приятно получить поздравительную открытку с изображением цветов, пусть и электронную, или смайлик в виде алой розы, мемы и гифки с букетами).

Традиции цветочного символизма начали свое формирование на Ближнем Востоке, где ЯЦ был частью предметного языка-шифра. Впервые о такой почте (названной, по аналогии с известным восточным приветствием, *саламом*) европейцы узнали от соотечественников, побывавших в Турции, еще в 20-е годы XVIII века. Интересные пояснения оставил и Дж. Г. Байрон: «На Востоке (где женщин не обучают письму, опасаясь, чтобы они из этого не сделали злоупотребления) цветы, пепел, маленькие камешки и проч. выражают чувствования двух сердец...» (цит. по: [Ознобишин 1830]). Так, леди Монтегю включила в свое предметное послание, наряду с цветами (нарцисс и роза), фрукты (грушу и виноград), пряности (корицу и гвоздику), жемчужину, прядь волос, ткань, золотую нить, канитель, фитиль, мыло, соломинку и уголек, бумагу и перец.

Смысловую нагрузку в восточном варианте салама несет на себе не предмет, а его имя. Языковая игра состоит в том, что к названию зримой вещи нужно подобрать рифмующееся с ним слово, обозначающее эмоцию, характеристику, иногда целую фразу, даже саламный псевдоним (по наблюдениям французского путешественника, «семечко подсолнуха» рифмовалось с именем Абдула, «полынь» — с Селимом).

Если адресату передавали свежий миндаль (*ушагла*), он не радовался: это название рифмовалось с *агла* «плакать». Зато прозаической груше он мог доверить ответ-просьбу «дай мне немного надежды» (*virbanabiromoude*): *armoude* «груша» рифмовалась с *omoude* «надежда». Из созвучия названия клевера (*юндша*) со словом *олундша* «болезнь, смерть» восточное красноречие рождало признание «я буду любить тебя до самой смерти». Пепел означал «горю для тебя», пучок цветов, перевязанный волосами, — «похитить меня и убежим».

В литературной сказке немецкого писателя Иоганна Карла Августа Музеуса (1735–1787) незнание восточного селам европейским юношей, влюбленным в дочь султана, обыграно в виде драматической сюжетной интриги. Выбрав для подарка Мелексале цветок мушируми (мускатный гиацинт), он не может понять, почему она прервала их свидание. Писатель поясняет: «Преподнеся прекрасной повелительнице цветов, значение которого он не знал, Эрнст сделал ей признание в любви, и при том совсем не платонической. Если влюбленный араб тайком, через доверенное лицо, передает своей возлюбленной цветок мушируми, то тем самым он предоставляет ее остроумию найти названию этого цветка единственную имеющуюся на арабском языке рифму — “Идскеруми” — “Дань любви”» [Музеус 2005].

Позднее европейцами предметный игровой шифр был редуцирован до вегетативного кода. К началу XIX в. этот условный способ общения под влиянием европейских традиций символизации растений внутренне принципиально перестраивается. В сказке Музеуса отразился и этот этап смены кода в ЯЦ — с формально-рифменного на содержательно-семантический. Дочь султана отвергла букет Эрнста с полным на то правом, так как «с юных лет питала страсть к цветам. <...> Часть своего времени она тратила, составляя по арабскому обычаю букеты и сплетая венки, и остроумно пользовалась сочетаниями цветов, чтобы выразить свои тайные мысли». Мелексала осваивает также «перевод» на язык «цветочного наречия» с помощью европейски ориентированной семантики цветов-эмблем. Коммуникация на ЯЦ требует на этом этапе не подбора рифменных созвучий к их названиям, а искушенности в богатом ассоциативном фонде семантики этих цветов: «Она расположила халцедонский горлицет в виде сердца, окружив его белыми розами и лилиями, между ними укрепила две царские свечи и, наконец, добавила прелестный анемон. Когда она показала эту гирляндю женщинам, все единодушно угадали заключенный в ней смысл: “Чистота сердца выше красоты и знатности”» [Там же].

В библиотеке Мелексалы, видимо, «оказался» один из сборников по иконологии «Символы и эмблемата», известных в Европе с XV в. В них обязательно присутствовала эмблема в виде сердца в соседстве с розой и лилией и девиз «Красота и чистота выше величия и знатности»¹.

¹ Ср. букет из роз и лилий в романе О. де Бальзака «Лилия долины» (1835), который выполняет роль не только послания, признания, но и портрета. Герой, влюбленный в замужнюю женщину, вынужден скрывать свои чувства от окружающих. Она тоже боится обнаружить свою склонность: «У любви есть свой герб, и графиня в тайне разгадала его». Этим гербом любви стал букет из белых роз и лилий, а также полевых цветов небесного цвета: васильков, незабудок, колокольчиков: «Разве это не было символом невинности двух душ, одной, ничего не ведающей, и другой, всё познавшей, олицетворением мечты ребенка и мысли мученицы?»

Таким образом, ЯЦ располагает двумя системами кодирования смыслов. С одной стороны, звуковая сторона ЯЦ ориентирует на поиск созвучий между названиями цветов и названиями эмоций. С другой — распространяются не зависящие от созвучий слов национального языка универсальные эмблемы. Усложнение способов коммуникации на ЯЦ требовало систематического описания и кодификации, так появились рукописные списки-алфавиты, а затем и печатные руководства, создававшиеся нередко писателями первой величины, см., например, публикацию в 1819 г. «Западно-Восточного Дивана» (West-Östlicher Divan) Гёте, в частности, статью «Обмен цветами и знаками» [Гёте 1988, 233–236], в конец которой он помещает селам собственного сочинения. Автор руководствуется кодом ЯЦ, основанным на рифменных созвучиях (в данном случае немецкого языка) [Goethe 1952, 98–101]. Так, ссора влюбленных выражена обменом посланиями — цветами бобов (*Bohnenblüthe*) возлюбленная упрекает героя: «Du falsch *Gemüthe* / Ты — фальшивая душа»; он отвечает кусочком извести (*Kalk*): «Bist ein *Schalk* / Ты — плутовка». Гёте использует коммуникативные возможности селамных посланий восточного типа, состоящих из цветов и вещей, видимо, опираясь на список Йозефа Хаммера [Dictionnaire du langage des fleurs 1809, 36–42].

Новый этап развития ЯЦ ознаменован приобретением им «письменной» формы: смысл посланий сохранялся, но цветок и другие предметы могли быть заменены их изображением, это мог быть рисунок, вышивка и т.п. Функциональные возможности ЯЦ принципиально расширились, корреспонденты получили возможность с помощью изображений букетов, цветов-виньеток, любовных узлов, гербов, визиток, венков, цветников, гербариев общаться за пределами пространственно-временного совпадения, как и в других видах письменности. Следующим видом письма на ЯЦ было превращения цветков в аналог знаков буквенного письма, не случайно описание ЯЦ назывались «Алфавитами», «Азбуковниками», «Букварями». В первом печатном руководстве “*Abécédaire de Flore ou Langagedesfleurs*” [Delachénaue 1811] предлагалось закрепить соотношенность цветка с определенной буквой французского алфавита, а также со знаками препинания и ударения (они изображались анютиными глазками и насекомыми в разном положении), но это предложение не получило поддержки пользователей цветочной почты.

Самым популярным стало пособие [Latour 1819], имевшее классификации цветов по временам года, иллюстрации, примеры «записок, написанных цветами», букеты-задания для овладения ЯЦ. Указатели этого руководства (по алфавиту концептов и алфавиту названий цветов) имеют 272 позиции, что свидетельствует об ограниченности количества используемых в ЯЦ растений и еще более, с нашей точки зрения, о недостаточности этого количества знаков для передачи и распознавания смыслов. Со-

ответственно, проявляется «многозначность» каждого из цветков-знаков, которая, как и в вербальных языках, разрешается благодаря окружению, ситуации, т.е. контексту, дискурсу. Знак получает в окружении других растений *смысловые* (В.В. Виноградов), или *комбинаторные* (Б.А. Ларин), *приращения смысла*. Знак в ЯЦ не является точным заместителем конкретного слова, но представляет множество слов, репрезентирующих определенный концепт. Концепт здесь мы понимаем в соответствии с учением В.В. Колесова: «Концепт — это сущность смысла, данная в знаке как выражение знания о мире» [Колесов 2021, 24]. Уточнение смысла послания, усложнение его достигались, таким образом, сочетанием растений. В попарном соединении цветки приобретали «фразеологическое» значение, например ирис и ветреница, представленные совместно, свидетельствовали об одиночестве, покинутости автора послания. Пара «роза и лилия», использование которой в «живом» виде героями Музеуса и Бальзака мы описали ранее, сохранила традиционный смысл и будучи изображенной: оригинальный рисунок-виньетка в альбоме 1820–1830-х гг. (Рукописный отдел Института русской литературы РАН. Р. 1. Оп. 42. № 45. Л. 3. Датирован 28 октября 1826 г., подписан “Pachete Chipiloff”) включает каменный жертвенник с огнем и прислоненной к нему лирой. По сторонам его помещены куст лилий и куст роз, означающие «красоту, чистоту и любовь» и восходящие в этой рисованной виньетке к старинной барочной эмблеме «пламенеющее сердце между роз и лилий».

Наиболее ярко роль «контекста» проявляется в таком «жанре» ЯЦ, как букет.

В упомянутом уже романе Бальзака «Лилия долины» герой признаётся, что «возродил ради Анриетты науку, позабытую в Европе, где цветы красноречия заменяют принятый на Востоке благовонный запах цветов». Но, называя цветы мимолетными аллегориями, он явно пользуется ассоциативным механизмом смыслопорождения, свойственным европейской стадии ЯЦ, и ценит именно его, изучая флору «как поэт, которому ценнее *символический смысл цветка*, нежели его форма». Бальзак приписывает своему герою некую новацию в ЯЦ: кроме изощренных букетных сочетаний, «симфонии цветов», он использует как дополнительные «наречия» их природные признаки (форму, аромат) и называет свой авторский извод селамы «лучезарной поэмой цветов», которые «без устали нашептывали сердцу сладкозвучные слова любви, пробуждая скрытые желания, невысказанные надежды и светлые грезы». Одному из букетов-признаний героя, который включает более двадцати видов растений, Бальзак посвящает столь же роскошный (и обширный) текст, заключая его расшифровкой прагматической установки: «Поставьте это благоуханное признание на окно, чтобы еще ярче выступили его оттенки, контрасты и арабески, и, когда ваша владычица заметит в букете пышно распутившийся цве-

ток, в венчике которого блестит слезинка росы, она поддастся влечению своего сердца...» Герой Бальзака считает свою идею эксклюзивной: «Создав этот понятный нам обоим язык, мы почувствовали удовлетворение, вроде того, какое испытывает раб, обманувший своего хозяина». Но в этом он невольно ошибается, его приоритет в идее букетов-симфоний могла бы с полным правом оспорить Анна Петровна Керн, которая использовала столь же богатый арсенал наречий ЯЦ в своем французском Дневнике 1820 года [Шарафадина 2018].

Лингвокультурная кодификация ЯЦ, переводные и оригинальные пособия и руководства превращали ЯЦ в межкультурный феномен, распространенность и популярность которого зафиксирована источниками в разных странах, хотя ЯЦ имел, конечно, свои варианты «диалектов», территориальных и социальных.

В Санкт-Петербурге в 1830 году была издана составленная Дмитрием Петровичем Ознобишиным (1804–1877) книга «Селам, или Язык цветов». Д.П. Ознобишин был также переводчиком, комментатором, редактором, автором поэмы-предисловия к тексту, в основу которого был положен анонимный немецкий источник [Die Blumensprache 1823]. Д.П. Ознобишин кодифицировал ЯЦ, активно используемый в литературно-бытовом дискурсе первой трети XIX века (литературных опытах, дневниках, альбомах, где ЯЦ часто использовался в усовершенствованной форме — как синтез молчаливого красноречия изображенных цветов и написанного слова) [Донина, Шарафадина 2021; Шарафадина 2021], придав ему «русский» колорит и найдя отечественному изводу языка цветов достойное место в широкой мультикультурной парадигме бытования этикетного флорокода: от Востока до Запада. Словарные «статьи» (392 ед.) расположены по алфавитному принципу, состоят из двух базовых конструктов: природного денотата и приписываемого ему концепта-реплики с самыми разнообразными референциями. Они могут быть лаконичными (Левкой большой. — *Помиримся*) или развернутыми репликами-сценариями. Скомпрессированный сюжетно-повествовательный потенциал большинства словарных «дуэтов» позволяет рассматривать позиции словаря Ознобишина как флорофрейм. Базообразующим принципом, системно реализованным автором, является диалогичность, продиктованная установкой на игру-флирт и предполагающая разные коммуникативные ситуации:

- автопрезентации (Трилистник. — *Свободным я родился, свободным и хочу остаться*);
- комплименты (Бальзамин. — *Ты сияешь перед всеми как царица*);
- назначение свиданий (Ситник. — *Завтра будет бал — будь там*);
- намеки (Денник. — *Я понял пламенный твой взгляд*);
- обличения-шаржи (Маковый цвет. — *Тыводишь сон*);
- пожелания (Василек. — *Будь прост, как он*);

- предупреждения-интриги (Волчек. — *Нас подозревают*);
- программы действий (Гераний. — *Мне надо тайком тебя увидеть и поговорить с тобой*);
- просьбы (Гранатка. — *Пусть радости тебя ласкают в светском кружке; Но вспомни иногда об отдаленном друге*);
- сентенции (Перец индийский. — *Страдания укрепляют любовь*);
- сценарии поведения (Настурция. — *Будь деятелен*);
- укоризны (Песчаница. — *Ты скупа на ласки*);
- шутки (Гвоздика (странная). — *Не дуйся так сильно — можешь лопнуть*).

Многообразие коммуникативных ситуаций, в которых пособие Д.П. Ознобишина предполагает использование ЯЦ, широту интонационной палитры — от выпренне-торжественной, витиевато-поэтичной до ироничной — можно рассмотреть как попытку преодолеть те ограничения, которые накладываются принципом построения высказывания без слова. Однако эти ограничения непреодолимы для ЯЦ, как и для любого другого несловесного средства коммуникации. ЯЦ менее богат и разнообразен по сравнению с естественным вербальным человеческим языком, транслируемая информация по преимуществу имеет метафорический, конкретно-образный характер, реализуются лишь некоторые из языковых функций. Развитие ЯЦ выявило его возможности к расширению набора функций: изначально ему была доступна, видимо, только фатическая функция (само турецкое слово *selam*, употребляющееся в неофициальной обстановке, означает «привет»), затем коммуникативная и эмотивная, кумулятивная, отчасти аксиологическая, когнитивная¹ и, конечно, эстетическая. Анализ ЯЦ на материале книги Д.П. Ознобишина выявляет ограниченность флорошифра и с точки зрения условных функциональных стилей. Предложенные расшифровки смысла растительного знака репрезентируют из всех содержательных форм концепта (концептум, образ, понятие, символ) [Колесов 2021, 57–69] только две — образ и символ. Цветок-образ единичен, неповторим, оттенки его цвета, форма, аромат, размер индивидуальны и вариативны. В качестве символа цветок представлен как часть национальной культуры (в частности, литературы, этикета) в целостности и инвариантности употребления. Между тем содержательные формы языкового концепта коррелируют с определенными функционально-стилистическими разновидностями речи: понятие — с научным

¹ Миссис Марпл, которую ее гувернантка-немка обучила в детстве ЯЦ, помнила до старости, что, например, орхидеи означают «*Ожидая вашей благосклонности*», и использовала когнитивный потенциал ЯЦ в раскрытии одного из самых загадочных преступлений. В роли ключевой улики оказалось письмо, подписанное флоропсевдонимом «Джорджина/Георгина» — «*предательство и обман*» (Агата Кристи. Четверо под подозрением, 1930).

и официально-деловым стилями, символ — с религиозным и художественным; образ — с разговорным и публицистическим [Донина 2017]. Таким образом, оказывается закономерным то, что ЯЦ исключен из коммуникации точных стилей, лучше всего он подходит для образных посланий разговорного стиля, переключается со средствами выразительности (такими, как эпитет, аллегория) некоторых жанров художественной и религиозной литературы (в символической функции).

ЯЦ в трактовке Д.П. Ознобишина также тяготеет к аллегории, эмблематике. Цветок выступает знаком «имени», по большей части отвлеченного, преимущественно характеризующего эмоциональную сферу, но может передавать категории качества, количества, процессуальности, отрицания и др. в разнообразных комбинациях. Колористические признаки наиболее существенны в европеизированной версии ЯЦ, в том числе и в русской: «Колокольчики белые. — *Укажи мне числом колокольчиков час дня; Колокольчики голубые карпатские. — Назначь час вечера; Колокольчики трехцветные. — Потерпи только один день*». При этом коммуникативное наполнение исходных формул ЯЦ заметно отличается от аналогичного материала французских пособий. Односложные номинации-обозначения чувств Ознобишин разворачивает в реплики, которые порой содержат повествовательный потенциал новеллы или небольшой поэмы. Так, амариллис в ознобишинской версии означает «*Ты прекрасна, но мое сердце холодно*», [Latour 1819] — «*гордость*», [Delachénaue 1811] — «*кокетка*»; плющ у Ознобишина «*Навсегда и крепко я привязан к тому, что избрал однажды; ни суровость Севера, ни палящие лучи Юга не отвлекут меня от избранной мною*», у Латур «*дружба*», у Делашене «*взаимная нежность*».

Систематическое добавление в словарь русских названий растений делало русский извод ЯЦ еще более выразительным. Так, реплику *анемоны* «*Ты обо мне не думаешь*» комментировало указанное Ознобишиным русское название растения — *ветреница*. Этноботанические фитонимы, добавленные Д.П. Ознобишиным в словарные статьи, и составленные им примечания не просто русифицировали ориентально-немецкую мозаику исходной матрицы ЯЦ, но невольно вовлекали читателя в самостоятельный поиск аналогий и ассоциаций, побуждая его к сотворчеству. Часть позиций немецкого оригинала была исключена, некоторые смыслы переадресованы другому растению, добавлены оригинальные статьи, характеризующиеся яркой ассоциативной связью между природным и этикетным номинативными компонентами. Так, растение под названием *бедренец* получило реплику «*Блажен, кто из чаши жизни пьет только одни радости*», подсказанную известным автору народным фитонимом *чашица*. Традиционные, устоявшиеся отношения между растением и его значением в ЯЦ не нарушались, однако важно отметить, что в этом случае реплики-толкования основывались в русской версии ЯЦ на новом принципе: не на

рифме между названием вещи и названием эмоции, как в первоначальном восточном варианте ЯЦ, не на ассоциативном осмыслении образа материального цветка, например, белой лилии как эмблемы невинности (западный вариант, при котором механизм смыслопорождения часто нужно знать, выучить), а на связи реплики ЯЦ с семантикой народного «говорящего» названия растения, с его корнем и глубинным внутренним смыслом, при этом о единстве концепта «означающего» и «означаемого» можно просто догадаться: русские названия *золянка*, *пепелинка* (*Scleranthus annuus* L., дивала однолетняя), которые были известны лексикографу, позволили ему наделить растение репликой-признанием «Так испепелилось мое сердце».

Одновременно были введены метатекстовые включения в виде названий растений на латыни и основных европейских языках (нем., франц., англ.), что расширило лингвокультурологическую географию «Селама» Ознобишина, продемонстрировало как пересечение, так и различие культурно-ассоциативных полей. Используя текстологическую терминологию, связанную с рукописными древними текстами, можно обозначить характер этого текста как кросскультурный гиперпалимпсест (новый текст, написанный на пергаменте «поверх» остатков старого текста). Д.П. Ознобишин, таким образом, предпринял попытку не только русификации «селама», но и создания его кросскультурной антологии, что выделяет его книгу на фоне традиционных этикетных пособий и обозначает новый этап развития ЯЦ.

Усложнение процессов кодирования и декодирования коммуникативной информации и в жанре аллегории, и в тайнописи требовали от адресанта и от адресата определенных усилий, знаний, интуиции. Кроме рукописных и печатных пособий по ЯЦ, художественной литературы, обучающую роль могли выполнять и другие виды искусства, среди которых предсказуемо были живопись и скульптура, а также, несколько неожиданно, балет.

Нам удалось обнаружить недавно с помощью французских коллег текст либретто одноактного балета на музыку М. Равеля «Аделаида, или Язык цветов». Зрителям предлагался увлекательный балет-игра, сюжетные перипетии которого были зашифрованы используемыми персонажами цветочными атрибутами, которые декодировались средствами ЯЦ, а зритель с помощью либретто, сочиненного самим композитором, вступал в игру — разгадывал происходящее на сцене и попутно обучался ЯЦ. Впервые балет был показан на знаменитых «Русских сезонах» в Париже в 1911 году во время бенефиса Н. Трухановой. Действие балета неслучайно приурочено к 20-м годам XIX века — периоду расцвета ЯЦ, увлечения флорошифрами. События разворачивались во время маскарада в парижском салоне куртизанки Аделаиды (ее украшает и сопровождает эмблематичная тубе-

роза — «наслаждение»). Сюжет выдержан в раннеромантическом духе, поэтому отношения в любовном треугольнике отмечены страстной влюбленностью, ревностью, мнимыми изменами, но героиня должна сделать окончательный выбор между молодым и старым поклонниками. Многие откровенные сцены происходят в присутствии гостей, что заставляет персонажей объясняться на ЯЦ.

Появившись среди гостей, юноша Лоредан дарит Аделаиде вместо приветствия лютик — «Ваша красота обольстительна» — и указывает на боярышник в вазах, тем самым вопрошая, можно ли ему на что-то надеяться. Капризная и избалованная мужским вниманием Аделаида предлагает ему сирень — всего лишь «братскую любовь». Лоредан не соглашается и прибегает к аргументу ириса — «мое сердце так же пылает страстью, как этот цветок-пламя». Аделаида отвечает на это черным ирисом — поднося палец к губам, поощряет продолжение диалога. Воодушевленный юноша бросает к ногам красавицы гелиотроп — он заменяет признание «Я вас люблю». В ответ героиня несколько охлаждает его пыл — она отделяет от своего букета и дарит Лоредану две маргаритки — «Я подумаю».

Оставшись одна, Аделаида решает узнать у цветочного оракула (лепестков маргаритки), действительно ли чувства молодого человека искренни. Маргаритка вносит в отношения влюбленных разлад — она утверждает, что чувство Лоредана фальшиво. Аделаида, поверив цветку, решает обратить внимание на добывающегося ее расположения старого герцога. Он представляется с помощью букета подсолнухов — они означают «роскошь и богатство», но это же растение предупреждает ее, что богатство не всегда приносит счастье («мнимые сокровища»). Вдоволь пококетничав с герцогом и получив в подарок бриллианты, ветренная героиня дарит ему на прощание акацию, награждая престарелого поклонника перспективной «платонических отношений». Появившемуся Лоредану она вручает мак — «забвение». Он расценивает это как приговор их отношениям и готов застрелиться на ее глазах. Бросая к ее ногам кипарис и ноготки, он поясняет причины своего решения — «отчаяние и безнадёжность». Аделаида понимает, что опасную игру следует закончить, и красная роза заменяет ей признание в ответном и страстном чувстве. В балете М. Равеля использован синтез стилистического потенциала языков музыки, танца, цветов для образного, наглядно-чувственного представления действительности. Цветок как равноправный участник действия замещает не конкретное слово, но совокупность слов, связанных с единым концептом, направляет опыт и интуицию зрителя к исходному первосмыслу-концепту. В ЯЦ цветок (референт, предмет, вещь) соотносится с идеей этой вещи в редуцированном семантическом треугольнике, где имя (слово) может быть представлено как ноль, оно отсутствует (или выполняет дополняющую изображение роль, в данном случае в тексте либретто), но может

быть восстановлено, а потому смысл высказывания оказывается доступным для понимания зрителей спектакля. Многозначность семантики невербального ЯЦ устраняется здесь контекстом музыки и танца, однако информация, которая не закреплена в национальном сознании, ЯЦ если и может выразить, то со значительными лакунами или искажениями.

Подводя общий итог, можно вернуться к начальному тезису и с полной уверенностью утверждать, что антропоцентрический по своей природе флорокод изменялся во времени и пространстве синхронно смене культурных эпох и диктуемых ими приоритетов и вкусов, то редуцируясь и упрощаясь, то усложняясь в определенных культурных условиях и доходя до статуса транссемиотичного культурного кода, а также транслируя специфику культурной ментальности той или иной нации.

Семиозис европейского ЯЦ, начавшись как процесс культурной ассимиляции восточного флорошифра, завершается культурной агрегацией, предполагающей внутривидовый синтез традиций и инноваций «силами» национальных культур.

Литература

1. Гёте 1988 — *Гёте И.В.* Западно-восточный диван. М.: Наука, 1988. 904 с.
2. Донина 2017 — *Донина Л.Н.* Объяснительная сила концептологии (на примере проблематики функциональной стилистики) // *Advances in Social Science, Education and Humanities Research (ASSEHR)*. Vol. 122. 45th International Philological Conference (IPC 2016), Netherlands, 2017. P. 223–226.
3. Донина, Шарафадина 2021 — *Донина Л.Н., Шарафадина К.И.* Вещественно-символические средства выражения грамматических значений в «языке цветов» // *Linguistica Philologica. Lingua — Usus — Variatio*. Vol. 1. Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften. Berlin, 2021. 580 p. P. 93–108.
4. Колесов 2021 — *Колесов В.В.* Концептуальное поле русского сознания. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2021. 612 с.
5. К.Р. 1991 — *К.Р.* Избранное. М.: Сов. Россия, 1991.
6. Лотман 2002 — *Лотман Ю.М.* Натюрморт в перспективе семиотики // *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 340–348.
7. Музеус 2005 — *Музеус И.К.А.* Мелексала // *Музеус И.К.А.* Народные сказки и легенды. М.: ЭРА, 2005. 600 с. URL: http://musaeus.narod.ru/13_melex.html (дата обращения: 07.12.2013).
8. Ненарокова 2021 — *Ненарокова М. Р.* Стихотворение П. А. Вяземского «Цветы» как свидетельство франко-русских литературных и культурных связей // *Два века русской классики*. 2021. Т. 3. № 4. С. 24–45.
9. Ознобишин 1830 — *Ознобишин Д.П.* Селам, или Язык Цветов. СПб.: В типографии Департ. народ. просвещения, 1830. 132 с.
10. Шарафадина 2012 — *Шарафадина К.И.* Портретный «цветник» Петра Вяземского // *Литература в синтезе искусств*. Т. II. FLORO=ПОЭТО=LOGIA. СПб.: СПбГУП, 2012. С. 316–330.

11. Шарафадина 2018 — *Шарафадина К.И.* «Селам, откройся!»: флоропэтика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 544 с.
12. Шарафадина 2021 — *Шарафадина К. И.* «Селамный» код в интернациональных проекциях и трансформациях // ЛЮБОСЛОВИЕ: Годишно списание за хуманитаристика. Тема: Трансформациите. 2021. № 21. С. 9–42.
13. Delachénaye 1811 — *Delachénaye B.* Abécédaire de Flore ou Langage des fleurs. Paris: De l'imprimerie de P. Didot l'Ainé, 1811. 204 pp.
14. Dictionnaire du langage des fleurs 1809 — Dictionnaire du langage des fleurs. Mines de L'Orient. [I]. Vienne, 1809.
15. Die Blumensprache 1823 — Die Blumensprache, oder Bedeutung der Blumen nach orientalischer Art. Ein Toilettegeschenk. Achte vehrmete Auflage. Berlin, 1823. 32 p.
16. Goethe 1952 — *Goethe, Johann Wolfgang von.* West-östlicher Divan. 2. Noten und Abhandlungen. Berlin: Akademie-Verlag, 1952.
17. Latour 1819 — *Latour, Charlotte de.* Le langage des fleurs. Paris: Audot, 1819. 299 pp.

ГЛАВА 4.2

ЦВЕТЫ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

А.В. ГИК

ОБРАЗНАЯ ПАРАЛЛЕЛЬ ЧЕЛОВЕК — ЦВЕТОК В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII—XXI ВЕКОВ (СРАВНИТЕЛЬНЫЕ КОНСТРУКЦИИ С СОЮЗОМ КАК)

Из поэтического подкорпуса НКРЯ методом сплошной выборки мы сформировали уникальный файл стихотворных контекстов, в которых встречаются сравнительные конструкции с союзом *как*. В сравнении человека с растением проявляется одно из существенных свойств поэтического языка — описывать предмет не сам по себе, а в отношении к другому предмету, который рассматривается как стандарт или эталон в поэтической картине мира. В нашем случае таким стандартом становится растение — цветок. Мы сосредоточили свое внимание на родовом обозначении растения — лексеме «цветок» (ср. работы общего плана [Петрова 2015]). Объем родового понятия шире и полностью включает в себя объем видовых понятий. Соответственно, указав на особенности создания конструкций сравнений с понятием *цветок*, мы сможем в дальнейшем перенести часть описания на видовые понятия — *роза, ромашка, фиалка* и т.д.

Структура сравнения предполагает наличие следующих компонентов: что сравнивается (субъект сравнения) — человек; с чем сравнивается (объект сравнения) — цветок; основание для сравнения. Первые два компонента являются обязательными в сравнительной конструкции, третий — факультативен. Например, в строках: *И жив ли тот, и та жива ли? / И нынче где их уголок? / Или уже они увяли, / Как сей неведомый цветок?* (Пушкин): субъект сравнения — человек, объект сравнения — цветок, основание для сравнения — увядание/умирание.

Чтобы понять, какие семантические элементы становятся материалом для сравнения, проанализируем семантическую структуру лексемы *цветок*, опираясь на словарные статьи Толковых словарей русского языка (под ред. Д.Н. Ушакова и МАС). Семантическая структура слова *цветок*

состоит из следующих элементов. Родовые интегральные семы: часть растения в виде венчика; обычно верхняя или конечная часть растения; травянистое растение. Дифференциальные семы: обладает цветом; обладает запахом; является органом размножения растения; самая уязвимая часть растения; может образовывать соцветия. Коннотативные семы: красота; нежность; молодость; хрупкость; быстротечность; изменение свойств и внешнего вида с течением времени; цикличность жизненного цикла; жизнестойкость.

Символика и эмблематика цветка зависит от культурной (мифологической, религиозной, литературной) традиций. Она может меняться и получать дополнительные значения в творчестве отдельного автора. Поэтическая традиция сопоставления цветов и человека опирается и на визуальные воплощения идеи параллельного описания мира растений и мира человека. Известна работа 1668 года Симона Ушакова «Древо государства Московского» (дерево, темпера; 105 × 62; ГТГ) (илл. 1). Ушаков изобразил митрополита Петра и князя Ивану Калиту, которые сажают огромный ветвистый мистический куст, цветущий великолепными красными розами. Расположенный в центре композиции образ Богородицы Владимирской окружен самыми крупными цветами. Таким образом, обращение к растительному (вегетативному) коду для обозначения социальных отношений закрепляется и в изобразительных канонах уже в XVII веке.

Метафорическому осмыслению в рамках вегетативного фитонимического кода подвергаются различные семантические элементы, входящие в состав понятия *человек*: «жизненный цикл (жизнь и смерть)», «внешний вид», «возраст», «социальное положение», «части тела», «духовный мир», «чувства» и др. Но не все семантические элементы лексемы *цветок* актуализируются в контекстах сравнительных конструкций.

Реальные и воображаемые свойства цветка позволяют вводить в поэтические произведения сравнения, в основе которых лежат различные признаки цветка. Достаточно часто в выбранных контекстах сравнительные конструкции описывают ситуацию умирания. В таких контекстах реализуется тема хрупкости цветка и быстротечности человеческой жизни. Так, одним из первых контекстов, в которых основанием сравнения становится хрупкость, является стихотворение Капниста: *ты, как нежна роза, / Свирепством раннего мороза / Сраженная, поблек, увял; / Как цвет¹, листов не распустивший, / Одну зарю лишь только живший, / Иссох и полдня не видал...* В.В. Капнист. Ода на смерть сына: «Доколе рок свирепый станет...» (1787–1806). В контексте встречается сравнение и с самым «поэтическим» цветком — розой, и с наименованием части растения в виде венчика.

¹ Здесь и далее выделения полужирным мои. — А.Г.

Тематическое поле смерти объединяет и следующие стихотворные строки: *Подкралася змея и Девку укусила, / Подобно как цветок средь лета подкосила; / Хотя Кокушка ей лет со сто наврала, / Но Девка от змеи в то ж лето умерла.* В.И. Майков. Суеверие: «Когда кокушечки кокуют...» (1763—1767); *И жив ли тот, и та жива ли? / И нынче где их уголок? / Или уже они увяли, / Как сей неведомый цветок?* А.С. Пушкин, 1828.

Сравнивается с растением и часть жизненного цикла — молодость. Глаголы *поблекнуть, завянуть, пропасть, сорвать* характеризуют и жизнь цветка, и жизнь человека: *О молодость! о дар бесценный! / Почто ты вянешь, как цветок? / Едва мелькнешь — то червь презренный / Твой подъедает корешок...* Я.Б. Княжнин. Воспоминание старика: «О память прежних дней приятных!..» (1790); *И наша младость так, как цвет, / Поблекнет, вянет, пропадет; / Исчезнет мир, спокойство, радость...* А.Ф. Мерзляков. Вечер: «Уж день бледнеющий скрывался...» (1797); *Вся жизнь есть царство суеты, / И, дуновенье смерти чуя, / Мы увядаем, как цветы, — / Почто же мы мятемся всуе?* А.К. Толстой. Иоанн Дамаскин/Тропарь: «Какая сладость в жизни сей...» (1858); *В чуждальной стороне / Горе да несчастье, / И повянули они [девушка с молодцом], / Как цветы в ненастье...* М.Л. Михайлов. «На поляну иной пал...» [Трагедия, 2] (1855—1862).

В сравнительной конструкции указывается на происхождение цветка — полевой, а не садовый: *Нет, не зайдешь ты светлюю звездой, / Ты не угаснешь, заревом пылая, / Не как цветок умрешь ты полевой, / Не улетишь, звеня, к родному краю...* А.К. Толстой. «Хотел бы я угаснуть, как заря...» [Из Гейне, 7] (1856—1857).

Поэзия XX века подхватывает образные сравнения: *На орлиных высотах Непала, / Как цветок в снеговом хрустале, / Вся в заоблачных снах, увядала / Моя прежняя жизнь на земле.* Д.Л. Андреев. «На орлиных высотах Непала...» [Древняя память, 13] (1934); *Но, к сожаленью, всё, что прорастает, / Цветёт недолго. Ты же, как цветок, / Неустребима, если выждать время, / Когда опять наступит твой черёд.* О.А. Охупкин. Делия: «Ты, Делия, не в силах утолить...» (1968).

Маяковский, используя привычное сравнение, заявляет, что он не согласен с прямым уподоблением человека с растением: *Не хочу, / чтоб меня, как цветочек с полян, / рвали / после служебных тягот.* В.В. Маяковский. Домой! «Уходите, мысли, во-свояси...» (1925).

В основу сравнения могут быть вынесены особенности роста цветка — движение за солнцем. В середине XX века появляются цепочки сравнений, относящихся к разным семантическим классам, как в следующем примере — человек последовательно сравнивается с цветком и с тенью: *Я — как цветок, влюбленно мечтой / Стремящийся за солнцем в полдень южный; / Как тень твоя, всегда с тобою дружный, / Мечусь, пляшу, гоня-*

ясь за тобой. В.Ф. Перелешин. Певец: «Певец поет, но зал глухонемой...» (19.05.1953).

Градация сравнительных конструкций — от птиц к цветам — используется в стихах Ахматовой: *Лучше б нас не было на земле, / Лучше б мы были в небесном кремле, / Летали, как птицы, цвели, как цветы, / Но все равно были — я и ты.* А.А. Ахматова. (Мэчэлли): «Мы по ошибке встретили Год...» (1964–1965).

Внешний вид человека, чувства человека также становятся элементами сравнительных конструкций: *Нежна, нарядна, бела / Ты, как утро весны, / Хороша и светла, / Как цветок, ты нежна, / Как дитя, весела.* И.З. Суриков. «Ты, как утро весны...» (1865–1866); *Нарядны дети, как цветы...* Н.А. Некрасов. Княгиня Трубецкая: «Покоен, прочен и легок...» Русские женщины, 1 (06.1871–08.1871); *Бела ты как вишневыи цвет...* Э.Г. Багрицкий. Баллада о нежной даме: «Зачем читаешь ты страницы...» (1919).

Сравнению с цветами подвергаются чаще дети и лица женского пола¹. Сравняется как растение (с важным уточнением-определением — первые цветы), так и венчик растения. В последнем случае содержится указание на вид цветка (роза): *Здесь Израиль плакал над Рахилью, / Нежною как цвет германских роз.* С.М. Соловьев. Вифлеем: «Вкруг тебя была еще пустыня...» [Октябрь] (26.11.1924); *Дети, как цветы нежны, / Цветы бойцам не нужны.* М.М. Шкапская. «Как камню идти ко дну...» [Человек идет на Памир, 4] (1925); *И множество детей, как первые цветы, / лежали на простынках белых / и в первый раз глядели в небеса.* К.А. Некрасова. Улица: «Волнует улица меня...» (1937–1955); *И женщина на холм упала, как цветок,* К.А. Липскеров. К. Сомову: «Всё дышит нежною и вечною душою...» (1939); *Девушки, нежные, как цветки,* Е.Г. Полонская. В Польше: «В Польше стук деревянных подошв...» (14.07.1940).

Языковую игру с наименованиями цветов представляет в стихотворении «Тюльпанов среди хореев...» Д. Хармс. Фамилия-фитоним ребенок — Тюльпанов — встречается в строфе с названием цветка — незабудка. Имя существительное «незабудка» в форме творительного падежа также выполняет функцию сравнения: *няня в сад идет и плачет / и Тюльпанова манит / а Тюльпанов как цветочек / незабудкою звенит / а Тюльпанов как цветочек / незабудкою звенит.* Д. Хармс. «Тюльпанов среди хореев»: «Так сказал Тюльпанов камню...» (23.10.1929–24.10.1929). Повторение строк имитирует звон незабудки.

Сложное тропеическое строение представляет из себя следующий пример. В стихотворении встречается сравнительная конструкция: человек — цветок, и сразу персонифицируется цветок. Растение становится

¹ Выражение «дети — цветы жизни» приписывают немецкому педагогу — создателю детских садов Ф. Фрёбелю (1782–1852).

двуногим, как человек: *Дитя стояло у больших ворот / так неподвижно, как цветок двуногий.* А.С. Присманова. Желтый дом: «Лоснился щебень. Бились воробьи...» (1947).

В нашу выборку вошло несколько примеров, в которых встречаются производные имени существительного *цветок*: *цветочек*, *цветик*: — *Нигде меня нету. / В никуда я пропала. / Никто не догонит. / Ничто не вернет. / Как цветочек! Смотреть-то жалость!* М.И. Цветаева. Встреча третья и последняя: «Солнце в терем врезалось...» [Царь-девица, 7] (14.07.1920—17.09.1920); *Прекрасна, как цветочек, / Легка, как мотылёчек, / Иди ко мне в лесочек...* Ф.К. Сологуб. «Цветков благоуханье...» (25.04.1921); *Как цветик, в колее тележной / Под шубкой девушка дрожит:* Н.А. Клюев. «На петухах легла Прасковья...» [Песнь о Великой Матери, 10] (1929—1934); *Спи, мой сынок, / ... Ведь ты бобыль, / Как цветик полевой.* М. Вега. Метельная колыбельная: «Я весела...» (1968—1979).

Отдельную группу примеров составили стихи, в которых сравнительные конструкции описывают интеллектуальную и речевую деятельность человека: *и говорят / Друг с другом тихо, как цветы...* А.А. Григорьев. Олимпий Радин: «Тому прошло уж много лет...» (1845); *Талант, молись, чтоб счастья солнце / Взглянуло иногда в твоё оконце. / Иначе, как цветы, / В тени замрешь и ты.* П.А. Федотов. Пчела и цветок: «Летая по свету, конечно, за медком...» (10.07.1849); *И её земные разговоры, / Как цветы, бесцельны и просты,* В.Е. Шировский. Зеленый огонек: «Иногда, томим земной поклажей...» (1929). В XXI веке сравнение с цветком называется старомодным: *Ты — милый франт, а я — почти урод, / И старомоден, как цветы и сердце.* Б.Б. Божнев. «Твой воротник, как белые стихи...» (1920—1925).

Мои прекрасные, но детские мечты / Осыпались давно, как пышные цветы / В дни ранней осени... К.М. Фофанов. «Дай оглянись назад! Жизнь прожита почти...» (02.11.1892).

В означенные конструкции встраивается описание внешнего вида человека, который быстро изменяется: *Но прелесть, прелесть вянет, / Подобно как цветы;* М.М. Херасков. Красота: «Пригожество лиц минется...» (1769); *Как цвет под росой — в бриллиантах она / И режется — суций ребенок...* В.Г. Бенедиктов. Современная идиллия: «Пускай говорят, что в былые дни...» (1857); *Невесты вереницей нежной, / Как цвет жасмина белоснежный...* Г.В. Адамович. Огнепоклонники: «Луна над водами Омана...» (1918—1920).

Резко отличается по ироническому тону следующее стихотворение, в котором и младенцы, и старухи, и бомжи сравниваются с цветами. Вот только признак сравнения остается непроявленным. Цветы в песках — возможно, речь идет о неуместности, о невозможности. Ведь цветы на песке плохо растут.

Сколько младенцев в слюнявых фартучках,
Сколько старух в чистеньких платяницах,
Клерков унылых, угрюмых бомжей —

Все они, как цветы в песках.

И только блестка у всех в зрчках
Говорит о том, что душой они — поглощенный свет,
А тело — звездный разметанный прах.

Е.А. Шварц. Прохожий: «Сколько младенцев в слюнявых фартучках...» [Рондо большого взрыва, 5] (2008).

С цветком сравниваются части тела человека. Такие примеры находим на протяжении всего рассматриваемого периода.

Лицо: *Видит тогда он-лице жены велемощныя лепо, / Гладко и-свѣтло так, как-цветок, осиянный от-солнца.* В.К. Третьяковский. «Ментор потом восхотел испытать, уже наостаток...» [Из «Тилемахиды»] (1766); *Увидала юношу и девушку — / в юности лица у людей бывают / как цветы...* К.А. Некрасова. Мысли: «Шла по Пушкинскому скверу...» (1937–1955); *Твое лицо — как цвет магнолии...* Н.В. Крандиевская. «Ты спишь, а я гляжу, бессонная...» (1938).

Глаза: *И, как цветы волшебной сказки, / Полны сердечного огня, / Твои агатовые глазки...* А.А. Фет. На железной дороге: «Мороз и ночь над далью снежной...» (11.1859–02.1860); *Мы оба горды, но ты справедливей, / И глаза у тебя, как добрый цветок...* Н.С. Тихонов. «Товарищ милый и безрассудный...» (1920–1921); *Есть, как звезды, глаза, / но бывают глаза, как цветы: / Не блестят, не горят...* А.Е. Адалис. В человеческой памяти: «В человеческой памяти/ есть и моря, и леса...» [Индийские баллады, 6] (1948).

Губы: *Были губы твои, как цветок // За высокой стеною мечети / Расцветающий ночью в саду...* Е.И. Дмитриева (Черубина де Габриак). «Ах, зачем ты смеялся так звонко...» (09.11.1925); *Мы раздвинем, как цветы, / Засохшие губы...* П.Я. Зальцман. Песня гадающих китайских девушек, приснившаяся в середине мая: «Для того чтобы помочь, помочь...» (21.05.1946).

Рот: *Рот невинен и распушен, / Как чудовищный цветок.* М.И. Цветаева. «Ночью над кофейной гущей...» [Подруга, 6] (06.12.1914).

Улыбка: *За лепестки, что как улыбки были, / За россыпи улыбок как цветы — Чем отдарить? скупым словом или / Мерцающим отсветом мечты?* В.А. Меркурьева. «За лепестки, что как улыбки были...» (20.03.1928–02.04.1928); *И я иду, беднее, чем другие, / в одежде темной и темнее всех, / с больной улыбкой, как цветы больные, / как вздох земли, когда сбегает снег.* О.А. Седакова. Портрет художника на его картине: «Вся красота, когда смеется небо...» (1976–1978).

Ланиты: *Ее ланиты, / Как лилии, цветы полей, / Зарей вечернею облиты...* М. Лохвицкая. Царица Савская: «Купаясь в золоте лучей...» (1894).

Поцелуй: *И, как цветок, расцвел девичий поцелуй.* Н.А. Заболоцкий. Над морем: «Лишь запах чабреца, сухой и горьковатый...» (1956).

Сердце: *Как жаждущий цветок, без бури сердце вянет.* А.М. Федоров. «Пора! Уж тишина давно гнетет кошмаром...» (1903); *Но просит / Сердце любви, как цветок...* И.А. Бунин. По течению: «Девушка, что ты чертила...» (11.02.1916); *Как цветок весной румяною / Распускается для всех, — / Так и сердце, жизнью пьяное, / Сеет молодость и смех.* А.П. Крайский. Счастье: «Счастье — в сердце расцветающем...» (1919); *В этот призрачный час раскрывается сердце Ундины, / Как иссохший цветок для росы.* С.М. Соловьев. «Догорел мой очаг. С потухающих углей в камине...» [Октябрь: Ундина, 1] (1921).

Душа: *И думал: молодость пройдет, / Душа предстанет безобразной / И почернеет, как цветок...* К.К. Вагинов. Ленинград: «Промозглый Питер легким и простым...» (1934); *И, как белый цветок, запеленатый в тесных листочках, / Расцветает душа, потому что сегодня весна.* Л.А. Алексеева. «Свежий ветер идет и вздыхают легко занавески...» (1965); *Вот душа моя тычется в буквенный сор / И протягивает свою бледную руку: / Как цветок, обрывает молитвенный взор...* В. Блаженный. «Вот душа моя что-то читает с листа...» (1992).

Чувства человека также становятся элементами сравнительных конструкций. Любовь: *Любовь сама вырастает, / Как дитя, как милый цветок...* М.А. Кузмин. «У всех одинаково бьется...» [Лодка в небе, 7] (1917); *Разве бедным стихом обозначу, / Разве сделать живую смогу / Ту любовь, что не вижу иначе, / Как цветком на московском снегу?* М. Вега. Переулоч: «Если в сердце моем уцелели...» (1955).

Цветок может занимать сильную позицию в стихотворении и входить в заголовочный комплекс. Стихотворения с таким названием развертывают сравнительную конструкцию, используя идею параллелизма растительного кода и жизненного цикла человека («Цветок», 1811 г. — В.А. Жуковский; «Цветок», 1828 г. — А.С. Пушкин). Ярким примером использования образа цветка становится стихотворение «Ritratto di donna» 1992 года И. Бродского [Автухович 2016], описывающее женщину «не первой свежести»: *Не первой свежести — как и цветы в ее / руках. В цветах — такое же вранье / и та же жажда будущего. Карий / глаз смотрит в будущее, где / ни ваз, ни разговоров о воде. / Один гербарий.* Бродский обыгрывает традиционный образ засушенного цветка — как память о прошлых чувствах. В стихотворении поэта XX века акцентируется внимание на мертвенности и невозможности вернуть молодость женщине, как и свежесть цветам.

Таким образом, в русской поэтической картине мира образ цветка становится традиционным для сравнения с человеком. Как пишет С.М. Толстая, «растительный и антропоцентрический код соответствуют друг другу и в экстралингвистическом мире, и находят свое соотношение в лингви-

стическом мире» [Толстая 2009, 10–11]. В стихотворениях актуализируются семы хрупкости, красоты, недолговечности, которые являются общими для жизненного цикла цветка и человека. Семы запаха остаются невос- требованными. Основной идеей стихотворений с конструкциями сравнения является идея смерти. Инвариантами цветка становится соцветие розы (внешний вид человека) и белый цвет соцветия жасмина. В поэзии начала XX века также встречаются сравнения частей тела человека и частей растений. В XXI веке поэтический язык включает рассматриваемые конструкции, но они наделяются новыми смыслами, сравнение с цветком становится минус-приемом.

Литература

1. Автухович 2016 — *Автухович Т.* Стихотворение И. Бродского “Ritratto di donna”: контексты и интерпретации // *Literatūra*. 2016. 57(2):97.
2. НКРЯ — Национальный корпус русского языка. URL: <http://www.ruscorpora.ru/>
3. Петрова 2015 — *Петрова З.Ю.* Образное поле «Растения» в «Материалах к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв.» // *Верхневолжский филологический вестник*. 2015. № 1. С. 54–59.
4. Толстая 2009 — *Толстая С.М.* Категория родства в этнолингвистической перспективе (вместо предисловия) // *Категория родства в языке и культуре* / Отв. ред. С.М. Толстая. М.: Индрик, 2009. 312 с.
5. Топоров 1995 — *Топоров В.Н.* О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева» // *Из работ московского семиотического круга*. М.: Яз. рус. культуры, 1995. С. 74–128.

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ ГРУППА «ЦВЕТЫ» В ИДИОСТИЛЕ БЕЛЛЫ АХМАДУЛИНОЙ

Параллель между цветником земным и словарем, проведенная Беллой Ахмадулиной в стихотворении «Есть тайна у меня от чудного цветенья...»:

Стих падает пчелой на стебли и на ветви,
чтобы цветочный мёд названий целовать.
Уже не знаю я: где слово, где соцветье?
Но весь цветник земной — не гуще, чем словарь
[Ахмадулина 1997, 60], —

свидетельствует об единении ее поэтического мира и мира природы. Поэтический труд сродни труду садовода: поэтесса возделывает тетрадь, создавая поэтические строки, падающие, подобно пчеле, на стебли растений: *Светает, садовод! Светает, огородник! // Что ж, потянусь и я возделывать тетрадь* [Ахмадулина 1997, 59]¹.

Наблюдения над поэтическим языком Б. Ахмадулиной, отраженные в исследованиях, посвященных ее творчеству, приводят к выводам о том, что природа и ее явления находятся на вершине иерархии ценностей в поэтическом мире Б. Ахмадулиной, что подтверждается выявлением значительного количества словоупотреблений, называющих цветы и деревья, представляющих один из значительных лексических слоев в лирике поэтессы [Остапенко 2012, 335–342; Кинаш, Романова 2020, 30–32].

Мир флоры в поэтической речи Беллы Ахмадулиной многообразен и незатейлив, и царит в нем вовсе не царица тридевятой флоры, *роза*, которая не может дать ответ, *«зачем на скромный наш восток, // на хляби наши и заборы, // на злоначальные затворы // пал...»* ее прозрачный лепесток. В этом мире *«грустным знаньем душа стеснена»* при виде первоцветов на проталинах, *«когда растет желтизна из открытой земли и расщелин»*, а лирическая героиня *«первоцвет упасая от следа»*, воспекает *«этот, в дрожь повергающий блеск»* цветка (50). Обыкновенный репей именуется

¹ Здесь и далее стихи Б. Ахмадулиной цитируются по данному изданию с указанием цитируемой страницы в круглых скобках.

влюбленной колючкой, а героине трудно понять, кто чей трофей, как она признаётся в стихотворении «Лебедин мой»: *Всё в лес хожу. Заел меня репей. // Не разберусь с влюбленною колючкой: // она ли мой, иль я ее трофей? // Так и живу в губернии Калужской* (80). Неприхотливый желтый одуванчик способен заставить остолбенеть: *«Сколь ни живи, сколь ни учи наук — // жизнь знает, как прельстить и одурачить, // и робкий неуч, молвив: „Это — луг”, — // остолбенева, глядит на одуванчик»* (39).

Упоминание названий фитонимов в поэтических строках связано с временем их появления в природном мире: *«Конечно, прежде всех мать-мачеха явилась. // И вот уже прострел, забрав себе права // глагола своего, не промахнулся — вырос»* (133). Отметим определенную представительность лексико-семантической группы «Цветы», состоящей из названий цветов и включающей такие наименования, как *ключики, подснежники, одуванчик, Ванька-мокрый, медуница, мать-и-мачеха, пролесник, ветреница, лютик, ромашка, календула, ландыш, прострел обыкновенный, флоксы, роза, цветы сирени, соцветия черемухи* и др.

В отношении двух последних наименований могут возникнуть сомнения по поводу их включения в данную лексико-семантическую группу, однако согласимся с И.В. Остапенко в том, что, несмотря на то что в природе черемуха — это дерево, а сирень — куст, в художественном мире Б. Ахмадулиной родо-видовые признаки названий растений не актуализированы, автор вводит их в свой художественный мир в период цветения, что позволяет отнести образы черемухи и сирени к группе *цветы*; что интересно, в цветочных наименованиях родовое название *цветы* встречается в пяти позициях из девяноста словоупотреблений [Остапенко 2012, 153].

Номинация *черемуха* признана доминантой среди видовых названий растений [Остапенко 2012; Плужникова 2016; Кинаш, Романова 2020]. Образу черемухи, способной повелевать поэтессой и творить вместе с ней (*Какой мне вымысел надышишь? // Свободная повелевать, // что сочинишь и что напишешь // моей рукой в мою тетрадь?*), посвящен внушительный ряд исследовательских работ, в которых под пристальным вниманием находится процесс формирования образа, где растительный мир становится атрибутом индивидуально-авторского художественного мира.

Остановимся в пределах настоящей статьи на фитонимах, также обладающих бесспорной значимостью в поэтическом языке Б. Ахмадулиной и недостаточно исследованных в работах, посвященных творчеству поэтессы. Предметом анализа настоящей статьи выступает семантика языковых единиц, служащих наименованиями таких цветов, как *ключики, Ванька-мокрый, медуница*.

Семантика фитонима *ключики* связана прежде всего с обозначением первого весеннего цветка, появляющегося с половины апреля на лугах, по склонам и среди кустарников, первоцвета, примулы лекарственной:

Отраден первоцвет для зренья и для слуха. // — Эй, ключики! — скажи — он будет тут как тут. // Не взыщет, коль дразнить: баранчики! желтуха! // А грамотеи — чтут и буквицей зовут (59). Соцветие этого первоцвета напоминает связку золотых ключей, поэтому он и получил такое наименование — *ключики*. Структура его лексического значения может быть дополнена семами «приятный», «утешительный», которые связаны с семантикой предиката *отраден* в значении *приятный, утешительный*, играющего важную роль в создании образа первоцвета, очаровывающего своим скромным видом и отличающегося снисходительностью к тем, кто может дразнить его за внешний вид, невзыскательностью, поэтому и отраден для слуха.

Другим, весьма распространенным названием этого растения с золотисто-желтыми продолговатыми цветками, собранными зонтиком на длинном стебельке, упоминаемого поэтессой, является *баранчики*. Внешний облик цветка вызывает ироничное отношение, проявленное к нему, переданное глаголом *дразнить*, обозначающим намеренное раздражение шутками. Таким образом, семантика фитонима *ключики* включает семы *первый весенний цветок, приятный, утешительный, снисходительный*.

Первоцветы, одним из которых являются *ключики*, помогают душе, стесненной грустным знанием, осознать совершенство мира. Они именуются номинативом *желтизна*, образованным с помощью метонимии: *желтизна* — обозначение желтого цвета, оттенка; обилие цветов желтого цвета дарит ощущение единого пространства: *Нынче май, и растет желтизна // из открытой земли и расщелин. // Грустным знаньем душа стеснена: //этот миг бытия совершенен* (49).

Добытые из-под снега и воспетые в стихах первоцветы повергают в дрожь своим блеском, даруя отраду очам, поэтому к ним у поэтессы особое отношение, о котором она рассказывает в стихотворении «Преппирательства и примирение»: *«Вниз, к Оке, упавая сквозь лес, // первоцвет упавая от следа. // Этот, в дрожь повергающий, блеск // мной воспет и добыт из-под снега»* (50). Фитоним *ключики* может быть отнесен к тем, которые объединяются архисемой «лесные цветы, располагающиеся вдоль оврагов; ранние цветы, появляющиеся в начале апреля — мая».

К одним из важных наименований цветов в поэтическом мире Б. Ахмадулиной относится фитоним, именуемый поэтессой *Ванькой-мокрым* и фигурирующий в ряде стихотворений: «Печали и шуточки: комната», «Цветенный очередность», «Род занятий» и др.: *В ту комнату, где прошлою зимой // я приютила первый день весенний, // где мой царевич, оборотень мой, // цвёл Ванька-мокрый, мокрый и воспетый...* (99). Семантическая структура данного фитонима, преобразованная с помощью метафор, включает семы, связанные с обозначением мужской красоты, оказывающей воздействие с помощью чародейства, этому способствует употребление приложения *царевич* как обозначения красивого юноши, связанного еще с народно-

поэтическим восприятием, и приложения *оборотень* как обозначения человека, обращенного или способного обращаться в зверя или предмет (*где мой царевич, оборотень мой*). Отметим, что для идиостиля Б. Ахмадулиной характерно обращение к приложениям, характеризующим предметный мир в ее стихах [Лапутина 2019, 253–266]. В обширной типологии субстантивной метафоры поэтессы метафоры-приложения отличаются значительной представленностью [Лапутина 2015, 83–89].

Семантика этих приложений поддерживается эпитетами *заколдованный* и *ненаглядный*, которыми поэтесса характеризует своего царевича: *Отъезд мой скорый мне внушает грусть, // Страдает заколдованный царевич, // Мой ненаглядный, я ещё вернусь. // Ты под опекой солнца уцелеешь* (102). Образ цветка, создаваемый с помощью метафоры-приложения, позволяет сопоставить его с *царевичем* и *оборотнем*.

Ряд метафор-приложений, формирующих семантику фитонима *Ванька-мокрый*, продолжается лексемами *конфидент* и *ревнивец*: *Он и теперь стоит передо мной, // мой конфидент и пристальный ревнивец, // Опять полужимой-полувесной // над ним слова моей любви роились* (102). Отметим, что метафора-приложение относится к субстантивным метафорам, характерным для поэтической речи Б. Ахмадулиной [Лапутина 2015, 83]. В семантическую структуру фитонима *Ванька-мокрый* входят семы, обозначающие человека, которому поверяют секреты и тайны, склонного к ревности. Эпитет *пристальный* характеризует напряженно-внимательный взгляд, сосредоточенный на лирической героине.

Обратим внимание на ряд особенностей, связанных с употреблением эпитета, который вместе с метафорой создает образ фитонима. Являясь ядерной частью признаковой лексики, эпитет всё же в большей степени образно отмечен, выступает экспрессивным средством выразительности [Губанов 2021, 35]. Эпитет *нечванливый* характеризует цветок, подчеркивая его скромность: *«Цвет в просторечье назван голубым, // но остается анонимно-большим. // На таком — малина и рубин — / мой нечванливый Ванька-мокрый ожил. «Свет и туман» (39).*

Стилистический взгляд на природу эпитета подразумевает рассмотрение эффекта данного тропа, который он оказывает на поэтический контекст [Губанов 2022, 8]. Эпитет в сравнительной форме *жадной* характеризует не столько признак, сколько состояние, отличающее этот цветок от других: *Нет, Ванька-мокрый не возжег цветка. // Жадней меня он до зари охотник. // Что там с Окой? — Черным-бела Ока, — // мне поклялись окно и подоконник. «Род занятий» (74).*

Подводя итог размышлениям о семантической структуре фитонима *Ванька-мокрый*, отметим, что образ цветка, очаровывающего таинственной мужской красотой, являющегося тем, кому можно доверить скрытые разговоры, проявляющего ревность, создается благодаря включению

таких характерных сем, как *мужская красота, чародейство, склонность к ревности и заслуживающий доверия* в структуру лексического значения слова, обозначающего данный цветок.

Наряду с такими фитонимами, как *Ванька-мокрый, ключики*, фитоним *медуница* также представлен в поэтических строках нескольких стихотворений поэтессы. К ним мы можем отнести стихотворения «Преппирательства и примирения», «Цветений очередность», «Есть тайна у меня от чудного цветенья». Если с образом первоцвета *ключики* связано восприятие окружающего пространства природы, отрадной для лирической героини и несущей утешение и радость, а образ *Ваньки-мокрого* включен в лирическую тему поиска близкого по душе человека, то образ медуницы появляется тогда, когда поэтесса размышляет о творчестве.

Примечателен для лирической героини запоминающийся лилово-алый цвет соцветия медуницы: — *Оглянись! — донеслось. — Оглянись! // Там ручей упирался в запруду. // Я подумала: цвет медуниц // не забыть описать. Не забуду* (51). Поэтесса так описывает цвет медуницы для глаз: *Слив двоюродно-близких цветов: // от лилового неотделимы // фиолетовость детских стихов // на полях с отпечатком малины* [Ахмадулина 1997, 51].

Не только цвет растения, но и форма его соцветия привлекли внимание поэтессы. Лепестки медуницы в соцветии образуют форму, в чем-то повторяющую гортань человека. Отметим, что лексема *гортань* участвует в образовании пространственной метафоры Б. Ахмадулиной *ущелье гортани* в стихотворении «Слово», в котором она размышляет о тайне рождения поэтического слова и физических страданиях, выпадающих на долю поэта, поставившего перед собой цель выразить всю полноту подлинного слова. Рождаясь в горле, звуки обретают смыслы, превращаясь в слово. Однако слово, рожденное голосом, по мнению поэтессы, может обольщать, предоставив поэту неопрятный и славный *удел ведать хладом, внушаемым залу*.

Переходящее в страх смятение, выраженное в невозможности определить, грехом или долгом является ее сила повелевать залом, внимающим ее голосу, связано с ощущением неискренности звучания голоса. Это противоречие снимается сравнением горла *алого рваного проёма* с *соцветием медуницы* — в стихотворении «Преппирательства и примирения»: *Это страх так отважно поёт, // обманув стадион бледнолицый. // Горла алого рваный проём // был ли издали схож с медуницей?* (50). Лирическая героиня замечает: «Я лишь здесь совершенно не лгу», — осознавая себя частью природного мира. Ее проем горла, наполненный кровотоком речи, сродни ало-лиловому соцветию медуницы. По замечанию Н.М. Девятовой, в образном сравнении соотносятся разнородные предметы, а общий признак может и не принадлежать к существенным признакам сравниваемых объектов [Девятова 2008, 102]. Общими признаками для сравнения в данной кон-

структуры становятся алый цвет и форма цветка, повторяющая очертания гортани. Важным является сочетание слова *проём* с эпитетом *рваный*, в семантической структуре которого сема *действия* призвана изобразить физические страдания при создании слова, обладающего полнотой мысли и чувства. Как мы видим, слова-соматизмы включены поэтессой в состав различных тропов, в том числе и сравнение [Плужникова 2013, 5].

Семантическая структура фитонима *медуница* включает семы *алый цвет, форма гортани*, расширяя структуру прямого значения, обозначающего невысокое многолетнее травянистое растение.

В заключение отметим, что лексико-семантическая группа «Цветы» отличается основательной представленностью и включает более 19 наименований. В рамках статьи нами проанализированы всего 3 из них. Семантическая структура фитонима в поэтической речи Б. Ахмадулиной шире закрепленного за ним прямого значения. Так, фитоним *ключики* обозначает не только первый весенний цветок, соцветие которого напоминает связку золотых ключей, но и цветок, дарующий отраду и несущий утешение. Фитоним *Ванька-мокрый*, чья семантическая структура включает обозначение и растения семейства бальзаминовых, и близкой понимающей души, наделенной привлекающей таинственной мужской красотой и способной ревновать лирическую героиню, создает запоминающийся образ цветка. Семантическая структура фитонима *медуница*, создающая художественный образ цветка, не исчерпывается обозначением невысокого многолетнего травянистого растения. Для художественного мира Б. Ахмадулиной куда важнее, что его соцветие похоже на *горла алого рваный проём*, напоминающий о таком качестве поэзии, как жертвенность.

Литература

1. Ахмадулина 1997 — Ахмадулина Б.А. Соч.: В 3 т. М.: Пан; Корона-принт, 1997. Т. 2: Стихотворения: 1980–1996 гг. 630 с.
2. Губанов 2022 — Губанов С.А. К вопросу о способах выражения эпитета в текстах М. Цветаевой // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2022. № 2. С.8–10.
3. Губанов 2021 — Губанов С.А. Языковая рефлексия в творчестве Марины Цветаевой: признаковая лексика // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2021. № 3 (42). С.33–41.
4. Девятова 2008 — Девятова Н.М. О сравнении образом, логическом, отождествительном: к проблеме типологии синтаксических конструкций // Преподаватель XXI век. 2008. № 4. С. 101–105.
5. Кинаш, Романова 2020 — Кинаш А.А., Романова Г.И. Пейзажная лексика в поэзии Б.А. Ахмадулиной как носитель индивидуально-авторских коннотаций // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2020. № 4 (40). С. 30–37.

6. Лапутина 2019 — *Лапутина Т.В.* Метафора-приложение в идиостиле Б. Ахмадулиной // Текст, контекст, интертекст: Сб. науч. ст. по матер. Междунар. науч. конф. XV Виноградовские чтения / Отв. ред. И.Н. Райкова. М.: Книгодел; МГПУ, 2019. С. 253–266.
7. Лапутина 2015 — *Лапутина Т.В.* Субстантивная метафора Б. Ахмадулиной // Филологический сборник: в честь юбилея профессора Л.И. Осиповой. М.: ВивидАрт, 2015. С. 83–89.
8. Остапенко 2012 — *Остапенко И.В.* Пространственно-временной континуум и образная система в художественном мире Беллы Ахмадулиной // Вопросы русской литературы. 2012. № 22 (79). С. 149–165.
9. Остапенко 2012 — *Остапенко И.В.* Пейзажный дискурс и картина мира: флористика в художественной системе Беллы Ахмадулиной // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Сер.: Филология. Социальные коммуникации. 2012. Т. 25. № 1. С. 335–342.
10. Плужникова 2013 — *Плужникова Д.М.* Тропеическое окружение соматизмов в лирике Беллы Ахмадулиной // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2013. № 27 (170). С. 5–11.
11. Плужникова 2016 — *Плужникова Д.М.* Косвенно-производные номинации в лирике Беллы Ахмадулиной (на материале слов-соматизмов) // Символ науки: международный научный журнал. 2016. № 3–3 (15). С. 140–143.

ФЛОРОНИМ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ И.А. БУНИНА

На протяжении многих десятилетий одним из значимых направлений лингвистики было изучение поэтического текста, обладающего неисчерпаемым богатством смыслов.

В семантическом пространстве поэтического текста особое значение имеет культурный макрокомпонент [Казарин 1999, 43], поэтому «невыделимость из культурного контекста» [Еремина 2019, 66] поэтического произведения определяет многоплановость его содержания.

Однако культурные истоки весьма разнообразны и могут быть связаны как с материальным, так и с духовным миром человека. Поэтому с целью выявления лингвокультурологического основания поэтического текста важно учитывать «эпистемологическое поле (знание мира), мнения, ценностные установки» [Алефиренко 2020, 3] порождающего и воспринимающего сознания, то есть всё то, что составляет понятие «дискурс». В рамках национального дискурса [Красных 1998] выделяются его различные типы, основанные на учете «культурно-ситуативной сущности» [Карасик 2000, 54], «особенностей ситуации и сферы общения» [Бобырева 2007, 66] и т.п.

Цель данного исследования — изучить особенности влияния разных типов дискурса на семантику лексической единицы языка в поэтическом тексте. В частности, мы обращаемся к флорониму в поэтическом наследии И.А. Бунина [Бунин 2006], которое представлено как оригинальными, так и переводными текстами.

Образ цветущего растения всегда вызывал интерес у этого автора.

Нередко употребление цветочного флоронима связано с описанием природы, данной в восприятии лирического героя.

В сухом лесу стреляет длинный кнут, // В кустарнике трещат коровы, // И синие подснежники цветут, // И под ногами лист шуришит дубовый (Молодость) [Бунин 2006, I, 69] (здесь и далее везде выделено мной. — О.М.);

В тихом саду замолчал соловей; // Падают капли во мраке с ветвей; // Пахнет черемухой... (Туча растаяла. Влажным теплом...) [Бунин 1915, I, 40];

В сизых ржах васильки зацветают, Бирюзовый виднеется лен (На проселке) [Бунин 2006, I, 49].

Также наблюдается включение имени цветка в описание артефактов. Это может быть венок: *Прекрасен твой венок из огненного мака* (Морфей) [Бунин 2006, II: 123]. Или напиток: *Его объятья сладостны и тяжки. // Он мне сосцы загаром окружил// И научил варить настой ромашки* (Бог полдня) [Бунин 2006, I, 223].

Активное обращение Бунина к цветущему растению связано с фактами его биографии, с его чувством всегда присутствующей любви к природе.

В то же время автор как языковая личность осознавал особые свойства флористической лексики, в частности ее способность выступать неким флористическим кодом, расшифровка которого существенно обогащает семантическое пространство текста, дополняет его множеством коннотативных, ассоциативных, символических смыслов. Поэтому, на наш взгляд, Бунин, используя традиционную символику флористического образа [Ширина, Гремячих 2010, 155], вместе с тем существенно ее трансформирует и углубляет, обращаясь к знаниям по мифологии, ботанике, выявляя специфику флористического образа в русской литературе, созданной его предшественниками.

Мифологические истоки семантики языковых единиц в поэтическом тексте прослеживаются во многих произведениях Бунина.

В стихотворении «На окне, серебряном от инея...» [Бунин 2006, I, 109] создается образ зимнего утра, зимнего окна. Морозные узоры, возникшие за ночь на стекле, в бунинском описании уподобляются цветку хризантемы: *На окне, серебряном от инея, / За ночь хризантемы расцвели.*

С помощью флоронима *хризантемы* создается метафора. Ее изобразительно-выразительный потенциал направлен на визуализацию представлений о морозном рисунке на стекле окна. Благодаря приему уподобления «морозный узор» — «цветы хризантемы» актуализируется представление о красоте оконной росписи из инея, которая, хотя не может быть долговечной (под лучами зимнего солнца «цветы» растут), дарит человеку радость и воспоминание о лете: *И до полдня будут серебристые / Хризантемы на моем окне.*

Вместе с тем обращение к мифологическому дискурсу углубляет представление о смыслах, выражаемых в стихотворении с помощью флоронима.

Возможность обращения к мифу при интерпретации стихотворения связано с пониманием такой черты мифического мышления, как осознание противоположностей. Это свойство архаичного сознания определяет бинарные оппозиции как основополагающие элементы мифологической и фольклорной картин мира [Соловьева 2014].

Словесная организация стихотворения Бунина показывает, что, благодаря введению поэтом метафорического образа хризантем, формируется бинарная оппозиция *зима* — *лето*, в которой флороним выступает символом. Что может он символизировать?

На наш взгляд, символические смыслы связаны не с видом и сортом цветка, так как выращивание хризантемы в русской культуре заимствовано, но с общими представлениями о цветении в природе.

В России динамика вегетативного цикла разных растений различна, и всё же цветение увязывается с летом. Это представление отражено и в поверьях, самое распространенное из которых — о возможности цветения папоротника в день на Ивана Купалу, то есть в «срединном месяце лета» — июле.

Возникающее благодаря флорониму противопоставление лета и зимы развивается в поэтическом тексте в противопоставление жизни и смерти, где с жизнью связано не только солнце, но и само цветение. В славянском сознании «цветение активно проецировалось на человека и окружающий его мир, становилось символом его успеха, удачи и расцвета» [Агапкина 2014, 38]. Выражение русского языка *цветущий вид* указывает на то, что при перенесении представлений о цветении на человека актуальными становятся семы ‘здоровый’, ‘красивый’, ‘полный жизненной энергии’. Поэтому флороним *хризантемы*, используемый в качестве символа, «выполняет суггестивную функцию — внушает, вызывает определенные представления» [Романовская 2022, 28]. Формируя своим повторением кольцевую композицию, лексема *хризантемы* вызывает представление о цветении и о жизни, здоровье, радости человека.

Кроме участия в формировании подобных дополнительных значений, мифологический дискурс определяет возможность включения флоронима в прием семантического параллелизма, при котором элементы текста, образующие *живое — неживое*, формируют соположенные словесные ряды. Например, в стихотворении «Песня» [Бунин 2006, I, 163] образ цветущего льна соотносим с образом любимого человека, что проявляется даже на уровне организации рифмы. В первой строфе рифмуются *бирюза — глаза*, во второй *лён — он*:

Зацвела на воле
В поле *бирюза*.
Да не смотрят в душу
Милые *глаза*.
Помню, помню нежный,
Безмятежный *лён*.
Да далёко где-то
Зацветает *он*.

Возможность флоронима иметь «смысловые обертоны» обусловлена также и научным дискурсом, в частности ботаническим, непосредственно связанным с наукой о растениях. Например, для научного описания расте-

ния важно соотносить цветение с определенным периодом года, когда этот процесс происходит, а также со сроками и условиями цветения. Под влиянием научного дискурса флороним реализует темпоральную семантику, которая у Бунина углубляется семантикой аксиологической.

Так, в стихотворении «Ландыш» [Бунин 2006, II, 110] лирический герой Бунина вспоминает о былом времени, когда создавалось первое стихотворение: *...Я был молод, Я слагал свой первый стих*. Можно найти прямое соответствие между текстом стихотворения и замечанием в «Автобиографической заметке»: «В апреле 1887 года я отправил в петербургский еженедельный журнал “Родина” стихотворение, которое и появилось в одном из майских номеров. Утра, когда я шел с этим номером с почты в Озерки, рвал по лесам росистые ландыши и поминутно перечитывал свое произведение, никогда не забуду» [Бунин 2006, I: 15]. Здесь обозначено точное время: апрель и май 1887 года. При этом в стихотворении описание природы, данное в первой строфе, ориентирует, скорее, на безжизненность и мертвенность, какая бывает поздней осенью: *В голых рощах веял холод...* Но за ландышем в ботанике закреплено определенное время — май, поэтому флороним *ландыш* кодирует представление о весне, что позволяет существенно углубить представление и о цветке, и о поэте.

Описание ландыша открывает способность растения цвести наперекор погоде. При этом Бунин уходит от традиционного изображения белого цвета растения с помощью прилагательного, а обращается к световому глаголу *светился*. Свет ассоциативно связан с представлением об аксиологических смыслах — радости, добре. Поэтому возникает соотношение цветущего растения и человека: *Ты светился <...> — Я <...> слагал свой первый стих*. Тем самым флороним *ландыш*, выражая семантику весеннего цветения наперекор погоде, дополняется семантикой весеннего цветения как творчества. Во второй строфе закрепляется идея родства весеннего цветка и поэта: *И навек сроднился с чистой — // Молодой моей душой // Влажно-свежий, водянистый, // Кисловатый запах твой!*

В стихотворении «Донник» [Бунин 2006, I, 168] флороним *донник* актуализирует научное представление об особенностях выживаемости цветущего растения, что определяет его функцию флористического кода.

В научных источниках при оценке приспособляемости растения к плохим условиям жизни отмечается, что выживаемость растения связана с его способностью, во-первых, быть устойчивым к засухе, во-вторых, хорошо переносить малоплодородные засоленные почвы. «Корневая система глубокая — до 150 см <...> Засухоустойчив, солевынослив» [Косолапов 2015, 149]. Из двух свойств, отмеченных в научном дискурсе, Бунин обращает внимание на засухоустойчивость растения, давая доннику второе имя «цветок засухи»:

Брат, в запыленных сапогах,
Швырнул ко мне на подоконник
Цветок, растущий на парах,
Цветок засухи — желтый донник.

Вместе с тем в качестве кода имя *донник* шифрует представление автора о способности растения не просто выжить, а цвести и радовать. Для этого Бунин концентрирует внимание на перманентных температурных условиях жизни человека и цветка одновременно: <...> *завтра вновь жара // И вновь сухмень* <...>. Причем если настоящее тяжело, то будущее предстает катастрофой: *А хлеб уж зреет. // Да, зреет и грозит нуждой, // Быть может, голодом...* Донник же не просто дарит жизнь, а становится воплощением жизни и света вопреки всему.

Данный в начале стихотворения цветообраз желтого (*желтый донник*), воспроизводящий окраску цветка и имеющий имплицитную семантику болезни и смерти, сменяется на цветообраз *золотой*, связанный с представлением о сияющем цвете и его духовной значимости: *Я встал от книг и в степь пошел... // Ну да, всё поле — золотое.* Затем *золотой* цветообраз дополняется цветоэпитетом вечернего света: *Шафранный свет над полем реет.* Так создается представление о доннике, излучающем свет добра, красоты. Умение донника противостоять «сухменю» дает лирическому герою понять, что у человека, как у растения, есть возможность преодолеть все беды. Поэтому в конце стихотворения звучит признание ценности образа донника для оптимистического осознания перспектив жизни человека: *И всё же // Мне этот донник золотой // На миг всего, всего дороже!*

Таким образом, ботанический образ засухоустойчивости через текстовую семантику флоронима порождает духовный образ жизнеутверждающей стойкости.

О подобном бунинском понимании флоронима *донник* говорит и тот факт, что «Донником» было названо не одно стихотворение, а сборник стихов, вышедший в 1906 году и объединивший поэтические произведения 1903–1906 гг.

Еще одним фактором, формирующим семантику флоронима, следует считать собственно художественный дискурс. Согласно М.М. Бахтину [Бахтин 1979], автору художественного произведения свойственно вступать в диалог со своими предшественниками — поэтами и прозаиками. В этом диалоге семантика флоронима трансформируется, сохраняя отдельные черты и обогащаясь новыми.

Обратимся к бунинскому переводу стихотворения «Лилии» [Бунин 2006, VII: 370] польского поэта А. Асныка. Образ лилии, как правило, связывается с женским началом, с чистотой и непорочностью. Подобная семантика здесь тоже присутствует: *Темной ночью белых лилий // Сон неясный*

тих. // Ветерок ночной прохладой // Обвевает их. Ночь их чашечки закрыла, Ночь хранит цветы // В одеянии невинной // Чистой красоты. Однако идеи испеляющего солнца вносят в традиционное смысловое содержание флоронима семантику гибели. *День настанет — солнца пламень // Сгубит, сгубит вас!* Женское начало — это лишь отправная точка, чтобы показать, что чистота и непорочность обречены на гибель, потому что сами лилии готовы к ней ради мгновения счастья. *Но, таинственно впивая // Холодок ночной, // К солнцу тянутся, к востоку // Лилии с тоской.*

Подобный интерес к трансформации традиционной семантики флористического кода, на наш взгляд, возникает в рамках не только мировой, но в первую очередь национальной русской литературы. Возможно, флористический код лилии в бунинском переводе рожден под впечатлением повести «Бретёр» Тургенева, где в одной из сцен Лучков, которому нравится Маша Перекатова, палашом сшибает головку цветка и подает ее своей избраннице, а у той срезанный цветок вызывает чувства одновременно восхищения и тревоги [Доманский 2009]. Соотнесение мотива белой лилии у Тургенева и Бунина показывает, что семантика флоронима развивается в рамках литературной коммуникации. В этом случае семантика флоронима, найденная и репрезентируемая художественной системой у одного автора, другим автором может развиваться и углубляться в окказиональном аспекте.

Таким образом, флороним как лексическая единица поэтического текста Бунина употребляется автором не только для именованя цветущего растения, но и для формирования множества дополнительных смыслов. Их рождение связано с традиционным семантическим комплексом, закрепившимся за «цветочной» лексемой в мифологическом, научном, художественном дискурсах, каждый из которых оказывает влияние на значение флоронима в произведении Бунина.

Литература

1. Агапкина 2014 — Агапкина Т.А. Концепт цветения в традиционной культуре славян // Славяноведение. 2014. № 6. С. 35–46.
2. Алефиренко 2020 — Алефиренко Н.Ф., Шахпуртова З.Х. Автохтонная синергия дискурса художественного текста // Русский язык в современном научном и образовательном пространстве: Сб. тезисов Междунар. науч. конф., посвященной 90-летию профессора С.А. Хаврониной. Москва, РУДН, 28–29 октября 2020 г. / Под общ. ред. В.М. Шаikleина. М.: РУДН, 2020. С. 3–6.
3. Бахтин 1979 — Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
4. Бобырева 2007 — Бобырева Е.В. Религиозный дискурс в системе типов общения // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. 2007. № 6. С. 66–75.

5. Бунин 1915 — *Бунин И.А.* Полн. собр. соч. И.А. Бунина. Пг.: Изд. т-ва А.Ф. Маркс, 1915.
6. Бунин 2006 — *Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Воскресенье, 2006.
7. Доманский 2009 — *Доманский В.А.* Флористический код любовных коллизий прозы Тургенева // *Спасский вестник.* 2009. № 16. С. 43–50.
8. Еремина 2019 — *Еремина Е.С.* Признаки и особенности поэтического текста как разновидности художественного текста // *Сб. науч. трудов по итогам выполнения науч.-исслед. работ в Институте иностранных языков МПГУ / Под общ. ред. Е.А. Никулиной.* М.: МПГУ, 2019. С. 63–67.
9. Казарин 1999 — *Казарин Ю.В.* Поэтический текст как система. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. 260 с.
10. Карасик 2000 — *Карасик В.И.* Этнокультурные типы институционального дискурса // *Этнокультурная специфика речевой деятельности. Сб. обзоров. Сер. «Теория и история языкознания».* М.: ИНИОН РАН, 2000. С. 33–58.
11. Косолапов 2015 — *Косолапов В.М. и др.* Агрорландшафты Центрального Черноземья. Районирование и управление. М.: Наука, 2015. 198 с.
12. Красных 1998 — *Красных В.В.* Виртуальная реальность или реальная виртуальность? М.: Диалог МГУ, 1998. 352 с.
13. Романовская 2022 — *Романовская А.А.* Мифологическая единица произведения, текста, дискурса // *Вестник Минского государственного лингвистического университета. Серия 1: Филология.* 2022. № 6 (121). С. 21–28.
14. Соловьева 2014 — *Соловьева Н.В.* Бинарные оппозиции как основополагающие элементы мифологической и фольклорной картин мира // *Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика.* 2014. № 4. С. 63–69.
15. Ширина 2010 — *Ширина С.А., Гремячих Е.А.* Особенности создания флористических образов в лирике И.А. Бунина // *Ярославский педагогический вестник.* 2010. Т. 1. № 3. С. 154–157.

ФЛОРОНИМ КАК МЕТАФОРИЧЕСКАЯ АНТИТЕЗА В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЭТИЧЕСКОГО ОБРАЗА

В настоящее время вопросы перевода и переводоведения становятся всё более актуальными. В рамках современных исследований ученые всё чаще обращаются к проблеме эквивалентности перевода, которая помимо общего теоретического интереса, лежащего в понимании самой сущности эквивалентности и ее соотношения с адекватностью перевода [Латышев 1983; Полубоярова 2009; Романова 2011; Чернякова 2008], представляется важной и с практической точки зрения, будучи направленной на разработку механизмов оценки качества переводческого текста, что успешно показано в диссертации В.В. Мошкович [Мошкович 2013]. Это требует, в свою очередь, поиска новых переводческих методов и стратегий, новых переводческих решений. Важнейшим условием достижения эквивалентности перевода в ее непосредственной связи с качеством перевода становится комплексный подход к исследованию текста, основанный на лингвостилистическом и общенаучном анализе. Одним из примеров необходимости комплексного — лингвистического, общенаучного и переводческого — анализа как условия достижения эквивалентности и качества поэтического перевода может служить стихотворение известного шотландского поэта Роберта Бёрнса “O Were My Love Yon Lilac Fair”, образность которого достигается флоронимами в контексте метафорической антитезы.

Относительно понятия эквивалентности и смежного с ним понятия адекватности мнения лингвистов расходятся. Один из ведущих теоретиков переводоведения А.Д. Швейцер считает, что эквивалентность и адекватность синонимами не являются, поскольку адекватность определяет качество переводческого решения как процесса, в то время как эквивалентность является соотношением оригинального и переводного текста как результата [Швейцер 1988, 95]. Тем не менее, по замечанию Ю.В. Ванникова, термины «адекватный» и «эквивалентный» продолжают использоваться как синонимы и в переводческой практике, и в научной литературе [Ванников 1988, 10]. Исходя из предпосылки о том, что перевод,

в том числе поэтический, предполагает комплексный анализ с учетом знаний как лингвостилистики, так и окружающего мира, представляется, что наиболее удачно разница понятий адекватности и эквивалентности была проведена в работе В.Н. Комиссарова, по мнению которого, адекватный перевод имеет более широкий смысл и используется как синоним «хорошего» перевода, то есть перевода, обеспечивающего необходимую полноту межъязыковой коммуникации в конкретных условиях. Термин же «эквивалентность», являющийся доминирующим в настоящей работе, понимается В.Н. Комиссаровым как смысловая общность приравняемых друг к другу единиц языка и речи [Комиссаров 1990, 233–234]. Такое понимание дихотомии «адекватность — эквивалентность» не противоречит и выводам, полученным в диссертационном исследовании В.В. Мошкovich [Мошкovich 2013, 56, 186].

Решая проблему соотношения эквивалентности и адекватности, Ю.С. Чернякова оперирует понятием функциональной эквивалентности как базовой категории, служащей для описания отношений соответствия между текстами оригинала и перевода с опорой на лексико-семантические и грамматико-синтаксические ресурсы языка. Выявление функциональной эквивалентности представляется вполне удачным, поскольку, по мнению исследователя, функциональная эквивалентность включает «в первую очередь лексико-семантическую эквивалентность», достижение которой возможно «только при реализации металингвистической, фактической, референтной и поэтической функций» [Чернякова 2008, 5, 11], что как раз и предполагает комплексный подход к анализу текста.

Комплексность же решения в поэтическом переводе, очевидно, должна включать как минимум три вида анализа, а именно лингвостилистический, общенаучный и переводческий. Остановимся чуть подробнее на каждом из них.

Известно, что лингвостилистический анализ стихотворения — понятие многоаспектное, включающее в себя и использование определенных синтаксических моделей, и выбор максимально точных с точки зрения смысла и стилистики лексических единиц, основанных на метафорических переносах, в том числе терминов, и применение разного вида звуковых повторов — ритма, аллитерации, рифмы, метрики и т.д. Как показано в статье М.Е. Чернышевой, звуковые повторы, не будучи обязательной принадлежностью поэтической речи, всё же являются отличительным ее атрибутом, становясь ярким стилистическим средством звукописи, которая может выполнять и существенную смысловую функцию в поэтической речи: подчеркивать логически важные слова, художественные образы, мотивы, темы [Чернышева 2014, 1899].

Общенаучный анализ стихотворения представляет собой оценку поэтического текста с точки зрения не только сугубо лингвистических зна-

ний, переводческого таланта, но и понимания языковой личности автора, способности детерминировать ситуацию и условия создания поэтического произведения, понимание социокультурных, исторических, географических, биологических, в том числе природно-ландшафтных, фаунистических и флористических особенностей для правильного осмысления общей идеи стихотворения. Общенаучный анализ требует так называемых фоновых знаний. Фоновые знания — это результат присвоения индивидом как материальных, так и духовных ценностей. Сами по себе фоновые знания могут не иметь к языкознанию никакого отношения, составляя предмет изучения естественных и социальных наук. Но лингвистику интересует то, как в той или иной лингвокультурной общности фоновые знания как невербальный компонент речевого общения вплетаются в текст речевого произведения, что в языковой коммуникации имплицитруется, а что эксплицитруется. Специалистами выделяется несколько параметров фоновых знаний. Во-первых, историко-культурный фон — сведения о том, как развивалась страна, ее культура и общество в историческом процессе. Во-вторых, социокультурный фон, предоставляющий сведения о взаимоотношениях в обществе, нормах, ценностях, формулах этикета, языке жестов. В-третьих, этнокультурный фон, включающий сведения о традициях, быте, национальных праздниках. И, в-четвертых, семиотический фон, соотносящийся со сведениями о национальной символической и топографических обозначениях [ФЗ].

Переводческий же анализ включает, помимо анализа культурно значимых факторов, структурно-значимых компонентов и структурно-функциональных проблем, анализа переводческих методов и хорошо известных переводческих трансформаций, таких как калькирование, конкретизация, генерализация, модуляция и т.д., учет и корректную оценку всевозможных способов и решений, предпринимаемых переводчиками для достижения эквивалентности. Известно, что переводческий анализ направлен не столько на извлечение конкретного смысла текста, сколько на определение переводческих приоритетов и на разработку переводческой стратегии.

Комплексный — лингвостилистический, общенаучный и переводческий — анализ стихотворения Р. Бёрнса “O Were My Love Yon Lilac Fair” позволил выявить некоторые проблемные случаи интерпретации текста.

O were my love yon Lilac fair,
 Wi' purple blossoms to the Spring,
 And I, a bird to shelter there,
 When wearied on my little wing!
 How I wad mourn when it was torn
 By Autumn wild, and Winter rude!
 But I wad sing on wanton wing,
 When youthfu' May its bloom renew'd.

O gin my love were yon red rose,
 That grows upon the castle wa';
 And I mysel' a drap o' dew,
 Into her bonie breast to fa'!
 O there, beyond expression blest,
 I'd feast on beauty a' the night;
 Seal'd on her silk-saft faulds to rest,
 Till fley'd awa by Phoebus' light!

Robert Burns

Была б моя любовь сиренью
 С лиловым цветом по весне,
 А я бы — птицей, что под сенью
 В ее скрывалась глубине.
 Каким бы был я удрученным,
 Когда зимой сирени нет,
 Но распевал бы окрыленным,
 Лишь юный май вернет ей цвет.

Была б любовь той розой красной,
 Цветущей в замке средь камней,
 А я бы — капелькой прекрасной,
 Росой на грудь упавшей к ней.
 Мне не излить благой надежды,
 Как я провел бы с ней всю ночь
 Меж лепестков шелково-нежных
 И улетел под утро прочь.

перевод: Ю.П. Князев

Моя любовь цвела весной
 Как этот нежный куст сирени,
 Я птахой малою лесной
 Спешил в ее укрыться сени.
 Как я рыдал, когда сорвал
 Ее наряд Ноябрь суровый,
 Но вновь пою любовь свою,
 Что юный Май разбудит снова.

Моя любовь, как роза ты,
 Что расцвела на бастионе,
 Я — капля легкая росы,
 Что на ее прильнула лоне.
 Там, меж атласных лепестков,
 Вкушу блаженство я ночами,
 И лишь Заря, сняв мглы покров,
 Прогонит жаркими лучами.

перевод: Феда Толстой

Что касается общих стилистических приемов, используемых поэтом в данном стихотворении, то отмечается применение так называемой метафорической антитезы, которая выражается в использовании синтаксико-грамматических конструкций в целях противопоставления сущности вещей, реализуемой, как правило, в рамках метрических повторов. В исследуемом стихотворении основной метрический повтор задается двумя восьмистишиями, каждое из которых начинается с употребления грамматических конструкций с союгательным наклонением в составе условных предложений нереального типа. Ср.:

O were my love yon lilac fair
 Wi' purple blossoms to the Spring;
And I, a bird to shelter there,
 и
O, gin my love were yon red rose,
 That grows upon the castle wa'!
And I mysel' a drap o' dew,

Этот повтор, очевидно, подчеркивает не только сожаление поэта о не имеющих места событиях, но и относит к идее общей контрастивности создаваемых в обоих восьмистишьях образов. К этим образам, прежде всего, относятся флоронимы *lilac fair* и *red rose*, поскольку обозначаемые этими терминами реалии составляют основную тематику стихотворения, метафорически символизируя объект любви. В переводе, выполненном известным луганским переводчиком Ю.П. Князевым, представляется очень удачной попытка передачи параллельности реализуемой стилистико-синтаксической конструкции, ср.:

Была б моя любовь сиреню
 С лиловым цветом по весне,
А я бы — птицей, что под сенью...
 и
Была б любовь той розой красной,
 Цветущей в замке средь камней,
А я бы — капелькой прекрасной...

Однако с точки зрения передачи лексических средств, представляющих, по своей сути, термины, как в переводе Ю.П. Князева, так и в альтернативном переводе, выполненном Ф. Толстым, *lilac fair* интерпретируется как «сирень», а *red rose* — как (красная) роза. Подобная интерпретация представляется достаточно формальной, не способствующей полному и корректному раскрытию образов, поскольку, во-первых, слово «сирень» в действительности соответствует лишь одному английскому слову *lilac*, а не целому словосочетанию *lilac fair*, во-вторых, в отношении сирени и розы как кустарниковых растений не находится общего признака для образно-поэтического сопоставления и актуализации метафорической антитезы.

Анализ научной флористической литературы позволяет сделать предположение о том, что речь идет об одном и том же виде растений, а именно о *горянке*, очень распространенной в Шотландии. «Горянка крупноцветковая» — таково научное полное название данного вида — имеет несколько сортов, среди которых выделяют «лилацидум», «лилафею» (*'Lilafea'*) с лиловой окраской, а также «роуз квин» (*'Rose Queen'*) и «уайт квин» (*'White Queen'*) соответственно с розовыми и белыми цветками. Известно также, что активный период цветения горянки — май и июнь, а в белоснежные зимы растение подмерзает [Горянка].

В связи с этим представляется логичным выбор темы стихотворения шотландского поэта, воспевавшего всё родное. Даже редкие растения составляют гордость и подчеркивают исключительность родной страны. Горянка — это горное растение, в горах и сердце поэта, что стало лейтмотивом всего творчества Р. Бёрнса (*"My heart's in the highlands"*). Следо-

вательно, словосочетание *lilac fair* является, по нашим представлениям, не сиренью, смысловое соответствие эпитета которой достаточное сомнительно, а лилафеей — сортом горянки, как, очевидно, и *rose* во втором восьмистишье не является собственно розой, а также одним из сортов горянки, а именно «роуз квин» (королевская роза).

Почему, однако, именно эти виды горянки были выбраны в качестве темы стихотворения? Судя по всему, вид горянки, описываемый во втором восьмистишье, роуз квин, метафорически ассоциируется с английской розой, розой Тюдоров. Современная роза Тюдоров, как известно, является национальной эмблемой Англии. Роза — отличительный знак йоменов-стражей Тауэра и английских королевских лейб-гвардейцев, деталь кокарды на головных уборах военнотружущих разведывательных войск Великобритании, элемент логотипа и эмблемы британского Верховного суда. Она же изображена на английской двадцатипенсовой монете, бывшей в употреблении в 1982–2008 гг. и на королевском гербе Великобритании.

Таким образом, лилафея и роуз квин выступают в стихотворении не просто как типично шотландские кустарниковые растения, но и как символы противопоставления свободолубивой независимой горной простой Шотландии и монархической, королевской, воинственной, напыщенной, по мнению поэта, Англии. Использование именно горянки в качестве символа обусловлено также и более прозаическим отношением англичан к данным растениям. Если, например, в Германии, Голландии и некоторых других странах Западной Европы горянка рассматривается как «цветок эльфов», то в Англии горянку называют «шапкой архиепископа» из-за наличия шпор на венце [Энциклопедия].

Анализ стихотворения позволил выявить и другие метафорические антитезы, вытекающие из сопоставления образов лилафеи и роуз квин.

1. Природа — человеческое творение. В первом восьмистишье, символизирующем Шотландию, использована лексика, обозначающая смену и последовательность сезонных явлений: *spring, autumn, winter, May*; в восьмистишье, символизирующем Англию, окружающую атмосферу представляет собой то, что создано руками человека, — *castle, wa' (=wall)*. Ср.:

How I wad mourn, when it was torn
 By **autumn** wild, and **Winter** rude!
 But I wad sing on wanton wing,
 When youthfu' **May** its bloom renew'd.

Здесь следует отметить, что в переводе Ф. Толстого удачным представляется употребление отсутствующего в оригинальном тексте слова «ноябрь», одиннадцатого месяца календаря, в противопоставление пятому, на чем основывается создание метафорической антитезы в тексте переводчика. Ср.:

Как я рыдал, когда сорвал
Ее наряд **Ноябрь** суровый,
Но вновь пою любовь свою,
Что юный **Май** разбудит снова.

2. Свободное ожидание счастья — зависимое пребывание в блаженстве.

В первом восьмистишье любовь мужчины к женщине представлена в образе стремления птицы (*bird*) к цветку (*blossom*). Мужчина завоевывает сердце женщины, а женщина с ним заигрывает, что ассоциируется с оторванным (*torn*) зимними и осенними холодами листком цветка. Любовь, и при этом настоящая любовь, основа счастья, это страдание (*mourn*). Во втором восьмистишье мужчина случайно оказывается в ситуации плотских утех искусственной красоты (*feast on beauty a' the night*), которая, в силу знатности своего происхождения, может позволить себе всё. Мужчина — это не птица, ищущая приюта, а всего лишь капля росы (*a drop o' dew*), упавшая (*fa'*), у которой нет свободы выбора и действий (*Seal'd on her silk-saft faulds to rest*). И когда приходит новый, более знатный любовник, наступает закономерное изгнание и наказание. В стихотворении этот образ представлен в виде мифического бога Аполлона (*Till fley'd awa by Phoebus' light*).

В представленных переводах более правильным с точки зрения эквивалентности является вариант Ф. Толстого, где переводчик подчеркивает пассивность объекта повествования посредством употребления глагола «прогонять», в отличие от варианта Ю.П. Князева, использующего глагол «улетать» с семантикой легкости и независимости. Ср.:

И лишь Заря сняв мглы покров
Прогонит жаркими лучами...

и

Меж лепестков шелково-нежных
И **улетел** под утро прочь.

Однако ни в одном из вариантов не использован образ мифического персонажа, являющегося ключевым в данном тексте, учитывая известную склонность Р. Бёрнса к символизму.

Таким образом, в результате проведенного исследования можно сделать вывод о том, что существующие переводы стихотворения Р. Бёрнса “O Were My Love Yon Lilac Fair” отнюдь не могут быть признаны эквивалентными, по крайней мере, на лексическом уровне при переводе слов *lilac fair* и *red rose*, ассоциирующихся с флористическими терминами. Применение комплексного подхода, основанного на лингвостилистическом,

общенаучном и переводческом анализе как стратегии способно обеспечить максимальную эквивалентность и образно-смысловую точность при переводе. Данная стратегия вполне оправдывает себя при переводе не только современных и пока еще малоизвестных стихотворений, но и при работе с имеющимися классическими произведениями, комплексный анализ которых позволяет открывать всё новые и до сих пор не исследованные факты и стимулировать поиск новых переводческих решений.

Литература

1. Ванников 1988 — *Ванников Ю.В.* Виды научно-технического перевода и переводческой деятельности: общая характеристика, функции, основные требования. М.: ВЦП, 1988. 239 с.
2. Горянка — Горянка крупноцветковая Lilafee. URL: <http://www.zemun.ru/garden/detail.php?10=677>
3. Князев — *Князев Ю.П.* Была б моя любовь сиренью (перевод). URL: samlib.ru/k/knjazew_j/413.shtml
4. Комиссаров 1990 — *Комиссаров В.Н.* Теория перевода (лингвистические аспекты). М.: Альянс, 1990. 253 с.
5. Латышев 1983 — *Латышев Л.К.* Проблема эквивалентности в переводе: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 1983. 432 с.
6. Мошкович 2013 — *Мошкович В.В.* Адекватность и эквивалентность как основополагающие критерии оценки качества перевода: Дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2013. 203 с.
7. Полубоярова 2009 — *Полубоярова М.В.* Структурные уровни эквивалентности в специальном переводе: на материале англо-русского публицистического перевода: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 179 с.
8. Романова 2011 — *Романова Л.Г.* Адекватность и эквивалентность как переводческие категории: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2011. 24 с.
9. Толстой — *Толстой Ф.* Сирень (перевод). URL: www.stihi.ru/2001/07/30-63
10. Чернышева 2014 — *Чернышева М.Е.* К проблеме звукописи в поэтическом тексте // Человек. Сознание. Коммуникация. Интернет. Левен, 2014. С. 1897–1906.
11. Чернякова 2008 — *Чернякова Ю.С.* Способы достижения функциональной эквивалентности в переводе художественного текста: на материале английского и русского языков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 18 с.
12. ФЗ — Что такое фоновые знания и зачем они нужны. URL: fridge.com.ua/.../chto-takoe-fonovyie-znaniya-i-zachem-oni-nuzhnyi/
13. Швейцер 1988 — *Швейцер А.Д.* Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. М.: Наука, 1988. 215 с.
14. Энциклопедия — Энциклопедия декоративных садовых растений. URL: <http://flower.onego.ru/other/epimediu.html>

ГЛАВА 4.3

НАЗВАНИЯ ЦВЕТОВ В ЯЗЫКЕ И РЕЧИ

А.В. АЛЕКСЕЕВ

РУССКОЕ СЛОВО «ГВОЗДИКА»: НАЛОЖЕНИЕ ПАРОНИМОВ И ТРАНСФОРМАЦИЯ КУЛЬТУРНОЙ ЗНАЧИМОСТИ

Существительное *гвоздика* — удивительное слово, которое, несмотря на внешнюю очевидность его номинативных свойств и культурной значимости, раз за разом предстает не тем, чего от него ожидают. В современном русском языке *гвоздика* может рассматриваться как два совпадающих омонима: «1. Гвоздика. Дикорастущее и садовое травянистое растение с цветками различной окраски. <...> 2. Гвоздика, собир. Высушенные цветочные бутоны гвоздичного дерева, употребляемые как пряность» [Кузнецов 2000, 196]. Разграничение омонимов, предложенное цитируемым словарем, представляется вполне оправданным, поскольку значения ‘цветок (цветы)’ и ‘пряность’ не обладают актуальной семантической связью, а слово *гвоздика*, употребленное в этих значениях, соотносится с различными предметными областями и с различными дискурсами — с «праздничным» и с «кулинарным» соответственно. Два названных растения обладают различными собственно биологическими характеристиками: это в одном случае — «род однолетних и многолетних трав», распространенный по всему миру, а в Европейском регионе тяготеющий к Средиземноморью; в другом случае — тропическое дерево, произрастающее в наше время на определенных ограниченных территориях — «острова Занзибар, Мадагаскар и другие» [Вавилов 1952, 298]. В толковых словарях XX века *гвоздика* ‘цветок’ и *гвоздика* ‘пряность’ рассматривались как два значения одного многозначного слова [Словарь 1954, 51–52; Ушаков 1935, 546].

В истории русского языка раньше зафиксировано значение *гвоздика* ‘пряность’ — в «Хождении за три моря Афанасия Никитина», в конце XV в.: *А родится в нем перець, да зеньзебил, да цвѣт, да мошкат, да каланфуръ, да корица, да гвоздники, да пряное коренье да адряк, да всякого коренья в нем родится много* [Библиотека 1999, 364]. Использование в этом

тексте формы *гвоздники* позволяет рассматривать номинацию пряности как исходно адъективную форму, преобразование которой происходило по образцу других существующих растительных номинаций типа *земляника*, *черника* и т.п., то есть *гвоздьнь гвозд(ь)ника*: форма единственного числа *гвоздника* «отмечается в Софийском временнике» [Шанский 1972, 41], форма множественного числа *гвоздники* зафиксирована в «Хождении Афанасия Никитина». Название садового цветка впервые фиксируется только в конце XVII века в виде формы мужского рода *гвоздикъ: Двь дюжины гвоздиков, двь дюжины нарцысов*. Заб. Мат. I, 1679 г. [Словарь 1977, 14]. Таким образом, обе номинации появились в письменности в старорусское время и первоначально представляли собой два разных слова: *гвоздьника* ‘пряность’ (более раннее) и *гвоздикъ* ‘цветок’ (более позднее). Этому, вероятно, соответствует и последовательность появления самих реалий в русской средневековой жизни.

Внимание к пряностям существовало уже в древнерусский период — в контексте описания ближневосточной культуры. Слово *перець* отмечено в тексте «Александрий», переведенном с греческого не позднее XIV века и известном по списку XV в. [Словарь 1989, 302]. Древнерусское употребление слова *корица* подтверждается фиксацией производного притяжательного прилагательного: *и всякого дрѣва финина... корица и амома и фу-мияна*. Апокалипсис, XII в. [Словарь 1980, 314]. Однако наиболее широкий ряд номинаций пряностей впервые зафиксирован в цитируемом выше фрагменте из «Хождения Афанасия Никитина». Состав этого списка был определен, однако, не светскими кулинарными запросами, а церковной традицией — рецептурой священного масла, мира: параллельный, почти совпадающий с текстом «Хождения...», ряд названий пряностей обнаружен в другой рукописи второй половины XV в., содержащей «Чин миротворения» [Бобров 2017, 130].

Название одного из садовых цветов, розы, также зафиксировано в тексте, связанном с церковнославянской традицией, хотя в достаточно позднем списке и в архаичном фонетическом варианте: *Вннчаем насъ розами преже неже сгниют*. Прем. Сол. II, 8. Библ. Генн., 1499 г. [Словарь 1997, 194]. Позднее наименование розы встречается в Травнике (Лечебнике) середины XVI века, то есть должно быть включено в один дискурс с лекарственными наименованиями. Характерно, что в том же Травнике отмечено слово *зензеврь* ‘алтей’ [Словарь 1978, 382], который в упомянутом выше «Чине миротворения» смешивается со словом *зензебиль* ‘имбирь’, известном из «Хождения Афанасия Никитина» [Бобров 2017, 130]. Таким образом, в раннем старорусском языке актуальными дискурсами для любых ботанических названий были исходно богослужебный и позднее медицинский: в начале XVII века фиксируется лекарственное наименование *гвоздиково масло* [Словарь 1977, 14]. Наименования садовых цветов,

в том числе *розы* и *гвоздики*, в связи с их уже собственно эстетической функцией, стали регулярно фиксироваться только в деловых документах XVII века: см. выше пример со словами *гвоздикъ* и *нарцысь* в сборнике материалов И. Забелина. В том же сборнике встречаются аналогичные примеры и с другими названиями: *да цвѣтовъ же тюльпановъ, рожъ... нарцысовъ*. Заб. Мат. I, 1674 г. [Словарь 1983, 227]; *20 дюжинъ цвѣтовъ рожъ, солнишниковъ, тюльпановъ*. Заб. Мат. I, 1672 г. [Словарь 2015, 264].

Таким образом, распространение культурных контекстов, в которых применялись растения в старорусское время, с высокой вероятностью определяет последовательность развития лексических значений: *гвоздик(а)* ‘пряность’ → *гвоздик(а)* ‘садовый цветок’. Название пряности обладало вариативностью фонетического и словообразовательного характера: *гвоздники*, *гвозники* в различных списках «Хождения Афанасия Никитина», *гвоздика* в деловом документе 1576 года, *гвоз(д)цы* в деловом документе 1597 года, *гвоздига* в деловом документе 1657 года [Словарь 1977, 14–15] (ср. образованное по той же модели слово *землянига* в рукописи XVII века [Словарь 1978, 377]). Внутреннюю форму для названия пряности следует определить так: ‘маленький гвоздь; что-то, похожее на гвоздь’. Такая мотивированность не вызывает сомнений: высушенные цветочные бутоны — основной пряный продукт, получаемый от гвоздичного дерева, — действительно напоминают маленькие кованые гвоздики древнего типа. Между тем название садового цветка впервые зафиксировано в форме мужского рода в XVII веке, и мотивированность этого названия не вполне ясна.

Слово *гвоздикъ* ‘цветок’ предлагается рассматривать как кальку немецкого названия *Nelke* (из ср.-в.-н. *negelkîn*), опосредованное через польское название *goździk* [Фасмер 1986, 399], в качестве семантического обоснования указывается сходство засушенных листьев садового растения с деревянными гвоздиками [Черных 1993, 184] или то, что «семена цветка напоминают маленький гвоздь» [Шанский 1972, 42]. Однако сопоставление денотатов, непосредственное наблюдение за данными предметами заставляют сомневаться в актуальности этих семантических признаков. Более вероятно, что позднее наименование ‘цветок’ мотивировано ранним наименованием ‘пряность’: произошел семантический перенос, который был «обусловлен сходством ароматов цветка и пряности» [Аникин 2016, 157]: наблюдается расширение денотата ‘пряность, полученная от тропического дерева → всякая пряность с определенном ароматом’.

Однако не следует думать, что указанный перенос являлся исключительно инновацией немецкой культуры: садовый цветок *гвоздика* первоначально культивировался в южной Европе, и зависимость его названия от названия специи подтверждается латинскими наименованиями этих растений: *caryophyllus aromaticus* — гвоздичное дерево, *dianthus*

caryophyllus — цветок [Словарь 1847, 33]. Характерно, что латинское название специи не мотивировано образом гвоздя: слово *caryophyllus* имеет греческое происхождение и обладает внутренней формой '(лечебный) лепесток ореха (каштана)', ср. др.-греч. *κάρυον* 'орех, каштан' [Дворецкий 1958, 878] и *φύλλον* 'лист, листва; венчик; лепесток; целебное растение, зелье' [Дворецкий 1958, 1752].

Именно греческое слово было, видимо, первоначальным названием пряности гвоздичного дерева в славянском церковном обиходе и впоследствии, соответственно, в древнерусском языке. Название *καρυόφυλλον* 'пряность, гвоздика' зафиксировано в греческом тексте в медицинском трактате VI века [Liddell 1996, 881], оно было заимствовано чешским, болгарским и сербохорватским языками [Черных 1993, 184]. Например, в сербском словаре указаны слово *каранфил* со значением 'садовый цветок' и *каранфилић* со значением 'гвоздичное дерево' [Речник 1990, 665]. В целом в европейских языках номинации цветка и пряности в одних случаях тождественны или близки, в других — не совпадают. При этом могут использоваться различные корни и мотивирующие признаки. Историческая соотнесенность словообразовательных и семантических моделей, которые в этих случаях применяются, требует специального исследования. В истории русского языка греческое название *καρυόφυλλον* отразилось как *каланфуръ* и *калафуръ*, однако в историческом словаре иллюстрируется употребление только по «Хождению Афанасия Никитина» в различных списках (см. цитату, приведенную выше) и предлагается неожиданное толкование 'камфарное дерево' [Словарь 1980, 33]. В цитируемом выше исследовании «Чина миротворения» убедительно показано, что в тексте Афанасия Никитина *гвоздники* — глосса по отношению к *каланфуръ* — славянский перевод непонятого греческого слова. В «Чине миротворения» греческое слово передается точнее: «*Кариофалонъ, а русскы гвоздики*» [Бобров 2017, 130].

Итак, в старорусском языке существовало слово *гвоздника* 'пряность', которое являлось заменой греческого заимствованного термина: *καρυόφυλλον* → *кариофалонъ*. Собственно славянское слово *гвоздника* было актуально для церковно-обиходного и медицинского дискурсов и соответствовало русской словообразовательной модели (*земляника*). Позднее, по мере перехода от медицинского дискурса к эстетическому, возникла потребность в обозначении новой актуальной реалии, садового цветка, и распространилось под влиянием польского языка слово *гвоздикъ* 'гвоздика-цветок' — семантическая калька немецкого термина. Однако это же слово могло применяться и для обозначения пряности. Конкуренция между мужской и женской формами обозначения пряности явно наблюдается в старорусском языке: собственно, вариант *гвоздики* в «Чине миротворения» не может быть однозначно охарактери-

зван в плане родовой принадлежности. В любом случае, в результате аттракции (наложения) различных паронимических вариантов распространилась контаминированная форма женского рода *гвоздика*, объединившая оба значения.

В русском языке XVIII века известны варианты *гвоздик* ‘тычинка’, *гвоздик* ‘пряность’, *гвоздика* ‘пряность’, *гвоздика* ‘цветок’, *гвоздичка* ‘цветок’ [Словарь XVIII 1989, 95]. Характерно, что последняя форма встречается в контексте, в большей степени ожидаемого для значения ‘пряность’: *Положи... пучок всяких поваренных трав, три гвоздички*. Словарь поваренный... наставление к приготовлению всякого рода кушанья, 1795 г. [Словарь XVIII 1989, 95]. Таким образом, культурная значимость слова *гвоздика* первоначально могла не различаться при переходе значения от ‘пряность’ к ‘цветок’. Однако вместе с этим к концу XVIII века уже сформировалась садоводческая значимость гвоздики, для речевой экспликации которой даже создавались специальные тексты: *Махровой гвоздике <...> надлежит иметь хорошие, высоко вверх торчащие и на верху косматые, гребешком снабженные пестики <...>* А.Т. Болотов. Об оплодородивании гвоздик чрез искусство, 1778–1804 [НКРЯ]. Автор цитируемого произведения, А.Т. Болотов, — известный ботаник и агроном.

В XIX веке распределение семем *гвоздика* ‘цветок’ и *гвоздика* ‘пряность’ оказывается почти равным с небольшим преобладанием семемы *гвоздика* ‘цветок’, особенно в первой половине века. По данным НКРЯ, в период 1801–1850 гг. семема *гвоздика* ‘цветок’ представлена в 18 произведениях, входящих в Корпус, а семема *гвоздика* ‘пряность’ — в 12 произведениях. В период 1851–1900 гг. семема *гвоздика* ‘цветок’ зафиксирована в 33 произведениях, а семема *гвоздика* ‘пряность’ — в 30. Омонимичный характер семем подтверждается их дополнительной дистрибуцией в дискурсах — преимущественно кулинарный для *гвоздика* ‘пряность’ и преимущественно эстетический для *гвоздика* ‘цветок’. Однако указанная омонимия начала формироваться, видимо, только к концу XIX века: до этого у варианта *гвоздика* ‘цветок’ сохранялся признак культурной значимости ‘сильный аромат’, который являлся общим семантическим компонентом двух значений и, следовательно, обеспечивал единство полисеманта. Ср. пример, в котором распространенная культурная оценка выражена явным образом: *Подколесин. Вы, сударыня, какой цветок больше любите? Агафья Тихоновна. Который покрепче пахнет-с; гвоздику-с*. Н.В. Гоголь. Женитьба (1833–1842) [НКРЯ].

На рубеже XIX–XX вв. наметилась детализация культурного знака «гвоздика» в результате распространения в предметной области и надления культурной значимостью особой разновидностью этого цветка — красной гвоздики. По данным НКРЯ, словосочетание *красная гвоздика* фиксируется в 96 контекстах, что значительно больше, чем все другие коло-

ристические определения вместе взяты: *белая гвоздика* — 32 контекста, *розовая гвоздика* — 21 контекст, *алая гвоздика* — 19 контекстов. Первая фиксация словосочетания *красная гвоздика* относится к 1892 году.

Первоначальная культурная значимость этого выражения определялась признаками 'светская жизнь; элемент нарядной одежды'. Ср.: *Один из них, полный брюнет с выхоленным барским лицом, пробежал газету, дымя дорогой сигарой; другой — высокий, тонкий и гибкий, как хлыст, франтик, <...> так много было в его фигуре, начиная с монокля и красной гвоздики в петлице и кончая удивительно узкими носками желтых ботинок, особенной, свойственной людям этого рода, вычурности <...>*. А.И. Куприн. Впотьямах (1892) [НКРЯ]. *Им подали <...> воды в больших бокалах на высоких ножках. Кафе несколько пустело, и музыканты повторяли уже свои пьесы. — Вы завтра уезжаете? — спрашивал Уго, поправляя красную гвоздику в петлице.* М.А. Кузмин. Крылья (1905–1906) [НКРЯ]. *Это была жена одного адвоката <...> Она представила ему и своего мужа: <...> человек в черном фраке с красной гвоздикой в петлице и с превосходной черной бородой пил у киоска коньяк из тонкой стрекозиной рюмочки и дружелюбно щурил близорукие глаза под золотым пенсне.* М.П. Арцыбашев. У последней черты (1910–1912) [НКРЯ]. В приведенных примерах красная гвоздика оказывается символом высокого социального статуса, обеспеченной жизни, изяшных манер, соседствуя в контексте с другими аналогичными маркерами: *барский, дорогой, вычурность, музыканты, превосходный, золотой* и т.п. Культурная значимость символа «красная гвоздика в петлице» зафиксирована и в более поздних текстах, во второй половине XX века: *Он был красив, всегда носил в петлице красную гвоздику; стихи читал нараспев, и глаза у него были синие, как горные озера. Трудно понять поэзию в переводах.* И.Г. Эренбург. Люди, годы, жизнь. Книга 2 (1960–1965) [НКРЯ]. Но и без указания на элемент костюма *красная гвоздика* так же выражала близкую культурную значимость 'изящная, артистическая, красивая жизнь': *Беглость и виртуозность сохранились в нем <...>. Красиво делает заметное вступление в начале каждой части. Ему преподнесли три огромные корзины красных гвоздик и кремowych хризантем.* В.А. Швец. Дневник (1967) [НКРЯ]. *После концерта было много цветов — красные гвоздики. Потом нас позвали опять в учительскую. Угощали кофе и шоколадом.* Людмила Карлова. Дневник (1968) [НКРЯ]. Впрочем, необходимо учитывать, что приведенные здесь по НКРЯ дневниковые записи могут отражать специфические ситуации, включавшие признаки архаичных дискурсов. В частности, дневник Людмилы Карловой содержит описание поездки в 1968 году в Югославию и характеристику концерта (см. выше), на котором «в зале было много эмигрантов, и они пели с нами песню о Родине, а во время исполнения песни о черемухе они грустили вместе с нами. <...> После концерта поставили перед хором корзину с цветами» [Прожито].

Между тем уже в первые годы XX века, с началом революционных событий, красная гвоздика параллельно стала контркультурным символом, позаимствовав «социал-демократические» коннотации, в частности, у культурного знака «красное знамя»: *Все московские банки пожертвовали белому цветку по 100 руб. На многих заводах рабочие требовали вместо ромашки красную гвоздику. По телефону из Москвы (1912) // Правда, 1922 [НКРЯ]. Пуришкевич, возмущенный красной гвоздикой в петлицах с.-д. бросил на пюпитр Гегечкори красный платок <...>. Государственная Дума (16.05.1908) // «Русское слово», 1908 [НКРЯ]. Ср. пример, в котором зафиксирован момент трансформации исходной культурной значимости ‘нарядная одежда’ под влиянием контекста революционной ситуации: *Сегодня объявлена конституция; на улицах небывалый вид, незнакомые заговаривают, вокруг каждого говорящего собираются кучки слушателей, красные гвоздики, кашнэ, галстуки имеют вид намеренности. У Думы говорили революционеры с красным знаменем <...>. М.А. Кузмин. Дневник (1905) [НКРЯ].**

К началу Октябрьской революции новая культурная значимость — *красная гвоздика* ‘герой-революционер (тот, кто готов пожертвовать жизнью за революцию)’ — окончательно сформировалась: *Истинный революционер, ты дорогъ всѣмъ любящимъ свободу и революцію. И въ знакъ огромной любви и преклоненія передъ тобою, какимъ былъ ты въ тѣ страшные годы, я бросаю тебѣ ярко-красныя гвоздики, символъ борьбы. Е.С. Чопп. Мои записки за 1917 годъ. (1917) [НКРЯ]. Новый культурный символ активно использовался представителями советской власти в последующие годы: *Брежнев с букетом красных гвоздик на балконе ратуши <...>. А.Т. Твардовский. Рабочие тетради (1968) // «Знамя», 2003 [НКРЯ].* Причем культурная значимость ‘герой-революционер’ трансформировалась, утрачивая обязательную связь непосредственно с революционной борьбой. Ср. *красная гвоздика* ‘герой’ по отношению к покорителям космоса: *К урнам Королева, Комарова, Гагарина и Серегина мы положили красные гвоздики. Н.П. Каманин. Дневник (1970) [НКРЯ].**

Различные по происхождению признаки культурной коннотации *гвоздики* могли не исключать друг друга, но совмещаться в одном контексте, ср. *красная гвоздика* ‘франт, революционер, герой’: *Там однажды нарядная публика «всего Петербурга», забыв о картинах, теснилась, напирая друг на друга, вокруг гладко выбритого, элегантного господина с красной гвоздикой в петлице. Это был Борис Савинков, глава «боевой организации», заочно приговоренный к повешению. Г.В. Иванов. Закат над Петербургом (1953) [НКРЯ].* Приведенный пример демонстрирует семантическую диффузность культурной значимости слова *гвоздика*, наблюдаемую в текстах периода второй половины XX — начала XXI в. С одной стороны, традиционные культурные оценки показывают достаточную устойчивость, ср., например, реализацию признака *красная гвоздика* ‘светский, украшенный’

уже на рубеже тысячелетий: *Он был в <...> прекрасно шитом сером сюртуке, с хорошо уложенными светлыми волосами, элегантно красным галстуком-бабочкой и красной гвоздикой в петлице.* Виктор Левашов. Заговор патриота (2000) [НКРЯ]. С другой стороны, семантический признак 'герой', отражая противоречивость концепта героизма в культуре XX века, смещается в различных направлениях и выражает в том числе амбивалентные оценки. Элемент культурной значимости *красная гвоздика* 'герой' можно развернуто определить следующим образом: 'атрибут человека, совершающего достойные деяния (мужественные поступки, тяжелый труд) ради других людей и жертвующий (готовый пожертвовать) при этом своей жизнью'. Таким образом, героизм может проявляться не только одномоментно, но и в тяжелом самоотверженном труде: *Однажды на открытке-развороте с красным знаменем и красными гвоздиками бывший майор Котлов известил торжественно, что <...> трудящиеся возвели обелиск и на нем поименно перечислили всех героически погибших тружеников первого послевоенного призыва.* Виктор Астафьев. Обертон (1995–1996) [НКРЯ].

Развитие образа 'герой' позволяло выразить семантический признак *красная гвоздика* 'достойный человек': *<...> видит плоды трудов Лосева и в секторе античности, <...> встает Аверинцев с красными гвоздиками. Глубоко чтимый и дорогой Алексей Федорович! <...> Желаем Вам новых побед над возрастом и над временем.* В.В. Биbihин. Сергей Сергеевич Аверинцев (1980–1983) [НКРЯ]. Если в ранних текстах *красная гвоздика* характеризует именно советского героя, то в дальнейшем этот атрибут мог распространяться и на противников советской власти: *Краснов-Левитин был приговорен к трем годам заключения. Одна из свидетельниц перед чтением приговора сумела бросить ему красные гвоздики.* А.Д. Сахаров. Воспоминания (1983–1989) [НКРЯ]. Кроме того, в структуре культурной значимости *красная гвоздика* 'герой' могли быть нейтрализованы все признаки, кроме признака 'трагическая гибель', в результате чего этот цветок становился символом похорон: *Вот скрылась красная, обтянутая саатином крышка гроба, вот могила засыпана наполовину, а вот уже и холмик тщательно трамбуется лопатами <...>. Скромные букетики красных гвоздик и немногочисленные венки легли на уплотненную землю.* Влада Валеева. Скорая помощь (2002) [НКРЯ].

Однако несмотря на возникшую диффузность, ядром культурной значимости выражения *красная гвоздика* оставалось указание на коммунистическую власть. В постсоветский период именно этот признак оказался наиболее устойчивым, однако произошло переворачивание оценки. В текстах начала XXI в. сохраняется признак 'революция', однако достаточно часто он воспринимается как негативный: *И пошел я куда и собирался — на работу. <...> Не розы были, а красные гвоздики — кулак-то пролетарский.* Михаил Бару. Записки понаехавшего (2010) [НКРЯ]. Восприятие *крас-*

ных гвоздик в качестве официального символа советской власти привело к тому, что отрицательное отношение к СССР было перенесено в анти-советском дискурсе и на сам цветок: <...> *постоянно маячат бюсты (перед одним из них возложены черные тюльпаны — полный, видимо, антоним официальных красных гвоздик)* <...>. Александр Чанцев. Посмертная жизнь Владимира Ленина // «Неприкосновенный запас», 2010 [НКРЯ]. *Красные гвоздики, по убеждению Екатерины Андреевны, были цветами с подмоченной репутацией. И целлофан только подчеркивал их сомнительность. Екатерина Андреевна считала, что лучше не дарить цветы вовсе, чем преподнести такие.* Маша Трауб. Нам выходить на следующей (2011) [НКРЯ].

Итак, в истории слова *гвоздика* наблюдается активная вариативность на всех уровнях, как в плане выражения, так и в плане содержания — на уровне фонетики, грамматики, номинации и коннотации. Исходная форма этого слова соотносится с прилагательным: *гвоздьнь* ‘гвоздоподобный цветок или плод’. Дальнейшие преобразования оформили это растительное название как существительное, однако его родовая принадлежность и морфемный состав оставались неопределенными вплоть до начала XIX века: *гвоздника, гвоздига, гвоздик, гвоздика, гвоздичка*. Номинативные признаки слова менялись: исходным значением было, несомненно, ‘пряность’, дальнейшим, вторичным — ‘садовый цветок’. Вплоть до середины XIX века (если не дольше) сохранялся общий признак, мотивирующий для вторичного значения, ‘сильный аромат’ и, соответственно, сохранялось единство многозначного слова. Однако распределение двух лексико-семантических вариантов по различным дискурсам привело к формированию омонимии. Культурная значимость слова, отраженная в его истории, включает разнообразные и противоречивые признаки: ‘элемент священного масла (мира), лекарственное средство, кулинарный ингредиент; эстетический объект; атрибут франта, революционера, борца против тирании, труженика, героя, покойника; символ советской власти’. Подобная диффузность культурной значимости отражает противоречивость и многоплановость культуры и истории России.

Литература

1. Аникин 2016 — Аникин А.Е. Русский этимологический словарь. Вып. 10. М.: Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН; Ин-т филологии Сибирского отделения РАН, 2016. 368 с.
2. Библиотека 1999 — Библиотека литературы Древней Руси. Т. 7: Вторая половина XV века. СПб.: Наука, 1999. 582 с.
3. Бобров 2017 — Бобров А.Г. Что искал в Индии Афанасий Никитин? *Rossica Antiqua*. 2017. № 2 (15). С. 124–143.
4. Вавилов 1952 — Большая советская энциклопедия: В 50 т. / Гл. ред. С.И. Вавилов. М.: Сов. энциклопедия, 1949–1958. Т. 10. 620 с.

5. Дворецкий 1958 — *Дворецкий И.Х.* Древнегреческо-русский словарь. М.: ГИС, 1958. 1904 с.
6. Кузнецов 2000 — Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2000. 1536 с.
7. НКРЯ — Национальный корпус русского языка. URL: <https://ruscorpora.ru/new/> (дата обращения: 01.05.2023).
8. Прожито — Центр «Прожито» ЕУСПб. URL: corpus.prozhito.org (дата обращения: 01.05.2023).
9. Речник 1990 — Речник српскохрватскога књижевног језика. К. 1. Нови Сад: Матица српска, 1990. 871 с.
10. Словарь 1954 — Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. Т. 3. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. 1340 стб.
11. Словарь 1977 — Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 4. М.: Наука, 1977. 404 с.
12. Словарь 1978 — Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 5. М.: Наука, 1978. 392 с.
13. Словарь 1980 — Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 7. М.: Наука, 1980. 404 с.
14. Словарь 1983 — Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 10. М.: Наука, 1983. 326 с.
15. Словарь 1989 — Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 15. М.: Наука, 1989. 288 с.
16. Словарь 1997 — Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 22. М.: Наука, 1997. 298 с.
17. Словарь 2015 — Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 30. М.; СПб.: Нестор-История, 2015. 320 с.
18. Словарь XVIII 1989 — Словарь русского языка XVIII века. Вып. 5. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1989. 256 с.
19. Словарь 1847 — Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный Вторым Отделением Императорской академии наук: В 4 т. Т. 1. СПб.: в Тип. Императорской акад. наук, 1847. 415 с.
20. Ушаков 1935 — Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д.Н. Ушакова. Т. 1. М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935. 1562 стб.
21. Фасмер 1986 — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т. 1. М.: Прогресс, 1986. 576 с.
22. Черных 1993 — *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. Т. 1. М.: Русский язык, 1993. 624 с.
23. Шанский 1972 — Этимологический словарь русского языка / Под ред. Н.М. Шанского. Т. 1. Вып. 4. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1972. 216 с.
24. Liddell 1996 — *Liddell H.G., Scott R.* A Greek-English lexicon. Oxford: Clarendon Press, 1996. 2041 p.

ВАСИЛЕК В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

Фитонимам посвящено достаточное количество работ как лингвистов, так и представителей других наук. И ни одно исследование не обходится без опоры на давнюю книгу Н.Ф. Золотницкого «Цветы в легендах и преданиях» (впервые вышла в 1908 году, правда, неоднократно переиздавалась, см., например: [Золотницкий 2005]). Что касается исследований о фитониме *василек*, то таких немного. Есть интересная статья С.Г. Горбовской [Горбовская 2009], статья искусствоведа А.В. Трошинской [Трошинская 2017], исследование К.И. Кушнир [Кушнир 2022] и некоторые другие.

Научное (ботаническое) название цветка объясняется частично с помощью перевода составляющих его латинских слов, частично с помощью мифологии. Пересказывая Золотницкого, можно отметить, что цветок связан с богиней жатвы и земледелия Церерой, а также с богиней цветов Флорой. Он получил свое название “*Cyanus*” от имени одного юноши, который был так увлечен богиней, что все свое время посвящал плетению из этого цветка гирлянд и венков. Тогда богиня Флора «за его постоянство и за его любовь к ней превратила его тело в василек, и все васильки с этих пор стали называться “цианус”» [Золотницкий 2005, 222]. По латыни “*cyanus*” значит ‘синий’. Еще одно название василька *Centaurea* (от лат. *centaureus*) произошло от слова «кентавр». По легенде, рассказанной Плинием (как повествует Золотницкий), Геракл случайно ранил кентавра Хирона одной из стрел, наконечник которой был отравлен ядовитой кровью Лернейской гидры. В качестве противоядия Хирон использовал настой из васильков [Там же].

Позднее, лишь в XVIII веке, Карл Линней в научном названии цветка соединил оба слова: *Centaurea cyanus* [Там же]. По другой версии латинское название *centaurea* (центаурей) переводится как ‘сто желтых цветков’.

Русское название (частично перекликающееся и с другими славянскими) *василек* до сих пор не имеет убедительной и однозначной этимологии. «Рус. *василёк*, укр. *васильок* соответствуют греческому слову *βασίλικόν (φυτόν)*, подобно тому, как сербохорв. *бóсильак* — ср.-лат. *basilicum*. Родство с “Василий”, “василиск”, “базилик”, “базилика” и т.п. с точностью не установлено» [Фасмер, 277]. Наиболее подробно этимологию русского

названия цветка представляет П.Я. Черных в Историко-этимологическом словаре: «Возникло, по-видимому, в результате переосмысления (сближения с *Василий*, *Василько* или *василиск* — “змей”) названия растения из семейства губоцветных *базилик* — “душистый василёк” (*basilicus* — “царский”), известного у нас также с давнего времени» [Черных, 135].

В лексикографических источниках слово *василек* появляется уже в 1704 году в словаре Поликарпова (на это указывает П.Я. Черных), затем в 1731 году в Немецко-латинском и русском лексиконе Э. Вейсмана, в конце XVIII века появляется и прилагательное. См.: «ВАСИЛЕКЪ въ простонар. *Centaurea Cyanus*. Однолетняя между посеяннымъ хлебомъ и въ другихъ местахъ растущая трава, имеющая ярко голубые цветы, изъ многихъ лепестковъ сложенные. *Изъ васильковъ плетуть венки*. ВАСИЛЬКОВЫЙ, ая, ое. 1) Васильку принадлежащій, свойственный. *Васильковый листь, корень, семена*. 2) Цветъ василька, или подобной ему имеющій. *Васильковое сукно* [САР, 390]. В СЦРЯ помета *простонар.* исчезает [СЦРЯ, 101]. Уже в этом толковании содержатся основные семантические характеристики цветка: полевой по месту и виду, связанный преимущественно с рожью, синий (разных оттенков) по цвету. Место произрастания цветка среди хлебного поля и его голубой цвет являются его постоянными характеристиками. Ср., например, в ССРЛЯ: «В а с и л ё к. ‘Однолетнее сорное растение сем. сложноцветных с красивыми темно-голубыми или светло-синими цветками, растущее преимущественно во ржи’ <...> 3. Васильковый. ‘Состоящий из васильков. • Светло-синий, цвета василька’. *Васильковый цвет*» [ССРЛЯ, 39]. Поэтому не случайны контексты, где гипоним сочетается с гиперонимом *полевые цветы*. Золотницкий: «Если макъ такъ украшаетъ хлѣбныя поля нашего юга, то красой ихъ на севере является василекъ. Прелестный, синий, какъ южное небо, цвѣточекъ этотъ служить необходимой принадлежностью и прекраснымъ спутникомъ **ржаного поля** и почти никогда и нигде въ другомъ мѣсте въ дикомъ виде не встречается» [Золотницкий 2005, 221]. *Видели его иногда и пешкомъ <...> с соломенной корзинкой на левой руке для собиранія грибков, полевыхъ цветов, васильков*. Ф.М. Достоевский. Дядюшкин сон (1858—1859) [НКРЯ¹]. *Я тайно ставил ей на окно букеты из васильков и других полевыхъ цветов и готов был отдать за нее свою жизнь*. Н.А. Морозов. Повести моей жизни / В начале жизни (1902). *Во ржи и васильках, с поленницей дров возле сарая, с дневавшими и ночевавшими тут знаменитыми музыкантами и мудрыми слепцами*. С.Т. Коненков. Из книги «Мой век» (1970).

Синий цвет василька выступает как его опознавательный знак, неслучайно возникает и прилагательное для обозначения цвета, *васильковый*.

¹ Иллюстрации извлечены из Национального корпуса русского языка. Далее это не оговаривается.

Стоит заметить, что во многих языках семантика слова *василек* часто содержит представление о цвете, именно синем цвете: *синовница*, *синецветка*, *синюха* (в русских говорах); *синчец* в болгарском; *модрац* ('синий') в сербско-хорватском; в чешском *modračka*, и в польском *bławatek*; во французском *bleuet* [Черных, 135].

Цветовая синяя гамма у василька достаточно разнообразна (особенно для русского языка, различающего синий и голубой цвет): *голубой*, *ярко-голубой*, *светло-голубой*, *светло-синий*, *ярко-синий*, *небесно-голубой* и другие оттенки синего цвета, вплоть до фиолетового. При этом цвет может быть обозначен разными частями речи. *На них из-за ржи приветливо выглядывали лиловые колокольчики, синие васильки.* П.В. Засодимский. Темные силы (1870). *Такие растения, у которых на одном донце бывает множество цветов, — называются сложноцветными растениями; таковы: ярко-синие васильки, желтые, большие подсолнечники, красивые астры.* К.Д. Ушинский. Детский мир (1864). *Колосья почти уже спелого хлеба гнулись к земле, а между ними, точно играя в прятки, скрывались голубые васильки.* А.И. Свирский. Рыжик (1901). *Небольшой пучок голубеньких васильков, перевязанных тоненькой травкой.* И.С. Тургенев. Свидание (1850). *Собирая среди колосьев восковой спелости темно-голубые васильки с их острыми и нежными лепестками.* В. Михальский. Прощеное воскресенье // Октябрь, 2009.

Васильки синеют, синевеют, голубеют: Множество васильков синевеет по бесчисленным межам. И.С. Соколов-Микитов. Детство (1929–1953). *Снега <...> голубели васильками.* Д.А. Фурманов. Мятёж (1924). Концентрация цвета может быть выражена существительным: *Бездонная синь васильков.* Е.А. Мравинский. Записки на память: Дневники. 1918–1987 (1976). *Но не в голубизну ли василька, не в синь ли полевого колокольчика божественный Рублев одел пренебесное свое творение — икону «Святая Троица»?!* Б.В. Шергин. Из дневников (1930–1960). И даже неологизмом: *...бурячок-мужичок в разодранной сермяге, надевши зипун, зубрил плугом лиловые земли; виднелась вдали редкосевная рожь, синевей васильков.* Андрей Белый. Москва. Часть 2 (1926).

Лиловый и фиолетовый цвет васильков также включается в гамму синего цвета: *Вчера мы набрали большой букет только что распустившихся полевых цветов: кашки, любиишь-не-любиишь, лиловые васильки и проч.* Т.Л. Сухотина-Толстая. Детство Тани Толстой в Ясной поляне (1910–1950). *А в большой вазе букет луговых цветов: лиловые васильки, ромашки, пижма, <...> колокольчики.* М.С. Харитонов. Стенография конца века. Из дневниковых записей (2009). *Это как васильки, подумал землемер. Днем синие, а погляди вечером, при лампе, лиловые.* И.А. Бунин. Белая лошадь (1907–1929). *Мы гуляли по лугу, буйно цвели фиолетовые васильки, нивяник, шалфей.* Арсения Никитенко. Жрица лесного озера // «Наука и религия», 2007.

Цвет василька может быть не только синим в своих оттенках, но и белым, розовым, красным. «Примечательно, что у Врубеля мы встречаем не только синие, но и лиловые, и белые васильки. Он подметил особенность этого цветка переходить иногда в краснину или белеть. В мировой флоре насчитывается около семисот видов васильков, среди которых встречаются васильки с розовыми, лиловыми, пурпурными, белыми и даже желтыми цветами» [Трощинская 2017, 135]. *Вот иду я по большому-большому полю, и там столько васильков и такие красивые, большие, и синие, и розовые, и лиловые <...> Вдруг вижу я, недалеко точно сноп больших белых васильков, больших и пушистых, как маленькие розы.* В.С. Новицкая. Хорошо жить на свете! (1912). Цветовой «переход» может объясняться временем суток или возрастом цветка: *Васильки, ярко-синие на солнце и в молодости и голубые и краснеющие вечером и под старость.* Л.Н. Толстой. Хаджи-Мурат (1896). *Васильки здесь какие-то особенные: представлена вся гамма — и белые, и ультрамариновые, и густо-фиолетовые.* Галина Шагиева. Некрасивых нет! (2002) // «Биржа плюс свой дом» (Н. Новгород), 12.08.2002. И совсем необычно: *Все мы приносили Ридушке одиннадцать букетов «со значением»: капрал Джеймс Муррей появлялся с красными розами; его товарищи приносили пурпурные адонисы, <...> канареечные васильки.* В.А. Закруткин. Помненька (1946). Вероятно, эпитет подчеркивает яркость и насыщенность цвета обычных васильков.

Следует заметить, что в русской народной культуре васильками могут называть совершенно разные цветы. В СРНГ в статье о васильке приведено около 20 латинских названий ботанических растений, называемых в говорах «васильком». Эти цветы относятся к разным семействам, они разного строения и разного цвета. Что их объединяет, не совсем понятно, так как все названия приведены из одного источника ботанического содержания [СРНГ, 22]. Мы обратили внимание на замечание, высказанное одним из исследователей фитонимов в донских говорах: «Таким фитонимом (василёк. — О.Д.; Л.Ч.) обозначают ‘шалфей луговой’, ‘мяту’, ‘мелиссу лекарственную’, ‘левкой’, ‘люцерну посевную’, ‘молочай’. Возможно, это объясняется тем, что вкусовые свойства, функции и применения этого цветка весьма разнообразны. К примеру, листья василька обладают ароматом мяты, гвоздики и даже лимона, известно, что они также используются как приправа при консервировании в мясных продуктах. Также василёк используют в лекарственных целях, делают отвары вместе с шалфеем или мелиссой. Возможно, именно поэтому в донской флоре васильком называют многие растения» [Майер 2015, 96].

Действительно, все эти растения обладают общими лекарственными свойствами. А.В. Трощинская замечает: «Возможно, целительные свойства василька поспособствовали тому, что изображение этого цветка прочно вошло в раннехристианскую символику и европейское религиозное искус-

ство. В христианской традиции Запада он ассоциируется с образом Христа и эдемским садом. Объясняется это следующим образом. В христианском мире змеи являются олицетворением зла, поэтому целебное свойство василька обезвреживать змеиный яд ассоциировался с триумфом Христа над Сатаной. Более того, цветок, росший преимущественно на полях среди злаков, стал символом евхаристического хлеба и Спасителя. Его голубой цвет напоминал цвет неба и означал высокую духовность, он мог символизировать небеса и рай» [Трощинская 2017, 137].

Запах васильков тоже оказывается его заметной характеристикой, хотя его состав не совсем понятен: запах сухой травы, пряный или сладковатый. *Он бросился назад в сени, оттуда в маленькую комнату, где все стены были увешаны юбками и платьями и пахло васильками и укропом.* А.П. Чехов. Воры (1890); *В хате было душно, пахло васильками. В мертвой тишине слышался только шум тяжелого дыхания больного.* М.П. Старицкий. Молодость Мазепы // «Московский листок», 1898. *Здесь всегда пахло сухими васильками, ореховой оклейкой мебели и чем-то старым, удивительно покойным.* А.И. Куприн. Жрец (1905). *Два желтых мотылька, как два цветочных лепестка, однообразно играют над склонившимися в оцепенении колосьями, над цветами и травами, нагретыми зноем. Сладко пахнет васильками...* И.А. Бунин. Восемь лет (1903–1909).

Запах васильков в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон» определяется как ‘запах покойника (трупный запах)’. Прилагательное с таким значением отражено в Словаре языка писателя: *Незримый покойник ютился в мелеховском курене, и живые пили его васильковый трупный запах.* Тих. Дон, 3, XVI; *И чем больше отходило промерзшее за ночь тело (Петра. — О.Д., Л.Ч.), — резче ощущался соленый запах крови и приторно-сладкий васильковый трупный дух.* Тих. Дон, 6, XXXIV. *Не успели похоронить Наталью, как уж снова запахло ладаном и васильками в просторной мелеховской горнице. Через полторы недели после отъезда Григория на фронт утопилась в Дону Дарья.* Тих. Дон, 7, XXI. «Васильковый — ‘Тошнотворно-сладкий (трупный запах)’» [СЯМШ, 205]. Ассоциация запаха васильков с запахом смерти, возможно, является специфически авторской у Шолохова, но также может быть связана и с народно-религиозной традицией, с ее субъективным восприятием. Василек упоминается в сказании о московском юродивом Василии Блаженном. В нем рассказывается, что тело умершего юродивого обнаружили среди голубых цветов с сильным запахом. Казалось, что запах издает тело святого, но позднее поняли, что это запах растений, которые были рядом. Возможно, произошло соединение трупного и цветочного запахов, запах у василька действительно резкий и сладковатый.

Андрей Белый образно заметил: «Живое слово (метафора, сравнение, эпитет) есть семя, прозябающее в душах; оно сулит тысячи цветов; у одного оно прорастает как белая роза, у другого — как синенький василек».

Андрей Белый. Магия слов (1909) [НКРЯ]. В метафорическом, поэтическом контексте, в сравнениях василек, а точнее — его синий цвет, коррелирует обычно с цветом глаз. *Другая девушка была поленьевая, черневая, с синими, как васильки, глазами.* Д.Л. Мордовцев. Москва слезам не верит (1885). *...Из двери Гориной спальни выходит сухопарый и стройный мальчик-подросток <...> с такими синими, синими, как васильки, глазами.* Л.А. Чарская. Игорь и Милица (Соколята) (1915). *Во всем этом великолепии на полудетском лице ее с оранжевым румянцем на щеках, словно выскочившие из ржи васильки, дерзко синели глаза.* Валентина Осеева. Динка прощается с детством (1969). *У нее было круглое лицо с приятными чертами, голубыми, как васильки, глазами и алыми губками.* А.И. Красницкий. Дочь Рагуила (1913). *Невозможно было омрачить голубень Ванюшкиных глаз-васильков отказом «устроить праздник».* Константин Воробьев. Это мы, Господи! (1943).

Представление о цвете василька настолько однозначно в русской языковой картине мира, что уточнение ‘синий’ оказывается избыточным: *А псари понесли за ним <...> юную красавицу, девушку-снегурушку, с белою косою до пят, и глаза — как васильки.* А.В. Амфитеатов. Княжна (1889–1895). *Ореол золотых волос, который обрамляет лилейно-белое личико, с васильками-глазами.* В.С. Новицкая. Безмятежные годы (1912). *Как васильки в спелой пшенице горят ее глаза.* В.М. Дорошевич. Сказки и легенды (1893–1916). *...А глаза глядели двумя васильками.* Виктор Ремизов. Воля вольная // «Новый мир», 2013. Необычная метафора у В. Катаева: *Васильки — как синие лампы в алом храме золотой зари.* В.П. Катаев. Юношеский роман (1980–1981).

Сравнение голубых (синих) васильков, василькового цвета с голубым цветом глаз рождает обратную метафору: цветы васильки предстают в образе человеческих глаз: *Дух захватывает, а кругом мелькает высокая, стройная, уже слегка колосющаяся рожь, заманчиво сверкают приветливые синенькие глазки василька.* В.С. Новицкая. Первые грезы (1912). *...Среди хлебов мелькали синие глаза васильков, в небе пел невидимый жаворонок.* М.А. Осоргин. Сивцев Вражек (1928). *Знай любишься вокруг: как из зелени нежно поглядывают анютины глазки на стройный синезоркий василек* В.В. Каменский. Землянка (1910). *Что проще наших полевых цветочков: ромашка, иван-чай, лютик, незабудка, колокольчик, «голубоглазый василек»?* Б.В. Шергин. Из дневников (1930–1960).

Образ василька в культурном дискурсе ассоциируется с русским полем спелой пшеницы или ржи, с представлениями о русском поле как символе родины. К. Романов вспоминал: *На обратном пути в Стрельну прочел в вагоне продолжение «аллегии» Гнилорыбова. В ней <...>, под видом цветочной клумбы говорится о Николаевском кавалерийском училище; георгины изображают юнкеров эскадрона, а пересаженные из привольного поля в тесную клумбу васильки — казаков сотни.* К.К. Романов. Дневники. Воспоми-

нения. Стихи. Письма (1903). Символ василька здесь объединяет и поле, и казачью вольницу, и родину.

Яркий и вместе с тем скромный полевой цветок стал символом нескольких стран. С 1968 года *василек* является национальным цветком Эстонии и неофициальным символом Беларуси (устойчивый эпитет при названии страны *синеокая*, как *Москва белокаменная*, например). Во Франции это символ памяти павших за родину (правда, в начале XX в. это был символ антисемитизма, как отмечал Золотницкий [Золотницкий 2005, 229]). *Василек — возможный символ России: Мне это не очень-то нравится, но это так. И «роза — царица цветов» звучит как «прекрасная Франция». <...> Для Франции — роза, для Германии — незабудка и сирень; для Англии — жасмин и шиповник; для Италии — фиалки и левкой, для России, м[ожет] б[ыть], **василек и подсолнечник**. М.А. Кузмин. Дневник 1934 года (1934). *Золотой василек* возникает в повести Р. Фраермана, которая так и называется, как символ безоблачного счастья: «Он цветет и сияет вечно, как солнце! Даже лучшие солнца, потому что никогда тучи не закрывают его дивных лучей. Василек цветет и вечно роняет в родник свои золотые лепестки. И тот, кто возьмет хоть один лепесток, уж никогда не будет знать никакого горя» [Фраерман 1968, 118].*

Исследование об образе василька в художественных текстах — это самостоятельная тема. Ограничимся лишь замечанием, что в русской литературной традиции этот образ возникает поздно, тем не менее он может выполнять роль важной метафоры, связанной не только с отчим домом, детством, но и с мечтой о прекрасном будущем.

В национальном языковом сознании цвет василька синий, что отражено и в значении прилагательного *васильковый*, и в сравнительных конструкциях, почти исключительно связанных с цветом глаз. Цветок, перекликающийся цветом с голубым небом, оказывается частью нерукотворной природы, символизирует ее чистоту и простоту, одухотворенность, но и хрупкость, временность (по крайней мере, сезонную), отражая таким образом фрагмент русской национально-культурной и языковой картины мира.

Литература

1. Горбовская 2010 — *Горбовская С.Г.* Из истории «Голубого цветка» как одного из художественно-литературных символов французской, немецкой и русской литератур XIX в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2010. № 1. С. 16–24.
2. Золотницкий 2005 — *Золотницкий Н.Ф.* Цветы в легендах и преданиях. М.: Дрофа-Плюс, 2005. 327 с.
3. Кушнир 2022 — *Кушнир К.И.* Ромашка, василек и одуванчик как фитонимические репрезентанты образа малой родины в лирике В.А. Солоухина // Во-

- просы журналистики, педагогики, языкознания. 2022. Т. 41. № 1. С. 125–133.
4. Майер 2015 — *Майер П.А.* Особенности синонимии в фитонимах донских говоров // Филологические науки в России и за рубежом: Мат-лы III Междунар. науч. конф. СПб.: Свое изд-во, 2015. С. 95–97.
 5. НКРЯ — Национальный корпус русского языка. URL: <http://www.ruscorgpora.ru/> (дата обращения: 20.05.2023).
 6. САР — Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный. Ч. I–VI. СПб.: При Императорской Академии Наук, 1806–1822. Ч. I. А–Д. 1806. 1310 стлб.
 7. СРНГ — Словарь русских народных говоров / Сост. Ф.П. Филин. М.; Л.: Наука, 1965. Вып. 1. 306 с.
 8. ССРЛЯ — Словарь современного русского литературного языка: В 20 т. / АН СССР. Ин-т рус. яз.; гл. ред. К.С. Горбачевич. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Рус. яз., 1991–. Т. 2: В. 1991. 960 с.
 9. СЦРЯ — Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный II отделением Императорской Академии наук. СПб.: Типогр. Академии наук, 1847. Т. I. А–Ж. 439 с.
 10. СЯМШ — Словарь языка Михаила Шолохова / Под ред. Е.И. Дибровой. М.: Азбуковник, 2005. 964 с.
 11. Трощинская 2017 — *Трощинская А.В.* Сакральный цветок Голгофы: многообразие и единство образно-смысловых интерпретаций // Онтология искусства христианского мира: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда: XXV Междунар. Рожд. образоват. чтения. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017. С. 131–138.
 12. Фасмер — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка / Перевод с нем. и доп. чл.-корр. АН СССР О.Н. Трубачева / Под ред. и с предисл. проф. Б.А. Ларина. 2-е изд., стереотип.: В 4 т. М.: Прогресс, 1986. Т. I. 573 с.
 13. Фраерман — *Фраерман Р.И.* Золотой василек: Повесть. М.: Детская литература, 1966. 273 с.
 14. Черных — *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь русского языка: 13 500 слов: Т. 1–2. М.: Рус. яз., 1993. Т. 1: А–Пантомима. 623 с.

ВАСИЛЬКИ И КОЛОКОЛЬЧИКИ В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

Изучение структур языкового знания, связанных с номинациями тех или иных конкретных предметов, на наш взгляд, должно учитывать несколько взаимосвязанных аспектов: 1) происхождение лексемы, ее словообразовательную структуру и деривационный потенциал; 2) закономерности лексической сочетаемости; 3) парадигматические связи; 4) функционирование в составе устойчивых языковых единиц языка; 5) употребление в фольклоре и в авторских произведениях разных жанров. Только при таком комплексном подходе можно в полной мере исследовать то, что принято называть фрагментом языковой картины мира. «Картина мира, как языковая, так и пропозитивно-дискурсная, по своей природе являет собою соединение субъективного и объективного начал, поскольку она отражает объективный мир сквозь призму субъективного видения. Она может отражать и воображаемый, выдуманный человеком мир в форме вымыслов, фантазий, мечтаний, художественных конструктов. В этом субъективизме раскрывается положение о “возможных мирах”, развиваемое в современных когнитивных и культурологических направлениях лингвистических исследований» [Блох 2006, 19]/ Исследование номинаций, связанных с миром природы, особенно интересно в плане анализа взаимодействия научной и наивной картин мира [Касевич 1996, 77].

В данном исследовании мы ставим перед собой скромную задачу лишь наметить некоторые из них, подробнее остановившись на деривационном и фразеологическом аспектах.

Наш выбор в качестве объекта анализа именно этих лексем — *василёк* и *колокольчик* — определяется как экстралингвистическими, так и собственно языковыми факторами: принадлежность обоих растений к полевым цветам; сходство цветовой гаммы; кажущаяся однотипность словообразовательной структуры сопоставляемых номинативных единиц. В самом деле, обыденное языковое сознание склонно воспринимать обе номинации как лексикализованные диминутивы. Последних вообще очень много среди наименований растений. В. Солоухин в очерке «Трава» отмечает: «Русский человек (надо бы сказать, народ. — В.С.) настолько влюблен в природу, что эта его нежность заметна даже по названиям трав». Далее приводится длинный перечень наименований, в котором немало

уменьшительно-ласкательных образований: *касатик, баранчик, лютики, белая кашка, заячья лапка, белоголовка, богородицины слёзки, ноготки, матрёнка, одуванчики, душистый колосок, калачики, хрустальная травка, божьи глазки, вьюнки, богородская травка, купавка, анютины глазки* и мн. др. [Солоухин 1986, 10].

Однако по отношению к номинации «василёк» версия об уменьшительно-ласкательном деривационном значении финали -ёк оказывается недостоверной. Этимологический словарь русского языка М. Фасмера указывает на возможное греческое происхождение наименования «василёк» и находит соответствия в украинском, сербохорватском, латинском языках. Отмечается также родство с польским *bazylika* (не случайно польское имя *Vazyli* соответствует русскому *Василий*) [Фасмер 1986, 277]. Таким образом, -ёк в структуре наименования цветка — это, скорее всего, результат усложнения морфемной структуры, переосмысленный компонент *ик*, который исторически является частью основы. Восприятию слова «василёк» как диминутива способствует и ономим — имя собственное, в котором суффиксу -ёк в самом деле приписывается ласкательное значение. Ср. в загадке: *Ярко-синий, пушистый / Он в хлебе родится, / В еду не годится. / Так маленького Васю называют / И те цветы, что в поле собирают*. Примерно так же раскрывает этимологию этого слова и «Этимологический словарь русского языка» А.Г. Преображенского. Оба словаря приводят дериват «васильковый» и отмечают его образно-переносное значение: «синий». По свидетельству В.И. Даля, многие диалектные наименования этого растения своей внутренней формой выражают именно синий (или голубой) цвет: *блатка, синовица, синецветка, синюха* [Даль 1955, 167].

Совершенно иная деривационная история у «колокольчика». В первых, здесь совершенно очевидна диминутивная природа суффикса -чик, который появляется уже на первом этапе семантической деривации (*колокол* → *колокольчик* — маленький колокол, с помощью которого звонят, извещая о чем-либо). Во-вторых, авторы этимологических словарей пишут о звукоподражательном происхождении исходного наименования *колокол*: «КОЛОКОЛЬ <...> Звукоподражательное. Корень удвоен без перебоя (удвоение интенсивное). Образование первичное (исконное): лит. *kaĩkalas* *колокольчик* (из **kalkalas*), сскр. *kankanas* *обруч, кольцообразное украшение*; *kaĩkaĩ* — украшение с колокольчиками; *kalakalas* *беспорядочный шум, крик*. <...> Индс. корень: **gal-gala, *gel-gel-(u)* <...>» [Преображенский 1910—1914, 337]. Отмечается также, что в неударенном виде этот корень встречается «во многих словах, означающих звук», например, в латинском глаголе *salō*, -аге *восклицать, созывать* [Там же]. Некоторые исследователи предполагают также, что слово **колокол** созвучно общеславянскому **kol* — «круг», «дуга», «колесо» (ср. также: *около, околица, коловорот, ко-*

лач, кольцо). Так или иначе, внутренняя форма этого слова несет информацию не о цвете, а о форме или о характере звучания. Отмеченные различия в этимологии данных слов, в характере образной номинации влекут за собой и многие особенности их употребления.

Сразу отметим, что и *василёк*, и *колокольчик* — образы чрезвычайно активные как в фольклоре, так и в русской авторской поэзии. И. С. Куликова в монографии «Мир русской природы в мире русской литературы: слова-названия растений в русской художественной картине мира» делит названия цветов на «непоэтические» и «поэтические», причем к последним относит ромашку, ландыш, василёк, колокольчик, незабудку [Куликова 2006, 19].

Образ «василёк» встречается в компаративных конструкциях разных типов, однако явно преобладает прототипическая структура — устойчивое сравнение *как (словно, точно, будто) василёк*, употребляющееся в основном по отношению к синим (или голубым) глазам человека. Ср. существительные глаза, очи, глазки в контекстах: *Другая девушка была поленьевая, черневая, с синими, как васильки, глазами.* (Д. Л. Мордовцев. Москва слезам не верит)¹. Это устойчивое сравнение (далее — УС) употребляется и по отношению к мужчине, и по отношению к женщине. Заметно лишь «возрастное» предпочтение в употреблении этого УС: оно характеризует чаще всего глаза ребенка или молодого человека.

Глаза как васильки — это, как правило, глаза ярко-синие, насыщенного голубого цвета. Эта закономерность находит прямое отражение в системе слов-сопроводителей: «синие-синие», «темно-голубые»: *Наконец, подняла на него свои большие влажные глаза, темно-голубые, как васильки под росой, улыбнулась сквозь слезы, чутко насторожилась <...>* (Д. С. Мережковский. Петр и Алексей). Синева глаз, как правило, сопряжена с их яркостью, сиянием, даже «горением»; синие как васильки глаза — это чаще всего именно яркие глаза. Ср. авторскую замену слова-сопроводителя — прилагательного причастием «горящие» или глаголом «горят»: *Как васильки или как молнии горят ее глаза* (В. М. Дорошевич. Сказки и легенды). Кроме основной, прототипической структуры, широко употребляются и другие компаративные конструкции: «похожий(-ие) на василёк (васильки)»; сложное существительное «глаза-васильки»; устойчивая метафора «васильки».

Трансформация основания сравнения может быть частичной: наряду с признаком цвета может актуализироваться либо эмоциональное впечатление, производимое синими (голубыми) глазами, либо черты характера обладателя таких глаз; ср. эпитеты «чудные», «мечтательные» и т. п.: *Но громче, неистовее всех хохотала веселая, красивая девушка с чудными, как васильки, синими глазами* (Л. А. Чарская. Так велела царица).

¹ Здесь и далее используются фрагменты текстов из источника: Национальный корпус русского языка. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 30.08.2023).

В индивидуально-авторских сравнениях цвет «как у васильков» может характеризовать самые разные объекты: это могут быть не только глаза человека, но и глаза животного, а также неодушевленные предметы, например, предметы одежды (при этом основание сравнения остается неизменным – синий цвет). Основание сравнения, как правило, настолько очевидно для читателя, что анализируемая компаративная структура часто используется в «эллиптическом» варианте, то есть признак-основание опускается.

В текстах XIX–XX вв. с васильком сравнивается человек по разным признакам: *Пригреешь меня немного, и я оживаю, как василек от солнечных лучей* (В.А. Швец. Дневник); *Как василек во ржи, затаилась в толпе Натуленька; жарко молится* (Б.А. Садовской. Пшеница и плевелы) // «Новый Мир», 1993); *Я в плену у жизни и верчусь, как василек на полевой дороге, приставший к грязному колесу нашей русской телеги* (М.М. Пришвин. Дневники). Обратим внимание на то, что в структуре авторских (свободных) сравнений часто присутствуют компоненты, распространяющие элемент В – образ компаративной конструкции: *как василёк от солнечных лучей; как василёк во ржи, как василёк на полевой дороге.*

Интересно, что объектом сравнения может быть даже отвлеченное понятие; так, с образами голубых цветов (василька и незабудки прежде всего) неразрывно связаны воспоминания о детстве, ностальгия по давнему, но дорогому прошлому: *И цветет детство в душе, вот как эти левые незабудки, как васильки!* (Н.Ю. Устрялов. Дневник).

В поэтических текстах авторские сравнения с образом «василёк» чаще встречается не с прилагательными, а с глаголами: этот цветок предстает как скромное, нежное, уязвимое живое существо, которое способно «прятаться», «скрываться от людских глаз». Считая сорняком, ненужным, бесполезным растением, его топчут, «втирают в пыль», безжалостно уничтожают.

«Васильки во ржи» или «васильки среди пшеницы» – один из высокочастотных образов в русской поэзии: *Как васильки во ржи, цветут в лице глаза* (С.А. Есенин. Исповедь хулигана). В есенинском тексте сравнение распространяется авторской метафорой, которая является результатом яркого окказионального сочетания: «цветут глаза». Очевидно, что анализ синтагматических связей флоронима «васильки» дает дополнительные ценные сведения, касающиеся образно-символического аспекта его семантики. Отметим, кстати, что васильки бывают и лиловые, и желтые, и белые, и розовые, и даже красные. Однако языковая система выбирает именно признак «синий» и использует его почти исключительно для описания цвета глаз человека.

Цветение васильков – символ круговорота в природе. С одной стороны, это знак начала весны или начала лета. С другой – васильки на сжатом

поле — признак наступающей осени: *В районе Бреста и Ивангорода зацвели васильки, рожь и белая акация (весна окончилась)* (Д.Н. Кайгородов. Из русской природы (03.06.1915) // «Новое время», 1915); *Вокруг хутора сплошной желтый ковер сжатого поля; изредка красят его лишь запоздалые васильки, да мак* (Г.А. Гоштовт. Дневник).

Васильки — символ возраста человека; они как бы проживают с человеком всю его жизнь, от юности до старости. Регулярной реализации этого символического значения служит природное свойство васильков менять свой цвет в зависимости от времени суток, от освещения, места произрастания и от «возраста» растения: «<...> **васильки, ярко-синие на солнце в молодости и голубые и краснеющие вечером и под старость**» (Л.Н. Толстой. Хаджи-Мурат); *«Я всё смотрю на седые васильки, и беспокойное, тоскливое чувство овладевает мною: “Что скажет завтра физик о вечности красок?”*» (В. Брагин. В стране дремучих трав).

По отношению к василькам часто используются эпитет «небесный» и его дериваты; наблюдается также соседство образа васильков и образа неба как однофункциональных, характеризующих один и тот же объект: *В проплёшинах овсов небесно сияли мелкие васильки, если мы задевали сапогами межи, в глуби их начинали потрескивать и порскать черными семенами дикие маки* (В. Астафьев. Обертон).

Многие контексты подчеркивают, что васильки — дикое, сорное растение, которое забивает рожь и другие злаки и поэтому от него не жалко избавляться; вместе с тем в текстах регулярно подчеркивается противоречие между тем вредом, который приносят посевам это растение, и их «невинной», «небесной» красотой: — *Кажись, васильки нарисованы, — хрипло сказал Колька Дрождев, — хоть и сорная трава, но голубая* (Ю. Коваль. Кленка); *Васильки такого невиданного поднебесного цвета, будто и вправду порядочный цветок* (Г.Е. Николаева. Битва в пути).

Васильков много в полях и на лугах, в разнотравье, и растут они вместе с таволгой, колокольчиками, ромашками, шалфеем, медуницей, бурьяном, подорожником, клевером, маками. Образ василька — одного из цветочных образов России — широко используется в названиях художественных произведений, в живописи, в поэзии, в песенном жанре и т.п. (ср. «Васильки Шагала» А. Вознесенского), романс «Всё васильки...» в его многочисленных вариантах как результат переработки отрывка из стихотворения «Сумасшедший» А.Н. Апухтина).

Многие авторы, описывая васильки, используют прием олицетворения: *Я шел через луговины и пажити, через заросли шиповника и коровьи стада, мне в пояс кланялись хлеба и улыбались васильки* (В. Ерофеев. Москва-Петушки); *Открыто веселая. Рожь и васильки... Давние-давние соседи. И васильки синеглазо улыбаются: ржице вольготно и нам ладно* (В. Бочарников. Синие глаза лета // «Работница», 1980); *Большой луг на пологом берегу ре-*

чушки укрыла густая сочная трава и множество цветов. Среди них выделялись васильки. Высокие, статные, а голубоглазые... (А.Г. Асмолов. Принцесса Ро). Интересно, что не только голубые или синие глаза сравниваются с васильками, но и, наоборот, васильки сравниваются с глазами человеческими, т.е. образ сравнения и предмет образной характеристики способны меняться местами, демонстрируя свойство «взаимной обратимости».

Несомненно, васильки — один из выразительнейших образов **памяти** и, вероятно, это не случайно. Лирически-печальный ореол, который мы наблюдаем вокруг этого незатейливого цветка, отчасти связан с тем, что он нередко встречается на могилах: *Тут красовались пышные гвоздики и огромные подсолнечники, пестрели разноцветные маки, благоухал канупер, ковром расстилались ноготки, колокольчики, зинзивер и — украшение могил — васильки* (А.В. Никитенко. Моя повесть о самом себе).

Образ василька овеян глубокой романтикой, связанной с ностальгическими чувствами детства и Родины: *Вспоминал красную рубаху в синем сосняке, густую здоровую смолу в воздухе, детское длинное лето, мягкие круги на воде вечером, когда играет мелкая рыба, мяту и васильки на чьей-то русской голове...* (С.Н. Сергеев-Ценский. Бабаев).

Васильки растут повсюду, они неприхотливы. Во многих контекстах подчеркивается **незатейливость** этих цветов, которая маркируется эпитетами «скромные», «неброские», «простые», «обыкновенные». Вместе с тем васильки вместе с другими растениями российских лугов ассоциируются с красотой гармоничных цветовых сочетаний, вызывая исключительно положительные эмоции, о чем свидетельствует частое употребление анализируемого флоронима с эпитетами «милые», «родные» и проч. Васильки могут осознаваться и как символ простой, непритязательной, гармоничной жизни на природе, чистоты и невинности.

Васильки в русской литературе — это и символ ожидания любви, и образ чистого, романтического чувства: *Я вернулся домой; но образ бедной Акулины долго не выходил из моей головы, и васильки ее, давно увядшие, до сих пор хранятся у меня...* (И.С. Тургенев. Свидание).

Полевые или луговые васильки — излюбленный мотив вышитых вещей, частый рисунок на блузках, платьях, на вороте рубахи, на клеенках, скатертях, занавесках и салфетках: *А на скатерти синели васильки, вышитые самой Ксюшей* (Г. Алексеев. Зеленые берега); *Была у меня полотняная салфетка, ну я и сшила с нее и еще васильки с двух сторон вышила для приятности* (В. Михальский. Одинокому везде пустыня).

В старину женщины собирали васильки в бутоньерки и прикрепляли к платью: *Волосы ее были прибраны чище обыкновенного, и свежие васильки украшали грудь ее* (В.Т. Нарезный. Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова). Для мужчины васильки в петлице — часть костюмного кода, символ ожидания самой главной в жизни

встречи. Васильками украшали волосы, плели из них венки, прикрепляли к шляпкам: *Наденька, обыкновенно, помогала ей в этом занятии; а Пелагея Петровна всё собирала васильки во ржи: наберет целую охапку васильков и начнет, бывало, плести из них венки, сплетет венки и украсит им соломленную шляпку Лидии Ивановны <...>* (И.И. Панаев. Опыт о хлыщах).

Совершенно очевидно, что образ васильков в поле неразрывно связан с образом самой России: *Я — по полю вдоль реки: света тьма, нет Бога! В чистом поле — васильки, дальняя дорога. Вдоль дороги — лес густой с бабами ягами, А в конце дороги той — плаха с топорами...* (В. Высоцкий. Моя цыганская); *Как голубые огоньки, / Средь золотых стеблей / Растут родные васильки / Для радости моей* (А.С. Новиков-Прибой. Капитан первого ранга).

Употребление второго флоризма — «**колокольчик**» — также неразрывно связано как с его этимологией, так и с современной семантической структурой этого слова. МАС указывает на семантическую связь между диминутивом («маленький колокол») и вторым значением, которое является результатом метафорического переноса (сходство по форме) и используется уже для обозначения иного предмета — растения. Два ЛСВ, зафиксированных в МАС, относятся к разным лексико-семантическим группам. В обоих случаях имеет место своего рода лексикализация уменьшительно-ласкательной формы. Обратим внимание на то, что словарная дефиниция отражает сему образного сравнения: «с <...> цветками, похожими на маленький колокол» [МАС 1982, 75].

Словарь А.Г. Преображенского приводит однокоренные слова *колоко́льчик, колоко́льный, колоко́льная, колоко́лец* (предсмертное, хриплое дыхание), *колоко́лка* (головка растений), *колоко́льчатый*, диал. *колоко́лить* (звонить, трезвонить), указывает на этимологическую связь слов данного гнезда со старославянским «клакол» и на их звукоподражательную природу.

Любопытно, что у В.И. Даля находим собрание пословиц и поговорок, связанных с колоколом и теми звуками, источником которых он является (но не с колокольчиком-цветком!). В системе устойчивых сравнений слово «колокольчик» также присутствует в основном своем значении «маленький колокол, звонок». Сравнению подвергается чаще всего женский (детский, девичий) голос (по признакам «звенеть», «заливаться»; «звонкий», «высокий», «нежный», «чистый», «тоненький», «заливистый»): *Ночами ей снилось: маленькая кудрявая девочка бежит по комнате, и голосок у девочки звонкий как колокольчик* (А.В. Перегудов. В те далекие годы). В текстах часто встречается и «творительный сравнения». Это устойчивые выражения, употребляющиеся в основном как характеристика голоса человека, его пения или смеха, реже — при описании пения птиц или голоса другого животного (например, лая собаки): *С террасы зазвенели колокольчиками детские свежие голоса* (Д.Н. Мамин-Сибиряк. Запоздавшая весна).

Особого внимания заслуживают контексты, в которых сближаются «два колокольчика» — колокольчик «звонящий» и колокольчик-цветок: *«Как колокольчик прозвенело имя, / Как колокольчик — Дина — колокольчик / Лиловый, средь полей, звенящий солнцу»* (М.О. Цетлин (Амари). Айседора: «Сегодня пир, сегодня радость солнца...»). С одной стороны, сравнение осуществляется по признаку «звонкий» и характеризует звучание имени, а с другой — возникает образ полевого колокольчика, «звнящего солнцу». В другом контексте смех человека уподобляется звону колокольчиков, но именно цветов: *Она смеялась, как тысяча тысяч синих колокольчиков. Она засмеялась. Колокольчики. Похоже на смех Офелии* (В. Аксенов. Звездный билет // «Юность», 1961).

Обратим внимание: из двух сопоставляемых нами образов именно *ва-силёк* (не колокольчик!) широко используется во фразеологии как эталон цвета. На активность цветообозначений в устойчивых единицах языка указывают многие известные ученые, в частности: [Ковшова 2012, 218], однако не менее важно и то, что сам по себе выбор эталонов цвета очень прихотлив и на первый взгляд алогичен.

Заслуживает внимания и прилагательное «колокольчиковый», которое тоже употребляется главным образом в значении «звонкий, чистый, нежный, как колокольчик» и характеризует звучание человеческого голоса, смех, реже — иные звуки: *Голос ее был колокольчиковый — хотя мне сказали, что Дине немало лет* (Д. Осокин. Утиное горло (2012–2013) // «Октябрь», 2013). Ср. также: *колокольчиковый звук речей демократов* (В. Маканин); *серебряный колокольчиковый смех* (А. Битов); *колокольчиковый голосок* (В.Ю. Кунгурцева); *колокольчиковые звуки финала* (Е. Евтушенко); *колокольчиковая музыка пианино* (А.Г. Малышкин). Во всех приведенных контекстах значение прилагательного «колокольчиковый» мотивируется первым значением существительного «колокольчик» (*маленький колокол*).

Другие фрагменты, в которых это прилагательное связано со вторым значением существительного (*цветок, растение*), очень немногочисленны. В последнем случае могут актуализироваться два основных значения: 1) безобразное значение «относящийся к колокольчикам» или «состоящий из колокольчиков»: *колокольчиковые полянки, колокольчиковая семья и проч.*; 2) *похожий на колокольчики по внешнему виду*: «*сиреневые цветочки колокольчикового типа*». В научных и научно-популярных текстах (реже в художественных и публицистических) употребляется также ботанический термин, наименование семейства растений — субстантиват «колокольчиковые»: *Но далеко не все знают, что колокольчик (Campanula) — всего лишь один из многочисленных (около 80) родов семейства колокольчиковых* (Красота без звона // Аргументы и факты, 2005. 06).

Более широкое употребление существительного «колокольчик» в первом значении подтверждается сведениями НКРЯ: из 300 проанализиро-

ванных нами были отобраны те, в которых колокольчик — это название цветка (всего таких фрагментов оказалось 55, что составляет 18,3%).

Чрезвычайно интересны примеры, в которых сближаются значения исходного мотивирующего существительного «колокол» и мотивированного «колокольчик-2» благодаря тому, что образованные от них прилагательные сосуществуют в одном контексте:

В глаза бревенчатым лачугам
 Глядит алеющая мгла,
 Над колокольчиковым лугом
 Собор звонит в колокола!
 Звон закольный и окольный,
 У окон, около колонн, —
 Я слышу звон и колокольный,
 И колокольчиковый звон.
 И колокольцем каждым в душу
 До новых радостей и сил
 Твои луга звонят не глуше
 Колоколов твоей Руси...

Н. Рубцов. Левитан (По мотивам картины «Вечерний звон»)

Колокольчики сближает с «колоколом» не только форма: они еще и повзанивают на ветру: ...*Он слышал, как голубые колокольчики, наклоня свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка...* (Н.В. Гоголь. Вий); *Колокольчики мои, / цветики степные! / Что глядите на меня / Темно-голубые / И о чем звените вы / в день веселый мая / средь некошеной травы / головой качая?* (А.К. Толстой. «Колокольчики мои...»). Звенят колокольчики только поздней осенью, перед морозами.

Для поэтических текстов характерен прием олицетворения: как и вазильки, колокольчики уподобляются человеку, однако основанием сравнения являются, как правило, не синий цвет, а форма и расположение соцветий на стебле: колокольчики «наклоняют головки», «качают головками». Очень часто встречается эпитеты «поникшие», «склоненные»: *Они очень красивые, эти белые цветы, колокольчики, склоняющиеся книзу, как в молитве* (Г. Садулаев. Шалинский рейд (2009) // «Знамя», 2010).

Они, как правило, «синие», «голубые», «голубоватые», «голубенькие» «темно-голубые», «лазоревые». Встречаются колокольчики сиреневатые, лиловые, «тускло-лиловые». Колокольчики не столь яркие цветы, как вазильки, они чаще употребляются с эпитетами «светло-голубые», «нежные», «прозрачные», «бледные»: *Разочарование стекло от глаз к подбородку, и лицо Эви сразу сделалось длинным, как светлый луговой колокольчик, если его сорвать и перевернуть* (Ю. Лавряшина. Улитка в тарелке).

Колокольчики растут и в лесу, и в степях, и в полях, и в горах, нередко на выгоревших местах, прямо на пепелищах. Также как и василёк, колокольчик часто сопровождается эпитетом «скромный». Это во многом связано с непритязательностью этих цветов, растущих в любых условиях, даже в расщелинах между камнями: *Скучную кирпичную стену способно оживить даже всего одно маленькое растеньице колокольчика, выросшее в щели* (В. Иршенкова. Свой уголок я убрала цветами // «Сад своими руками», 15.01.2003).

Судя по материалу НКРЯ, букеты из колокольчиков не так хороши, как из васильков, и венки из них плетут, вероятно, реже. В венке они чаще встречаются вместе с другими полевыми цветами: *На голове ее несколько криво водружен был широкий веночек из полевых трав и цветов: колокольчиков, лютиков, васильков, розовых звездочек с переводящимися лепестками, — Ваня звал эти цветы часиками* (В.Ю. Кунгурцева. Похождения Вани Житного, или Волшебный мел).

Как мотив русской вышивки колокольчики, вероятно, тоже менее популярны, однако упоминания о вышивках с колокольчиками тоже встречаются, причем мотив этот причудливо переплетается в народном сознании со звенящими колоколами: *Развернула: узор знакомый — не то колокола, не то цветы — колокольчики, сплетенные между собой извилистыми усиками* (Л. Улицкая. Казус Кукоцкого [Путешествие в седьмую сторону света] // «Новый Мир», 2000).

Колокольчик богато представлен в русской поэзии. Широко известным стало стихотворение А.К. Толстого, вошедшее в школьную программу и положенное на музыку (романс на стихи П.П. Булахова). Оно стало настолько популярным, что у многих возникает сомнение том, что у него есть конкретный автор. Ср. заглавие статьи: *«Колокольчики мои, цветики степные...» — народна ли эта песня?* (Т. Яковлева. Частный взгляд на народность культуры // «Менестрель», 2013).

Колокольчик (как и исходное «колокол») — один из эталонов формы, который широко используется для описания других предметов, прежде всего, других цветов: *У цветков, имеющих воронкообразную форму (колокольчики, наперстянка, львиный зев), кусочками ваты заполняют полость трубки* (Л. Белецкая. Флористическая живопись // «Наука и жизнь», 2009).

В связи с тем, что колокольчик имеет характерную воронкообразную форму, внутри которой полное пространство, ему часто уподобляются головные уборы. В двадцатых годах XX века была в моде дамская шляпка в форме колокольчика — *клош* (фр. *cloche* «колокол»), созданная французской модисткой Каролин Ребу). Такие шляпки, которые воспринимались как символ юности, свободы, раскрепощенности, чаще всего делали из фетра. Они плотно облевали голову и надвигались низко на лоб, а в конце 1920-х годов в соответствии с новой модой их поля стали заворачивать наверх. С другой стороны, возможен обратный перенос: цветок

колокольчика может уподобляться головному убору: *А рядом с Ваней стояла коротышка ростом с локоток, макушка крошки Додолы как раз унёрлась в цветок-колокольчик, росший на поляне* (В.Ю. Кунгурцева. Похождения Вани Житного, или Волшебный мел).

Колокольчики – символ нежной, чистой, скромной красоты и свежести: *Арбузной свежестью веет от ваших помыслов, они чисты и прекрасны, как запах свежей травы, клевера, кашки и колокольчиков – да, именно колокольчиков – после дождя* (И. Краева. Тим и Дан, или Тайна «Разбитой колёнки»: сказочная повесть). По отношению к колокольчикам, как и по отношению к другим полевым и луговым цветам, широко употребляются такие определения, как «простые», «непритязательные», «скромные», «безыскусственные». Скромность как качество человеческой природы, «милое», привлекательное для русского человека, нередко сравнивается с колокольчиком: *Алексей Константинович не был «властителем дум»; его поэзия расцветала любимым им полевым колокольчиком, прячущимся в траве. Но кто скажет, что милее душе... Колокольчики мои, Цветики степные! Что глядите на меня, Темно-голубые? Он вас топчет под собой, Бьет своим копытом. Колокольчики мои, Цветики степные! Не кляните вы меня, Темно-голубые!* (Л. Серова. Гармонии таинственная власть. Внушать любовь к прекрасному (Алексей Константинович Толстой) // «Наука и жизнь», 2007).

Итак, очевидно, что номинации *колокольчик* и *василёк* представляют значительный интерес для анализа русской языковой картины мира. Эти образы роднит не только синий цвет, но и неприхотливость, широкая распространенность в самых разнообразных российских ландшафтах, красота их сочетаний с другими полевыми и луговыми цветами.

Эти объективные признаки анализируемых растений неразрывно связаны с «субъективными», наивно-лингвистическими, культурно обусловленными представлениями о них языкового коллектива, что находит отражение в системе русской фразеологии и в текстах разных стилей и жанров.

Анализ образов василька и колокольчика в наивной картине мира наглядно показывает существенное различие между ними: если первый образ – преимущественно эталон синего цвета, то второй – синкретичный образ, в котором совмещаются и сложно переплетаются признаки цвета, формы и звучания. Обе номинации «поднимаются» над конкретно-вещными образами в сферу отвлеченных представлений, символизируя такие духовные ценности, как скромность, нравственная чистота, доверие и верность, надежда на будущее и светлые воспоминания о милом сердцу прошедшем.

Литература

1. Блох 2006 – Блох М.Я. Концепт и картина мира // Проблемы семантики языковых единиц в контексте культуры (лингвистический и лингвометоди-

- ческий аспекты). Междунар. науч.-практич. конф. 17–19 марта 2006 г. М.; Кострома: Элпис, 2006. 798 с.
2. Даль 1955 – *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1: А–З. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1955. 697 с.
 3. Даль 1881 – *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. II: И–О. СПб.; М.: Изд. М.О. Вольфа, 1881. 779 с.
 4. Касевич 1996 – *Касевич В.Б.* Буддизм. Картина мира. Язык. СПб.: Петерб. востоковедение, 1996.
 5. Ковшова 2012 – *Ковшова М.Л.* Лингвокультурологический метод во фразеологии: Коды культуры: Монография. М.: Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2012. 456 с.
 6. Куликова 2006 – *Куликова И.С.* Мир русской природы в мире русской литературы: слова-названия растений в русской художественной картине мира. СПб.: Наука; САГА, 2006. 478 с.
 7. Огольцев 2001 – *Огольцев В.М.* Словарь устойчивых сравнений русского языка (синонимо-антонимический). М.: Рус. словари: Астрель: АСТ, 2001. 800 с.
 8. МАС 1982 – Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. Т. 2. М.: Рус. яз., 1982. 736 с.
 9. Преображенский 1910–1914 – *Преображенский А.Г.* Этимологический словарь русского языка / Сост. А. Преображенский, заслуж. преподаватель Московской 4-й гимназии. Т. 1: А–О. М.: Типогр. Г. Лисснера и Д. Совко, 1910–1914. 674 с.
 10. Словарь русского языка. Т. II: К–О. 2-е изд. М.: Рус. яз., 1982. 736 с.
 11. Солоухин 1986 – *Солоухин В.А.* Трава. М.: Современник, 1986. 53 с.
 12. Фасмер 1986 – *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка / Под ред. и с предисл. проф. Б.А. Ларина. 2-е изд. Т. I. М.: Прогресс, 1986. 573 с.
 13. Черных 1993 – *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь русского языка: 13 560 слов. М.: Рус. яз., 1993. Т. 1. 623 с.

ПРИРОДНЫЙ МИР В ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОГО СИНТАКСИСА: СУЩЕСТВИТЕЛЬНОЕ «ЦВЕТОК» И ЕГО ПРОИЗВОДНЫЕ

Природный мир очень богат, и он проявляет себя по отношению к человеку дружелюбно или враждебно. Взаимопроникновение этих миров ярко проявляется и в языке. Ср.: *цветок расцвел, девушка расцвела*. Природный мир служит основой многих метафор и сравнений в языке и художественном тексте. Мир цветов в этом плане обладает богатыми когнитивными возможностями: «Язык выражает ценности общества... Средствами выражения ценностей культуры являются особые языковые единицы – концепты» [Алексеев 2019, 10–11]. Разнообразной сочетаемостью обладает как родовое название *цветок* и его производные, так и отдельные названия цветов.

В настоящей работе мы попытаемся очертить синтаксический потенциал номинации *цветок* и его производных: *цвести, расцвести, отцвести, процветать; цветной, цветистый, цветастый*. Ставится задача выявить круг синтаксических конструкций, в формировании которых участвуют эти единицы, дать их синтаксическое описание, охарактеризовать систему значений многозначных глаголов, характер их соединения с субъектами разного значения, очертить их когнитивный и сравнительный потенциал.

Исследователи фитонимической лексики обращают внимание на ее роль в художественном тексте. Особое внимание уделяется группам фитонимов, способных создавать поэтический образ: «Фитоним, преобразованный эстетической функцией языка, – устойчивая единица художественного текста» [Халикова 2018, 337]. К «цветочной» теме обращаются и Е.Ю. Геймбух [Геймбух 2018] в связи с проблемой интертекстуальных реминисценций и интерпретации строки И. Мятлева «Как хороши, как свежи были розы» у И.С. Тургенева и И. Северянина.

Художественная функция и поэтический образ опираются на важные языковые признаки единицы. Обратимся к синтаксическим моделям, организованным при участии фитонима *цветок*. Основной синтаксической конструкцией, в которой проявляются сущностные свойства существительного, является модель со значением экзистенции. Идея существова-

ния выражается в соединении с экзистенциальными глаголами [Золотова и др. 2004, 68–69] *растет, цветет, расцветает*, называемыми разные фазы проявления признака: *распускается, вянет, засыхает, пахнет*. Например: *А летом в жары ни один цветок не пахнул, только белая акация... да и та конфетами* (А.И. Куприн. Гранатовый браслет); *Этот цветок, радуясь божьему свету, начинает свое цветение только на 13 году жизни* (НКРЯ); *Давным-давно в стране, где жили боги, рос очень красивый цветок; По преданию, в эту ночь расцветает огненно-рыжий цветок папоротника – Перумов цвет* (НКРЯ). Такие конструкции могут быть охарактеризованы и как модели с типовым значением «природный субъект и его состояние»: *Зимой королевский цветок находится в искусственно созданном покое, чтобы во всей красе предстать на следующий год; побитый холодами цветок*. Состояние предмета может выражаться с помощью метафорического глагола: *Дышит горный цветок* (В. Набоков).

Идея существования объекта может сочетаться с качественной его характеристикой: *А в стороне от иван-чая сиял золотом другой цветок – зверобой*. Цветок у человека обычно связывается с представлением о хорошем. Для передачи состояния таких объектов в русском языке широко употребляется метафора света [Лакоф, Джонсон 1990]. Например: *Сиял цветок нерукотворный, Как чаша золотых лучей* (Д.Л. Андреев).

Другой тип конструкций – модель с типовым значением: «фитонимический субъект и его локативная характеристика». Например: *Цветок в вазе, Цветок растет на клумбе*. В стихотворении А.С. Пушкина модель со значением локативной характеристики представлена причастным оборотом: *Цветок засохший, безуханный, Забытый в книге, вижу я. И вот уже мечтою странной Душа наполнилась моя* (А.С. Пушкин); *Всё, что было в душе, всё как будто опять потерялось, и лежал я в траве и печалью, и скукой томим, и прекрасное тело цветка надо мной поднималось, и кузничик, как маленький сторож, стоял перед ним* (Н. Заболоцкий). В последнем примере передается пространственная характеристика природного объекта относительно другого объекта – человека. Признак локативной характеристики может передаваться и метафорически: *Цветок глядел из-за сугроба* (О. Берггольц).

В позиции прямого дополнения *цветок* выступает как объект действия. В таких предложениях находят отражение разные способы взаимодействия человека с природным объектом. Например: *Катя, которая не спеша подбирала цветок к цветку, с недоумением подняла глаза на Базарова и, встретив его быстрый и небрежный взгляд, всыхнула вся до ушей* (И.С. Тургенев).

Человек дает жизнь природному объекту: *посадить цветок*, поддерживает его рост: *поливает цветок, ухаживает за цветком*, человек прекращает жизнь цветка – *срывать цветок*. Цветок часто выступает как часть ритуала, приобретая символическое значение. Цветок участвует в любовных

отношениях и сам становится определенным символом: *подарить цветок: Нарву цветов и подарю букет Той девушке, которую люблю* (Н. Рубцов).

Цветку может приписываться качественная характеристика: *цветок красивый*. И этот признак превращает цветок в эстетический объект: *любоваться цветком*. Качественные признаки цветка могут отражать разные признаки – собственно свойства цветка: *цветок бездыханный* – или отражать связь с человеком: *нежданный цветок: Цветок нежданный жив одно мгновенье, Теряя безвозвратно облик свой* (В.А. Рождественский).

Согласованные определения называют разные признаки: цвет: *алый цветок, кровавый, белый, голубой, багровый* и др. Другие качественные признаки: *слабый цветок, одинокий, воздушный, живой, мокрый, цветок бесплотный*.

Признак может быть связан с местом произрастания или упоминания: *алтайский цветок, рязанский цветок, далекий*, с временем года: *весенний цветок, цветок осенний*, родовым классификационным признаком: *полевой цветок*.

Несогласованные определения при существительном могут называть признак, связанный с формой (*голубой цветок с лепестками зубчатых гор*), локативный признак (*цветок нездешних стран, цветок в скале*), временной (*цветок в персидскую весну*), квалификативный признак *цветок ромашки, цветок граната*. О несогласованных определениях см. [Девятова 2023, 60–66].

Пропозициональные определения называют как постоянные, так и переменные признаки предмета: *неувядаемый цветок, нетленный, высохший, озябший цветок, неотцветший, теплом не избалованный цветок*. Например: *И снова солнце на восток Струит свой путь благословенный, И тленьем тронутый цветок Вновь распускается нетленный* (Д.И. Кленовский).

Другие пропозициональные определения связаны с обнаружением позиции говорящего: *нежданный цветок, знакомый цветок, пьянительный цветок*. Например: *Растет цветок волшебно свеж, Лазоревый и странный* (Е.Л. Кропивницкий); *Так дождь среди поникших трав Цветок печальный оживляет* (А.И. Несмелов). В последних примерах определения *странный, печальный* называют производимое на человека впечатление. О качественных признаках и их роли в организации моно- и полипредикативных высказываний см. [Девятова 2021].

От существительного в русском языке образуются прилагательные: *цветочный, цветистый, цветастый*. Значение прилагательного *цветочный* – «имеющий отношение к цветку» – уточняется в различных словосочетаниях: *цветочный горшок, цветочная поляна, бульвар, рынок; цветочный мед, стебелек, цветочный дух, цветочный домик* и др.: *Он миновал гвоздикой населенный Цветочный домик посреди Страстной И на вертушке в будке телефонной Нащупал буквы азбуки стальной* (А. Тарковский) – до-

мик, где много цветов. Об особенностях поэтики А. Тарковского см., например, [Лапутина 2014]. В отношении к разным существительным прилагательное выступает как относительное (*цветочный горшок, рынок, магазин* и др.) или качественное: *цветочная поляна, цветочный домик* и др. — поляна, домик, где много цветов.

В прилагательном *цветистый* выделяются следующие значения и признаки: 1. Покрытый цветами *цветистый луг*. 2. Разноцветный, узорный *цветистый ковер*. 3. Перен. Витиеватый, излишне украшенный *цветистый слог* [Ожегов 1991, 869]. В прямом значении выделяется ключевой смысл — *разноцветный*. Прилагательное обычно выражает положительную оценку. Сфера приложения прилагательного — природные пространственные объекты: *цветистый сад, цветистый куст, холм, луг, поток, оазис* и др. *Давно знакомый мир лучистый — Воздушный, солнечный, цветистый, Как мыльный радужный пузырь* (Н. Рубцов); мир насекомых: *цветистый мотылек, цветистый наряд* (у птицы); природный материал: *цветистый мрамор, лед, камушек цветистый*; ткань и изготовленные из нее изделия, а также артефакты: *цветистый ковер, поясок, платок, сарафан, халат, половик, цветистый фарфор Кузнецовых*. Например: *Черный платок придавал грустный вид, цветистый платок или шаль делали ее нарядной, праздничной* (Д.А. Засосов). *Цветистый* является характеристикой языка и речи: *цветистый язык, говор, стих, рассказ, монолог, Горький цветистый, цветистый арабский язык*. Определение представляет метафорический эпитет и может выражать разную оценку, как положительную, так и отрицательную. Например: *Он успел изложить несколько эпизодов, но особенно хорошо у него получился цветистый рассказ об основании Рима* (Н. Климонтович) — *цветистый рассказ* — рассказ, содержащий много интересных подробностей. Слушатель может по-разному оценить такой рассказ на основании такого критерия, как необходимость и достаточность таких подробностей для достижения цели. Или: *Чуть-чуть цветистый слог Рейснер казался нам тогда большим бесспорным достоинством* (В. Шаламов). Прилагательное может выражать и отрицательную оценку. Например: *Какая опереточная фантазия у неплохого, в сущности, поэта! Какой цветистый нищенский язык! У царицы моей есть высокий дворец. О семи он столбах золотых, У царицы моей семигранный венец, В нем без счету камней дорогих* (М.М. Зощенко).

Прилагательное *цветастый* имеет значение «с пестрым, ярким узором из цветов» [Ожегов 1991, 869], ‘содержащий много цветов’. Обычная сочетаемость прилагательного — при существительных предметного значения, называющих предметы одежды: *цветастый халат, платок* или другие предметы, имеющие рисунок: *цветастый пластиковый пакет, цветастый диван, цветастый двухтомник*. Например: *Цветастый платок, повязанный наподобие пиратской банданы, съехал набок, обнажив одно оттопыренное ухо* (Г. Ариткулова).

Реже прилагательное сочетается с названиями животных, имеющих пестрый раскрас. Например: *Меж бревен блуждали куры, поклевывая опилки, нервно дергал башкой цветастый петух, недовольный появлением нового человека* (С.Е. Каледин).

Национальный корпус дает интересный пример — *цветастый международный лагерь* — лагерь, где собрались люди с разным цветом кожи: *В 80-м году московская экспедиция Илюхина открыла вход в пропасть в средней части ригеля вот этой ледниковой долины — трога, на борту которой стоит сейчас наш цветастый международный лагерь* (К. Серафимов). Нам встретился пример метафорического эпитета: *цветастый стих: Самой серьезной неудачей драмы был ее цветастый, нестерпимо нарядный стих* (А. Белинков). В приведенном контексте прилагательное имеет отрицательную оценку: обилие украшательств производит противоположный эффект.

Глаголы *цвести, расцвести, отцвести* называют разные фазы существования фитонимического объекта. Словарь С.И. Ожегова называет 4 значения глагола *цвести*: 1. Покрываться цветами, распускаться (о цветах). *Яблоня цветет. Розы цветут. Луг цветет.* 2. Перен. Находиться в поре расцвета. *Цвести красотой. Цвести здоровьем.* 3. Перен. Преуспевать, процветать (высок.). *Страна цветет и богатеет.* 4. Покрываться водорослями (о поверхности воды). *Пруд цветет.*

Приведенные значения глагола различаются типом субъектной позиции, тем, как называется природный объект или человек. Сближает перечисленные значения компонент «определенная фаза признака»: признак достигает высокой точки своего развития.

Субъектом при предикате *цвести* выступают природные сущности, человек: *Знаю — юная сердцем в пути, — Ароматом неведомой встречи Сердце хочет дрожать и цвести* (А. Блок) — субъект-человек здесь представлен метонимически — сердце, душа. В позиции субъекта могут выступать временные концепты: *Пышно будут цвести времена; Весна за весной продолжала цвести Чередой обычной своей* (Л. Бартольд); продукты творчества: *Мои летучие посланья В потомстве будут ли цвести?* (А.С. Пушкин); *Любям идти И песням цвести На откровенном Ее пути!* (М.А. Светлов).

Время цветения — это весна и лето, хотя цветение наблюдается и в другие времена года: *Всё лето будут лотосы цвести И озеро притихнет, зеленея, И все отдам я странные пути За твой изгиб, прибрежная аллея* (В.Ф. Перепелишин). О расцвете и цветении как одной из реализаций концепта «лето» см. [Девятова 2022, 183; Казмирчук 2008, 189; 2012, 97].

Глагольная парадигма *расцвести — цвести — отцвести* передает все фазы существования природного объекта. Ср.: *Расцвели яблони и груши; Отцвели уж давно хризантемы в саду.* В качестве субъекта может выступать как природный объект, так и человек: *Но царевна молодая, Тихомолком*

расцветая, Между тем росла, росла, Поднялась и расцвела (А.С. Пушкин). В поэзии мотив цветения связывается и с темой любви, человеческих утрат: *А люблю только то, что цвело, отцвело и быльем поросло, и томится теперь где-то там по его обманувшим мечтам* (Г. Иванов).

Срединная фаза признака и вместе с тем высокая степень его проявления выражается и при помощи отглагольного существительного: *в расцвете сил, в цвете лет: яблони в цвету, мужчина в расцвете лет*.

Неоднозначен глагол *процветать*. Если в позиции субъекта выступает «коллективный» локативный субъект — страна, государство и т.п. — глагол чаще имеет положительную оценку: *Но никто не скучает: Меньше грехов, Благо, страна процветает И без стихов* (И. Северянин); *Где он — там вечное веселье обитает, Там человечество свободно процветает, Питаясь щедростью природы и богов* (В.А. Жуковский).

Глагол соединяется с отвлеченными существительными как положительной оценки, так и отрицательной: *процветает словоблудие, кумовство, коррупция* и др. Контекстов, где речь идет об индивидуализированном субъекте, значительно меньше. В подобном случае глагол чаще актуализует отрицательную оценку: *Все его друзья, все друзья его друзей уже десять лет стерты в порошок, следа нет от всей его среды, он один остался да еще процветает: доктор наук* (В. Гроссман); *Гена Чума процветает на нью-йоркских таксистских трассах* (НКРЯ); *Один процветает на «Свободе», другой в «Коммерсанте», третий оккупировал половину телепрограмм или не вылезает из «всемирной паутины»* (НКРЯ). В названных контекстах в большей или меньшей мере в глаголе просвечивает смысл «незаслуженно», что и объясняет соответствующее прочтение.

Обратим внимание на сравнение *как цветок*. Оно привлекается для представления разных языковых сущностей. Одна из ожидаемых параллелей — цветок — человек. В качестве компаративных констант употребляются глаголы, составляющие типичную сочетаемость субъектов — природных объектов. Они передают разные фазы существования признака: *цвести, расцветать, вянуть, гибнуть* и др. Например: *И стал здесь грохот бурь подобен грому пушек, И, как цветок, расцвел девичий поцелуй* (А.С. Пушкин); *На орлиных высотах Непала, Как цветок в снеговом хрустале, Вся в заоблачных снах, увядала Моя прежняя жизнь на земле* (Д.Л. Андреев); *И в костлявых пальцах времени Высохла, как цветок, душа* (К.А. Большаков); *Как цветок цветет на дне долины, Ты росла в кругу своих подруг* (М.А. Кузмин); *Душа раскрытая умрет, Как сорванный цветок* (З. Гиппиус).

Сравнение эксплуатирует и признак свежести, нежности, красоты: *Ольга была свежа, как цветок: в глазах блеск, бодрость, на щеках рдеют два розовых пятна; голос так звучен* (И.А. Гончаров).

Сравнение, как можно видеть, привносит в сравнительную конструкцию положительную оценку.

Анализ «цветочной» темы и ее преломления в системе русского синтаксиса позволил представить синтаксические характеристики моделей с разными типами субъектов. Были представлены синтаксические характеристики моделей экзистенциального и локативного значения. На основании анализа ключевых моделей были показаны способы выражения экзистенциального и локативного значения, глаголы, выступающие в качестве компаративных констант, служащих основой сравнений с существительным *цветок*.

Мир природный и мир человека оказываются соотносимыми. Цветочные метафоры и сравнения помогают представить самый значимый период в жизни человека — возраст его расцвета, человеческого цветения: *расцветать — цвести — отцветать*.

Литература

1. Алексеев 2019 — *Алексеев А.В.* Репрезентация культурной значимости слова в художественном тексте (диахронический аспект) // *Филологические науки. Научные доклады высшей школы.* 2019. № 4. С. 9–16.
2. Геймбух 2018 — *Геймбух Е.Ю.* «Венок из роз»: И. Мятлев, И.С. Тургенев, И. Северянин // *Филологический класс.* 2018. № 1 (51) С. 19–24.
3. Девятова 2022 — *Девятова Н.М.* Концепт «лето» в русских сравнениях // *Лекантовские чтения — 2022: Матер. Междунар. науч. конф. (МГОУ, г. Москва, 18 ноября 2022) / Отв. ред. Е.Н. Орехова. Электрон. текстовые дан. М.: МГОУ, 2022.*
4. Девятова 2023 — *Девятова Н.М.* Несогласованные определения в предложении и тексте // *Русский язык к школе.* 2023. Т. 84. № 1. С. 60–66.
5. Девятова 2021 — *Девятова Н.М.* О качественных наречиях и их роли в организации моно- и полипредикативных высказываний // *Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование.* 2021. № 2 (42) С. 50–57.
6. Золотова и др. 2004 — *Золотова Г.А., Ошипенко Н.К., Сидорова М.Ю.* Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Ин-т рус. яз. РАН им. В.В. Виноградова, 2004. 544 с.
7. Казмирчук 2012 — *Казмирчук О.Ю.* Две редакции стихотворений Б. Л. Пастернака «Лето» и «Город»: трансформация первоначального замысла в контексте поэтического цикла // *Новый филологический вестник.* 2012. № 1. (20). С. 96–103.
8. Казмирчук 2008 — *Казмирчук О.Ю.* Стихотворение Б.Л. Пастернака «Летний день» в контексте «переделкинского» цикла // *Новый филологический вестник.* 2008. № 1 (6). С. 188–193.
9. Лакофф, Джонсон 1990 — *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем / Пер. Н.В. Перцова // *Теория метафоры.* М.: Прогресс, 1990. С. 387–415.
10. Лапутина 2014 — *Лапутина Т.В.* Особенности индивидуально-поэтической сочетаемости лексических средств в метафоре Арсения Тарковского // *Текст, контекст, интертекст: Сб. науч. ст. по матер. междунар. науч. конф. / Отв. ред. В.А. Коханова, Е.Ю. Геймбух. М.: МГПУ, 2014. С. 64–69.*

11. Ожегов 1991 – *Ожегов С.И.* Словарь русского языка: 70 000 слов / Под ред. Н.Ю. Шведовой. 23-е изд., испр. М.: Рус. яз., 1991. 917 с.
12. Русский язык и литература 2020 – Русский язык и литература / А.В. Алексеев, Т.В. Лапутина, И.Д. Михайлова [и др.]. Ч. 1. М.: Инфра-М, 2020. 363 с.
13. Халикова 2018 – *Халикова Н.В.* Словесный образ ромашки в поэтической флористике // Русский язык в славянской межкультурной коммуникации: Сб. науч. трудов по итогам междунар. науч. конф., посвященной 75-летию со дня рождения доктора филологических наук, профессора К.А. Войловой / Отв. ред. О.В. Шаталова. М.: ИИУ МГОУ, 2018. С. 337–344.

ЦВЕТ ГЕРАНИ В ЦВЕТОВОЙ КОНЦЕПТОСФЕРЕ РУССКОГО ЯЗЫКА

Цвет, будучи «непременным атрибутом цветка и любого другого растения» [Кульпина 2001, 269], закономерно оказывается в фокусе внимания лингвистов, исследующих концептосферу флористического пространства языка. Создание ее по возможности полного описания представляется одной из актуальных задач современной лингвистики цвета.

Целью данного исследования является реконструкция на примере цветковых дескрипций герани сегмента цветовой концептосферы флористического пространства русского языка. Продуктивным представляется полидискурсивный подход, актуализирующий лексикографический материал (толковые, культурологические, авторские и др. словари), данные проведенного нами направленного ассоциативного эксперимента (611 респондентов), данные НКРЯ (основного и поэтического корпуса), рекламные тексты, представленные на сайте объявлений Avito.ru.

Представление о герани. В «Русском семантическом словаре», в котором представлена детальная классификация фитонимов, герань относится к группе «Декоративные растения. Цветы садовые и полевые». См.: Травянистые растения, древовидные и пальмовые травы → Не дающие съедобных плодов: декоративные, лекарственные, технические, сорные растения. Кормовые травы. Их цветки → Декоративные растения. Цветы садовые и полевые [РСС 2002, 538].

Символьная составляющая представления о растении, ее корреляция с колористической фиксируется рядом авторитетных источников: «в сознании многих русских существовал стереотип так называемого мещанского быта, обязательными компонентами которого в качестве украшения интерьера были шелковый абажур, гипсовые слоники, клетка с канарейками, фикус и герани» [Россия 2000, 361]; согласно В.А. Доманскому, «завезенная в Европу в конце XVI в. из Южной Африки, герань получила широкое распространение в XIX в., когда началось повальное увлечение — выращивать этот цветок на подоконниках в цветочных горшках как комнатное растение. Он становится эмблематикой семейного счастья, домашнего очага, мещанского интерьера» [Доманский 2009, 45]; Е.Ю. Калягина, исследуя динамику развития образа сада в поэзии С.Н. Маркова,

выявляет потенциал красного цвета в колористических descriptions растений и обращает внимание, в частности, на осложненное символическое значение растения: «герань как признак наличия любовного мотива войдет в лирику поэта в 30-е гг.», при описании цвета герани подчеркивает: «красный означает тепло и уют домашнего очага. Конечно, и присутствие суженой» [Калягина 2017, 27].

В связи с многообразием номинаций вопрос отождествления, дифференциации, предпочтительности той или иной номинации поднимается в работах К.И. Шарафадиной: «герань (точнее, пеларгония из семейства гераниевых) — одно из самых распространенных и любимых комнатных растений» [Шарафадина 2018, 357], Е.Ю. Протасовой: «сегодня оба вида цветов <герань, пеларгония> часто встречаются в текстах рядом, некоторые авторы смешивают их, иные именуют герань домашней пеларгонией или наоборот. Знание второго имени является признаком продвинутой, модернизированной, глобальной, в то время как герань по-прежнему связана с неторопливым провинциальным бытом, раздражающим красным цветом, формирующимся средним классом, которому хочется русскости» [Протасова 2014, 118]; находит отражение в лексикографических источниках: *герань* — *гераний*, *ерань*, *Geranium*, *розанель*, *журавлиный нос* (Даль) [SLOVARI.RU]; *герань*, *пеларгония*, *журавельник*, *розанель* [Ефремова 2000].

Цвет герани. Лексикографический дискурс (*красный, белый, розовый; яркий; веселый*) отражает цветовой признак в дефиниции лексемы непоследовательно. Ср.: *герань* 1 ‘травянистое растение с пахучими листьями’ (некоторые его виды разводятся как декоративные или промысловые для получения душистого эфирного масла), 2 ‘травянистое декоративное растение с красными, белыми или розовыми цветками’, ‘пеларгония’ [БТС 2000, 200]; *герань* ‘дикорастущее и декоративное травянистое растение с пахучими листьями и яркими цветками’, ‘сам такой цветок’ [РСС 2002, 539]; *герань* 1 ‘травянистое растение с пахучими листьями, некоторые виды которого разводятся как декоративные или как промысловые для получения душистого эфирного масла’. Луговая герань, 2 ‘народное название пеларгонии, разводимой в комнатах как декоративное растение’. *На окнах по-прежнему цветет веселенькая герань*. А. Чехов. В овраге [АТоС 2016, 480]. Вместе с тем в ряде словарей цветовой признак не фиксируется. Ср.: *герань* ‘травянистое растение с пахучими листьями, разводимое как декоративное или как промысловое для получения эфирного масла’ (СОШ); *герань* 1 ‘травянистое растение с пахучими листьями, некоторые виды которого разводятся как декоративные или как промысловые для получения душистого эфирного масла’, 2 ‘народное название пеларгонии, разводимой в комнатах как декоративное растение’ (МАС); *герань* ‘травянистое растение с пахучими листьями, разводимое как декоративное или как промысловое для получения эфирного масла’ (Швед); *герань* 1 ‘род травянистых

растений сем. гераниевых, распространенных гл. обр. в умеренных широтах», 2 «растения из рода пеларгония того же сем., разводимые как декоративные и для получения эфирного масла» (НСИС) [SLOVARI.RU].

Цвет герани. Направленный ассоциативный эксперимент (далее — НАЭ) позволяет реконструировать актуальное колористическое представление о растении (*фиолетовый, красный, розовый*). В проведенном нами в 2021 г. НАЭ приняли участие 611 респондентов (студенты ГрГУ; 4 факультета; 297 муж., 314 жен.; 17–20 лет), которым было предложено привести цветовую реакцию на стимул-фитоним «герань»¹.

Статистика: всего цветовых реакций на стимул «герань»: 286, различных цветовых реакций: 33, одиночных цветовых реакций: 17, отказ от ответа: 325.

Результаты НАЭ: *фиолетовый* 55: 31 (ж), 24 (м); *красный* 54: 39 (ж), 15 (м); *розовый* 50: 42 (ж), 8 (м); *зеленый* 37: 15 (ж), 22 (м); *белый* 16: 10 (ж), 6 (м); *синий* 14: 5 (ж), 9 (м); *желтый* 11: 7 (ж), 4 (м); *сиреневый* 10: 9 (ж), 1 (м); *оранжевый* 6: 4 (ж), 2 (м); *голубой* 3: 2 (ж), 1 (м); *коричневый* 3: 3 (м); *алый* 2: 2 (м); *красный, розовый* 2: 2 (ж); *лиловый* 2: 2 (ж); *пурпурный* 2: 2 (ж); *черный* 2: 1 (ж), 1 (м); *бледно-розовый* 1: 1 (ж); *гераневый* 1: 1 (ж); *горчичный* 1: 1 (м); *зеленый, бордовый* 1: 1 (ж); *красный, белый* 1: 1 (м); *красный, зеленый, желтый* 1: 1 (ж); *лавандовый* 1: 1 (ж); *лилово-розовый* 1: 1 (ж); *малиновый* 1: 1 (ж); *нежно-розовый* 1: 1 (ж); *розовый, красный* 1: 1 (ж); *светло-зеленый* 1: 1 (ж); *светло-фиолетовый* 1: 1 (м); *серый* 1: 1 (м); (бел.) *сіні* 1: 1 (ж); *темно-зеленый* 1: 1 (ж); (бел.) *фіялетава* 1: 1 (м); нет ответа 325: 131 (ж), 194 (м).

Таким образом, в дескрипциях растения актуализируется 21 термин цвета (в алфавитном порядке): *алый, белый, бордовый, гераневый, голубой, горчичный, желтый, зеленый, коричневый, красный, лавандовый, лиловый, малиновый, оранжевый, пурпурный, розовый, серый, синий, сиреневый, фиолетовый, черный*; доминанты спектра — *фиолетовый, красный, розовый*. Ср. с корреляцией герань — красная, зафиксированной в «Словаре обыденных толкований русских слов. Лексика природы» [СОТРС 2011].

В описаниях герани значимы свидетельства о тонкой дифференциации цветового признака, о стремлении респондента создать композиции, дающие целостное представление о цвете растения: *бледно-розовый, нежно-розовый, светло-зеленый, темно-зеленый, лилово-розовый* и др.; помимо однословных реакций на стимул, фиксируются некоторые последовательности цвета: как двухкомпонентные (*зеленый, бордовый; красный, белый; красный, розовый; розовый, красный*), так и трехкомпонентная (*красный,*

¹ Автор выражает глубокую признательность за содействие в проведении направленного ассоциативного эксперимента студентам, профессорско-преподавательскому составу и руководству факультетов Гродненского государственного университета имени Янки Купалы.

зеленый, желтый). Значимым, несмотря на разнообразие цветовой характеристики растения, представляется факт продуцирования респондентом термина цвета *гераневый*, в основе которого – стереотипное представление о цвете герани.

Цвет герани. Художественный и журналистский дискурсы, согласно данным НКРЯ (*красный, розовый*), фиксируют функционирование колористических дескрипций герани в текстах произведений более 50 авторов, среди которых: Андрей Белый, В. Астафьев, Ю. Герман, А. Герцен, Е. Евтушенко, Ю. Казаков, П. Краснов, М. Кузмин, Л. Леонов, В. Липатов, В. Набоков, Е. Носов, Ю. Олеша, К. Паустовский, Д. Рубина, Ф. Сологуб, В. Токарева, И. Тургенев, А. Чехов, В. Шишков, И. Шмелев и др.

В описаниях герани актуализируется 20 терминов цвета: *красный* 22 (*бледно-красный, жгуче-красный, красно-бурый, красно-желтый, красно-розовый, красный, кроваво-красный, пестро-красный, ярко-красный*); *розовый* 20 (*бело-розовый, бледно-розовый, красно-розовый, нежно-розовый, розовость, розовый*); *зеленый* 10 (*бледно-зеленый, зеленеть, зеленый, зелень, ярко-зеленый*); *белый* 6 (*бело-розовый, белый*); *алый* 6 (*алеть, алый*); *желтый* 4 (*желтый, красно-желтый, пожелтеть*); *пунцовый* 3; *бурый* 2 (*бурый, красно-бурый*); *лиловый* 2 (*лиловеть, ярко-лиловый*); *огненный* 2; *пурпурный* 2 (*пурпурный, пурпуровый*); *белесый* 1, *кровавый* 1 (*кроваво-красный*), *пепельный* 1, *ржавый* 1, *сердоликовый* 1, *серый* 1 (*сиренево-серый*), *синий* 1, *сиреневый* 1 (*сиренево-серый*), *шарлаховый* 1; а также лексемы со значением интенсивности окраски (*бледный, яркий; веселый*); со знач. разнородности расцветки (*пестрый, пятнистый, узорный*); со знач. 'быть в цвету' (*цвести*); со знач. 'свет', 'тьма' (*всполох, догореть, огонь, пламенеть, пылать – потухнуть*); в знач. цветообозначения (*похожа цветом на эту герань; цвет красной герани*).

Термины цвета обнаруживают сочетаемость преимущественно с фитонимом *герань, гераниум*, также с лексемами (в прямом и образном значении) *жилка, капля, кончик, куст, лиана, лист, мазок, облако, пена, свет, цветок, шапка*. В контекстах: *у воды всё было желто от цветов купальницы, дальше лиловели герани, за геранями необъятно раскинулась Двина* (Ю.П. Герман); *На полу, по лестнице было наброшено множество красно-желтого гераниума* (А.И. Герцен); *Около забора густо цвела сибирская герань, — мелкие бледно-розовые цветки с пурпуровыми жилками* (Ф.К. Сологуб) [НКРЯ].

Поэтический корпус НКРЯ (*алый*) фиксирует функционирование маркированных цветом дескрипций герани в текстах произведений более 20 авторов, среди которых: Л. Алексеева, Н. Асеев, А. Блок, И. Бунин, П. Васильев, А. Головина, Г.В. Иванов, В. Катаев, Н. Клюев, М. Лохвицкая, К. Льдов, Б. Пастернак, А. Прокофьев, Н. Ушаков, И. Чиннов и др.

Спектр актуализируемых в дескрипциях растения цветообозначений включает 6 единиц: *алый* 5 (*алеть, алый, заалеть*); *красный* 3 (*краснеть,*

красный); пурпурный 2 (пурпур, пурпурный); желтый 1 (желтеть); кровавый 1 (кровоподтек); рдяный 1 (рдеть); лексику изобразительного искусства (краска); лексемы со значением интенсивности окраски: бледный 1 (бледнеть), блеклый 1 (поблекнуть), жаркий 1, румяный 1 (румянец), яркий 1; со зн. разнородности расцветки (пестрый); со зн. 'быть в цвету' (расцвести, цвести); со зн. 'свет' (огонь, пылать); также в значении цветообозначения (герань, апрельская герань). Термины цвета коррелируют с лексемами герань, герань-цветок; а также краска, лепесток, цвет, цветок. В контексте: *Глядясь в золотую рань, Что красит бока трамваю, Желтеющую герань Беспомощно поливаю...* (А.С. Головина); *В вечерний час, когда сильнее запахло мирт цветки, И ярким пурпуром зажглись герани лепестки, Когда, устав от зноя дня, пернатый клир затих И грезой вспыхнули сердца монахинь молодых — Отец Лоренцо вышел в сад из стен монастыря, За ним идет сестра Мадлен, краснея, как заря* (М. Лохвицкая) [ПК НКРЯ].

Специфика колористических дескрипций герани, согласно НКРЯ и ПК НКРЯ, проявляется в: 1) корреляции цветовой и световой характеристик: чахлые **листья герани** на окне **налились ярко-зеленым светом** (В. Вересаев); 2) интенсификации цвета: *От кафе до тротуара простирался газон с клумбой посередине, полной неистово красных гераней* (С. Болмат); *Герань пламенела на окошках в жестянках от консервов, как заморские жар-цветы* (К.Г. Паустовский) [НКРЯ].

При сопоставлении терминов цвета, актуализируемых в описаниях герани (№ 1 словари; № 2 НАЭ; № 3 НКРЯ; № 4 ПК НКРЯ), выявлены: ядро, эксплицирующее стереотип цветового восприятия герани: **красный** (№ 1–4); околядерная зона: **белый, розовый** (№ 1–3), **алый, желтый, пурпурный** (№ 2–4); ближняя периферия: **зеленый, лиловый, серый, синий, сиреневый** (№ 2, 3); **кровавый** (№ 3, 4). Более того, выявлен спектр уникальных цветовых определений растения: а) фиксируемых лишь в одном из источников, например: **голубой, коричневый, оранжевый, фиолетовый, черный** (№ 2); б) характеризующихся единичностью употребления: **горчичный, лавандовый, малиновый; гераневый** (№ 2); **белесый, пепельный, сердоликовый, шарлаховый** (№ 3); **рдяный** (№ 4). Эти определения несут отпечаток индивидуально-авторской цветовой картины мира: *Володя в благодарность учил старушечьих канареек насвистывать польку или дарил старушкам суперфосфат — подсыпать в вазоны с геранью, чтобы вырастить на диво соседям огромные шарлаховые цветы* (К.Г. Паустовский), цветовой картины мира носителя обыденного языкового сознания (**лавандовый, малиновый** и др.), фиксируют механизм создания терминов цвета на основе колористической дескрипции герани (**гераневый**). Отметим попутно, что **гераневый** в значении термина цвета не фиксируется в доступных нам словарях цветообозначений. Вместе с тем В.К. Харченко устанавливает соотношенность цвета герани с бело-розовым [Харченко 2021, 38], красно-розовым

[Там же, 246]; в функционировании в названиях сортов и видов растения – с красно-бурым [Там же, 236], кроваво-красным [Там же, 253].

Цвет герани. Функциональный потенциал колористических дескрипций герани. Изобразительно-выразительный потенциал колористических дескрипций герани нашел отражение в «Материалах к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв.». См.: 1) ср. с гл. *расцвети*: *И когда апрельской геранью Расцветут твои глаза и блуза* (Кл. 1918–1919) [Кожевникова, Петрова 2015, 156]; 2) ср. с прил. *простые, запыленные*: *Слова простые и запыленные, как герань* (Шерш. 1918) [Там же, 276]; 3) ср. с прил. *алые*: *с такой сокрушительной интонацией, что пушком поросшие уши Ленского становились алее герани* (Набоков 1954) [Там же, 166]; 4) ср. с прил. *красное*: *пылали на подоконнике пушистые ярко-красные герани и жирные бальзамины. Широкое и красное, как цветок разбухшей герани, опускалось солнце* (Леонов 1924) [Там же, 345].

Функциональность колористических дескрипций герани, по нашим наблюдениям, реализуется также в (1) онтологической функции: *На просыревшем асфальте зеленый листочек герани* (А.М. Ремизов); *На подоконнике стояла герань в горшках – красная и белая* (Ю. Авдеенко) [НКРЯ]; (2) номенклатурной (*бурая, красно-бурая, кроваво-красная, пепельная, пятнистая, розовая*): *Этим растениям найдется место и в хорошо освещенном уголке сада (герани луговая, великолепная), и в тени (герань красно-бурая), и в полутени (герань пятнистая), и на альпийской горке (герани кроваво-красная, далматская, восточно-тибетская, пепельная, Фаррера, Ренарди, крупнокорневищная) (Садоводу-любителю) [НКРЯ]; (3) экспрессивно-эстетической: *в перерывах между табличками смотрел на стоявшие на окнах герани – ярко-зеленые, с блестящими серделиковыми цветами, не похожими на живые цветы* (С. Бабаян) [НКРЯ]; (4) символической: *Смерть унесла его рано, слишком рано, и на могилу его мы принесли розовую герань, которую он так любил и так проникновенно воспел, как бы в ответ на вызов, утверждая право на счастье, на подоконники, на герань за ситцевыми занавесками, на всё то, что Бобрищев-Пушкин считал мецанским и обреченным, а поэты и Дон-Кихоты – обреченным, но человеческим* (Дон Аминадо) [НКРЯ]. Шире – в (5) хронотопической функции.*

Так, колористические дескрипции герани принимают участие в конструировании цветового пространственного измерения текста: а) пространства дома: *такие же аккуратные домики с ярким мазком непреломной герани на окне* (М. Катина); б) пространства города: *Как мне хотелось остаться здесь подольше, как было мало единственного дня, проведенного в этих двориках, тупичках и переулках, среди стен, увешанных цветочными горшками с яркой геранью...* (Д. Рубина); в) пространства села: *Опять блеснул в тумане, И показалось мне: Изба, окно, герани Алеют на окне...* (А.А. Блок); примечательно при этом и противопоставление село – город: *Небольшая,*

чисто беленная **хата**, крытая камышом, с заботливо вырезанными наличниками и ажурным карнизом, смотрела открытыми окнами. На подоконниках **зеленела неожиданная городская герань** (С. Бабаян); г) пространства человека [соматический код]: с такой сокрушительной интонацией, что пушком поросшие **уши** Ленского становились **алее герани** (В.В. Набоков); [эмоциональный]: **На окнах такие пылают герани, такие наплывы соцветий густых, что, кажется, слышишь желаний сгоранье и новое возникновение их** (Н.Н. Асеев); [вестиальный] (в знач. термина цвета): **Она была в платье из мягкого шелкового бархата цвета красной герани, с широкой брильянтовой диадемой на голове** (А.А. Игнатъев); **вон — дамочка в кофточке цвета герани: прошла в запyleвшие пережелтины какие-то** (Андрей Белый); д) кулинарного пространства: **В ноздрях у него <осетра> гераневые зеленые листочки, вареные глаза взирают на людей с любопытством и презрением, как на рыбешку, которая мелко еще плавает** (В.Я. Шишков); е) небесного пространства: **Широкое и красное, как цветок разбухшей герани, опускалось солнце за темные кремлевские башни, пики и купола, многообразно и величественно стерегущие древнюю нетронутость Москвы** (Л.М. Леонов); ж) социального пространства (оппозиция война — мир): **Эту ночь я спал так, как и должен спать демобилизовавшийся солдат, оставивший вдали войну навсегда: без настороженности, без жутких сновидений, — спал, доверяясь большому дому с такой мирной тишиной, устоявшейся в его недрах, с печным, из недр выходящим теплом, со знакомыми с детства запахами коровьего поила, половиков, полосканных в мерзлой воде и сохнувших на морозе, с примолкшей на холодном окне, но всё еще робко, последним бутоном цветущей геранью, чистой, хранящей снежную свежесть наволочкой под ухом, с осторожными, сонными вздохами в темноте, мирным разговором и приглушенным смехом подо мною, внизу на кухне** (В. Астафьев) [НКРЯ].

Цветовые дескрипции растения значимы в конструировании цветового темпорального измерения при: а) создании темпоральной координаты (ТК) «Время года»: **В ворота видны были дорожки, уложенные кирпичом, фуксии и герани в ярком осеннем цвету** (П.Н. Краснов); **На герани, На олеандрах — веинный алый цвет** (И.А. Бунин); ТК «Время суток»: **Вчера всю ночь стучался в стекла Холодный дождь, а на заре Отцвел левкой, герань поблекла И сад проснулся в серебре** (К.Н. Льдов); б) указании на период вегетации (знач. ‘перестать цвести’): **Посуда, чайничек, занавески, цветок «ванька мокрый» алед на окне, геранька догорала** (В. Астафьев); в) фиксации течения времени: **После того стоит луг зелен до самой осени, лишь цветы перемменяет: то зажелтеет одуваном, то сине пропрянет геранькой, а то закипит подмаренниками** (Е. Носов) [НКРЯ].

(6) Прототипическая функция цветообозначения растений, по авторитетному мнению В.Г. Кульпиной, заключается в том, что «ряд цветочных номинаций может служить основой для образования терминов цвета»

[Кульпина 2001, 271]. Значимым для исследования является процесс продуцирования на основе колористической дескрипции герани терминов цвета. НКРЯ позволяет выявить различные структурно-морфологические модели терминов цвета (подробно – в [Кульпина 2001, 25]), экспрессивный потенциал номинаций и возможную вариативность толкования их значения. В контекстах: 1) *Кстати, твоя «ненависть до гроба» похожа цветом на эту герань* (М. Петросян); *Широкое и красное, как цветок разбухшей герани, опускалось солнце за темные кремлевские башни* (Л.М. Леонов); 2) *<...> она была в платье из мягкого шелкового бархата цвета красной герани* (А.А. Игнатъев); *<...> серое облако заулыбалось краешком цвета герани* (Андрей Белый); 3) *Цветистой радуг наша ткань, Унова – груди, губ герань* (Н.А. Клюев); 4) *И когда апрельской геранью Расцветут твои глаза и блуза* (Н.А. Клюев) [НКРЯ]. Ср. с фиксируемыми А.П. Василевичем и соавторами терминами цвета *красная герань*, *луговая герань* [Василевич 2005, 198], а также с образцом цвета из цветовой коллекции RAL: *Красная Герань* (RAL 010-50-35) [RAL]. Обращение к рекламному дискурсу, полагаем, позволит расширить списочный состав терминов цвета, основанных на колористической дескрипции герани.

Цвет герани. Рекламный дискурс (*цв. герань/герани, цв. красная герань, цв. розовая герань / розовой герани*), специфичный, с одной стороны, прагматической направленностью, с другой – ориентацией на экспрессию, фиксирует три термина цвета, созданных на основе цветового описания растения (авторами текстов, размещенных на сайте рекламных объявлений Авито [www.avito.ru], становятся как профессиональные копирайтеры, так и носители обыденного языкового сознания). В контекстах: *Новый кардиган цвета «герань»*; *Угги бренда Эти, цвет герань*; *Художественные маркеры Vista-Artista, цвета: алый, ультрамарин, телесный, красная герань, изумрудный, черный*; *Кошечка Ли-Ли Baby в жилетке. На кошечке тепленький жилетик, будто связанный бабушкой из ниток цвета розовой герани*. Цвет товара может задаваться производителем: *Шикарные замшевые полуботинки Carlo Paozolini, цвет не такой яркий в реальности. На этикетке указан цвет герань*; может определяться автором рекламного текста: *Жакет Chanel Vintage, цвет малиновый, ближе к цвету герани*; может коррелировать с цветовыми образцами, представленными на сайте: *Пальто от бренда Boboli, цвет герань. Цвет: красный*; в некоторых случаях – не находить соответствия: *Женские джинсы Jacob Cohen. Слим, приятный цвет розовая герань (на Авито нет такого обозначения цвета). Цвет: розовый*. Важно отметить, что термин цвета *розовая герань* расширяет списочный состав созданных на основе колористической дескрипции герани терминов цвета: он не фиксируется в доступных нам лексикографических источниках.

Цвет герани оценивается как красивый: *Платье бренда Naf Naf, цвет герань. Красивый, красный, невызывающий. Цвет: красный*; определяется пре-

имущественно как красный: *Флисовый комплект Нирра для девочки. Цвет: фиолетовый, красный — герань, малиновый. Цвет: красный; реже — как алый, как не красный (насыщенность цвета также может варьироваться): Нарядная летняя блуза от Naf Naf, сочный алый цвет герани. Цвет: красный; Плащ, очень красивый и стильный, цвет коралл или герань, не красный, фото немного искажает. Притягивает внимание. Цвет: красный.* Автор рекламного объявления, помимо фиксации цвета и его интенсивности, обращает внимание на воздействие цвета (*притягивает внимание*), стремится, апеллируя к прототипу, как можно более точно описать цвет герани, значение может варьироваться (*цвет коралл или герань*).

Основные результаты проведенного исследования:

1. Состав терминов цвета, значимых в колористической визуализации герани, включает 31 термин цвета (*алый, белесый, белый, бордовый, бурый, гераневый, голубой, горчичный, желтый, зеленый, коричневый, красный, кровавый, лавандовый, лиловый, малиновый, огненный, оранжевый, пепельный, пунцовый, пурпурный, рдяный, ржавый, розовый, сердоликовый, серый, синий, сиреневый, фиолетовый, черный, шарлаховый*); расширяется лексемами со значением интенсивности окраски, разнородности расцветки, со знач. 'быть в цвету', со знач. 'свет', 'тьма', цветовыми композитами (19 единиц: *бело-розовый, бледно-красный, жгуче-красный, кроваво-красный, нежно-розовый, пестро-красный, светло-фиолетовый, темно-зеленый, ярко-красный* и др.), цветовыми последовательностями различной структуры (двух- и трехкомпонентными), призванными точно передать цветотвое представление о растении, что свидетельствует о значимости цвета герани для носителя языка.

2. Доминанта цвета, репрезентирующая стереотип цветового восприятия герани (*красный*), определена на основе пересечения списков цветообозначений (№ 1 словари; № 2 НАЭ; № 3 НКРЯ; № 4 ПК НКРЯ). Установлена также околядерная зона цветового спектра: *белый, розовый* (№ 1, 2, 3), *алый, желтый, пурпурный* (№ 2, 3, 4); его ближняя периферия: *зеленый, лиловый, серый, синий, сиреневый* (№ 2, 3); *кровавый* (№ 3, 4).

3. Спектр выявленных единичных цветовых дескрипций герани отражает уникальную цветовую картину мира носителя обыденного сознания (*лавандовый, малиновый*), мастера художественного слова (*сердоликовый, шарлаховый*); свидетельствует о потенциале колористических дескрипций в продуцировании терминов цвета (*гераневый*).

4. Специфика колористических дескрипций герани заключается преимущественно в актуализации световой составляющей, в корреляции цветовой и световой характеристик, в интенсификации цвета.

5. Функциональный потенциал колористических дескрипций герани включает онтологическую, номенклатурную, экспрессивно-эстетическую, символическую, прототипическую, хронотопическую функции.

6. Выявлен (5 единиц) и пополнен (*розовая герань*) списочный состав терминов цвета, основанных на колористической дескрипции герани: *цв. апрельская герань, цв. герань/герани, цв. красная герань, цв. луговая герань, цв. розовая герань / розовой герани*; отмечена вариативность толкования значения термина цвета *герань*.

Литература

1. АТОС 2016 – Академический толковый словарь русского языка. Т. 2: ВИНА – ГЯУР / Отв. ред. Л.П. Крысин. М.: Издат. дом ЯСК, 2016. 680 с.
2. БТС 2000 – Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2000. 1536 с.
3. Василевич 2005 – Цвет и названия цвета в русском языке / Под общ. ред. А.П. Василевича. М: КомКнига, 2005. 216 с.
4. Доманский 2009 – *Доманский В.А.* Флористический код любовных коллизий прозы Тургенева // Спасский вестник. 2009. № 16. С. 43–50.
5. Ефремова 2000 – *Ефремова Т.Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Рус. яз., 2000. URL: <https://www.efremova.info> (дата обращения: 25.04.2023).
6. Калягина 2017 – *Калягина Е.Ю.* Образ цветущего сада и цветов в поэзии С.Н. Маркова // Вестник Вологодского государственного университета. Сер.: Гуманитарные, общественные, педагогические науки. 2017. № 3 (6). С. 27–29.
7. Кожевникова, Петрова 2015 – *Кожевникова Н.А., Петрова З.Ю.* Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. 3: «Растения» / Отв. ред. Л.Л. Шестакова. М.: Языки славянской культуры, 2015. 448 с.
8. Кульпина 2001 – *Кульпина В.Г.* Лингвистика цвета: Термины цвета в польском и русском языках. М.: Московский Лицей, 2001. 470 с.
9. НКРЯ – Национальный корпус русского языка. URL: <https://ruscorpora.ru> (дата обращения: 02.02.2021).
10. Протасова 2014 – *Протасова Е.Ю.* Герань или пеларгония: модернизация понятия // Уральский филологический вестник. Сер.: Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива. 2014. № 1. С. 111–120.
11. Россия 2000 – Россия. Большой лингвострановедческий словарь / Под общ. ред. Ю.Е. Прохорова. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2000. 736 с.
12. РСС 2002 – Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. Т. 1: Слова указующие (местоимения). Слова именующие: имена существительные (Всё живое, земля, космос) / Под ред. Н.Ю. Шведовой. М.: ИРЯ РАН, 2002. 807 с.
13. СОТРС 2011 – Словарь обыденных толкований русских слов. Лексика природы. Т. 1: А–М (АБРИКОС – МУРАВЕЙ) / Под ред. Н.Д. Голева. Кемерово: Изд-во Ке. ун-та, 2011. 400 с.
14. Харченко 2021 – *Харченко В.К.* Словарь цвета: полная версия: около 6,5 тысячи слов в 12,5 тысячах контекстов. Белгород: ИД «БелГУ» НИУ «БелГУ», 2021. 656 с.

15. Шарафадина 2018 — *Шарафадина К.И.* «Селам, откройся!» Флоропэтика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 544 с.
16. RAL — Цветовой стандарт RAL. URL: https://ral.ru/ral_010-50-35 (дата обращения: 25.04.2023).
17. SLOVARI.RU — СЛОВАРИ.PY URL: <https://www.slovari.ru> (дата обращения: 06.05.2021).
18. www.avito.ru — Авито. Сайт объявлений. URL: <https://www.avito.ru> (дата обращения: 25.04.2023).

ЛИНГВОПРОКСЕМИКА И МУЗЫКАЛЬНОЕ МИРООЩУЩЕНИЕ В ОБРАЗАХ ШАХМАТОВСКОЙ СИРЕНИ

Новейшие программы нейросети визуализируют самые разные по своей природе формы мышления. Нашей повседневной реальностью стали 3D-формат и голограмма, рисунок звуковой дорожки и ее наложение на видеоряд, кадрирование, зумирование и пр. операции. Посредником между языком программирования и непосредственно человеческим мышлением является семантика, вербализованная в слове. В соответствии с идеей Л. С. Выготского, сознание имеет смысловое строение и опредмечивается, точнее кодируется, в отраженных и порожденных образах речи, в метафорах, в символах [Выгодский, Кубрякова 2004, 14]. В языковой семантике нейтрализуются совершенно разные по природе мыслительные операции: к примеру, восприятие музыки и движения, ощущение предчувствия, страсть. Поэтому одной из главных задач когнитивной лингвистики является 1) семантизация разных по природе типов мышления и 2) реконструкция логики этого мышления посредством анализа языковых единиц. Цель данного исследования – визуализировать музыкальное мироощущение авторов двух стихотворений через анализ проксемики, вербализованной в тексте.

Оба анализируемых стихотворения, и «Запевающий сон, зацветающий цвет...» А. А. Блока, и «Сирень» Е. А. Бекетовой¹ – романсы: «Сирень» написан С. В. Рахманиновым, «Запевающий сон...» – В. Д. Биберганом. Кроме того, в блоковском стихотворении семантика вокала обозначена в первой и последней строках (*запевающий сон / запевая, взошла*).

Немного о феномене музыкального мышления. В отечественной науке А. Ф. Лосев создал первое фундаментальное учение о музыкальной феноменологии и диалектике – «Музыка как объект логики». Феномен музыки, или ее логическую семантику, можно выразить через семантику непрерывного движения, как «ощущения текучести, процессуальности»

¹ Бекетова Екатерина Андреевна (в замужестве Краснова) (1855–1892) – тетьа Александра Блока по матери, дочь профессора, знаменитого ботаника А. Н. Бекетова, поэтесса, прозаик, переводчица. – *Прим. ред.*

[Лосев 1990, 317, 209]. А.Ф. Лосев дает важную подсказку: во-первых, музыкальное движение линейно, а во-вторых, оно не воспринимается человеком континуально, но как «текущая цельность во множестве» [Там же], как «становящаяся предметность» [Басин 1973, 244]. Тот факт, что суть музыкальной семантики поясняется через такие понятия, как «дискретность», «множественность» и «предметность», позволяет перевести анализ музыкальной логики в сферу перцепции пространства и предметов, его заполняющих.

Мысль о транспонировании музыки в сферу визуальных образов находим в теории вертикального монтажа С.М. Эйзенштейна. К музыкальной партитуре теоретик киноискусства и режиссер и прибавляет еще одну строку: «Это строка последовательно переходящих друг в друга зрительных кадров, которые пластически по-своему соответствуют движению музыки и наоборот» [Эйзенштейн 104]. Обратим внимание, что задолго до появления цифровых клипмейкерских программ С.М. Эйзенштейн описал аналог сочетания звуковой и видеодорожек. А.А. Блок не раз использовал в своих стихотворениях теорию монтажа С.М. Эйзенштейна (см. о монтаже красного цвета в статье: [Якушевич 1999]).

Известный психолог В.П. Зинченко видел сознание человека как двухслойную структуру: в первом, бытийном, слое находится так называемая «биодинамическая ткань» (любое действие, движение) и «чувственная ткань» (перцепция). Второй слой – рефлексия перцепции и движения, система значений, для которой весь верхний слой – «строительный материал образа». Именно в смысловой среде «пространственный образ может развернуться во временной рисунок движения», а «остановка может рассматриваться как накопленное движение, благодаря чему образ получает своего рода энергетический заряд». Смысловая сфера «является средством преодоления пространства и времени, обмена времени на пространство и обратно» [Зинченко 1991, 25–26]. Эти рассуждения приобретают особое значение в связи с тем, что музыкальное мироощущение, в основе которого лежит становление, по своей природе является временным потоком, которое может быть передано только через пространственные образы.

Немного о проксемике. Это область социальной психологии и семиотики, изучающая то, каким образом пространство и время используется людьми в процессе их взаимодействия [Watson, 2019]. Изначально, в теории антрополога Э. Холла, проксемика отождествлялась с организацией личностного пространства человека в процессе общения: в жилище, в планировке офиса и городской среды и даже в моделировании виртуального мира [Кудинова 2015]. Проксемика – важнейшая составляющая прагматического уровня дискурса и характеризует acts по терминологии Д. Хаймса – способы, которыми достигают цели [Хаймс 1975]. Проксема – это «единица пространства, обладающая физическими параметрами».

рами, соответствующими характеру общения, <...> пространственный фон реализации вербального и невербального коммуникативного поведения» [Нелюбин 2003, 169].

Ключевой характеристикой проксемики является коммуникация. Под коммуникацией подразумеваем процесс обмена информацией или эмоцией между субъектами в процессе их общения, либо перцепции (см.: [Якупов 2016]). В художественном тексте коммуникация возникает на трех уровнях: 1) на уровне отношения персонажей, к которым мы причисляем рассказчика или лирического героя («внутритекстовая коммуникация» по терминологии В.А. Масловой), 2) на уровне речи автора, адресованной читателю («внешнетекстовая коммуникация»), и 3) на уровне «общения» двух авторов в рамках цитирования («интертекстуальная коммуникация») [Маслова 2014, 7]. В этом случае коммуникация понимается достаточно традиционно.

Однако процесс обмена информацией в художественном тексте сложен и может сочетать субъектов разных уровней, в частности автора и лирического героя. Без сомнения, эта особая рода коммуникация условна: автор, как создатель всего художественного мира произведения, через символы (например, в сновидениях, приметах) передает информацию и эмоции не только читателю, но и лирическому герою. В этом случае символический предмет или ситуация является знаком авторского «присутствия», кодом информации, передаваемой как герою, так и читателю. Современные лингвисты перенесли проксемику в сферу анализа художественного текста и наделили ее функциями хронотопа М.М. Бахтина – организовывать художественное пространство рассказчика (или лирического героя), персонажей. Проксемами стали называться «слова и словосочетания, описывающие художественное пространство в тексте» [Огнева 2021, 55]. Проксеми вербализуются словами с семантикой времени и пространства, топонимами, глаголами движения [Там же, 56]. При том или ином взгляде на коммуникацию имеет значение изменение расстояния между субъектами, прикосновения, объятия и пр. Именно так в данном исследовании мы понимаем проксемику художественного текста.

Музыкальное мироощущение кодируется проксемикой по определенным принципам. Во-первых, это линейное пространство. Линия может быть эксплицирована как дорога, изгородь, река, веревка, за которую держатся герои, и пр. Но чаще всего линия условна и лишь мысленно проведена между точками, обозначенными коммуникантами. Во-вторых, это изменяющееся, «становящееся», пространство: а) между коммуникантами может увеличиваться или сокращаться расстояние, б) герой может двигаться вдоль условной линии, либо приближаясь к адресату, либо удаляясь от него; в) линия может условно визуализировать не пространство, а время в силу неразрывности их восприятия. Согласно М.М. Бахтину,

«время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [Бахтин 1975, 235]. Изменение временного плана может быть выражено разными визуализаторами: возрастом коммуникантов (например, в начале пути герой молод, а в конце пути уже в возрасте); изменением времени года или суток; может меняться заполняемость пространства предметами вдоль условной линии и др. (о вознесении как движении вверх лирической героини и о материализации музыкального резонирования см.: [Якушевич 2022]).

Масштабирование, или зум, — это оптическое изменение фокусного расстояния, при котором создается иллюзия движущейся камеры, эффект «наезда» камеры: фигура увеличивается/уменьшается либо приближается/отдаляется. Этот прием был особенно востребован в эпоху зарождения кинематографа и не раз был описан С.М. Эйзенштейном как один из монтажных приемов, названных режиссером «“падением” масштаба» [Эйзенштейн 1998].

Шахматовская сирень визуализирует музыкальное мироощущение в обоих стихотворениях. Розовато-лиловые, белые и голубоватые кусты, по воспоминаниям М.А. Бекетовой, были главным украшением сада. «Она виднелась и на дворе у флигеля, и среди сада, а главное — вдоль забора. Всего красивее был полукруг, огибавший лужайку <...>. Солнечная лужайка, окаймленная полукольцом сирени, связана в моем воображении со стихами сестры Екатерины Андреевны “Сирень”, положенными на музыку Рахманиновым» [Бекетова 1990, 424, 425]. Обратимся к тексту стихотворения.

Сирень

По утру, на заре,
По росистой траве
Я пойду свежим утром дышать;
И в душистую тень,
Где теснится сирень,
Я пойду свое счастье искать...

В жизни счастье одно
Мне найти суждено,
И то счастье в сирени живет;
На зеленых ветвях,
На душистых кистях
Мое бедное счастье цветет [Бекетова 1895, 45].

1. Определение участников коммуникативной ситуации стихотворения. Коммуникация возникает между автором и лирическим героем, обозначенным местоимением *я*. В тексте нет указания на его пол, но традиционно лирический герой воспринимается читателем как своего рода двойник автора, отражающий круг его настроений и мыслей [Гинзбург 1974, 159–160], и следовательно, с большой вероятностью, речь идет о лирической героине. Это подтверждается, в частности, и тем, что романс С.В. Рахманинова написан именно для женского вокала.

2. Определение линии проксемики и ее «точек». Линия проксемики условна и возникает между лирическим героем и сиренью. Пространственные параметры героини не зафиксированы, но глагол *пойти* со значением начала движения обозначает их существование. А вот пространство сирени названо как *душистая тень*.

3. Становление на «линии» проксемики. Героиня движется по условной линии проксемики до точки сирени. Однако действие, настойчивость которого подчеркнута лексическим повтором, еще не состоялось, поскольку глагол *пойду* имеет форму будущего времени. Локация сирени на протяжении стихотворения детализируется, что зафиксировано текстовой тематической группой 'сирень'. Текстовая тематическая группа (ТТГ) – парадигма слов разных частей речи, имеющих в данном тексте минимум одну общую сему [Новикова 1985, 8–9]. В ТТГ слова расположены в порядке их следования в тексте: *сирень – на зеленых ветвях – на душистых кистях – счастье цветет*. Поясним состав группы: каждая последующая номинация сирени увеличивает масштаб визуализируемого образа, так что создается эффект зума – постепенное приближения лирической героини к сирени, рассмотрение ее веток, соцветий и обнаружение *счастья* – пяти- или семилистного цветка, предвещающего нашему счастью любовь и брак [Золотницкий 1991, 284]. Слово *счастье* – метонимия такого цветка.

Его появление в тексте стихотворения неслучайно: своей лирической героине автор транслирует мысль о надежде на счастье (*найти суждено*), хотя собственная личная жизнь у Е.А. Бекетовой долго не складывалась. Она вышла замуж, когда ей было далеко за 30. Но в счастливом браке суждено было пробыть чуть больше года: в 1897 г. тетя А.А. Блока умерла от обострившейся болезни почек вследствие тяжелой беременности [Бекетова 1990, 397]. А в 1902 г., в год своей женитьбы, С.В. Рахманинов напишет на стихи поэтессы свой самый знаменитый романс «Сирень» и посвятит его своей жене Наталии Сатиной.

В том же 1902 году А.А. Блок, влюбленный в Л.Д. Менделееву, написал «Запевающий сон, зацветающий цвет...». Приведем текст стихотворения:

Запевающий сон, зацветающий цвет,
 Исчезающий день, погасающий свет.
 Открывая окно, увидал я сирень.
 Это было весной — в улетающий день.
 Раздышались цветы — и на темный карниз
 Передвинулись тени ликующих риз.
 Задыхалась тоска, занималась душа,
 Распахнул я окно, трепеща и дрожа.
 И не помню — откуда дохнула в лицо,
 Запевая, сгорая, взошла на крыльцо [Блок 1971, 183].

1. Определение участников коммуникативной ситуации стихотворения.

Коммуникация возникает между лирическим героем (*я*), и героиней стихотворения, чье появление обозначено формой женского рода прошедшего времени глаголов *дохнула* и *взошла*. Героиня поет (*запевая*, *взошла*).

2. **Определение линии проксемики и ее «точек».** Между героями условная, не визуализированная, линия проксемики. Пространство зафиксировано только в точке лирического героя: *окно*, *карниз*. Точка героини в начале стихотворения скрыта и от лирического героя, и от читателя. То, что это женщина, ясно только тогда, когда она достигает точки лирического героя: он у окна и видит ее входящей на крыльцо: *взошла на крыльцо*. До этого финального момента героиня не видна.

3. **Становление на «линии» проксемики.** Это самая важная часть стихотворения. Невидимая точка лирической героини (хотя читатель пока и не знает, что это она) всё же отмечена причастиями несовершенного вида со значением 'начало процесса' (приставка *за-*). *Запевающий* — это начинающийся, а в ситуации проксемики усиливающийся звук. *Зацветающий цвет* — по всей видимости, интенсификация цвета сирени, эффект ее приближения. Цвет изменяется еще и вследствие перемены освещения на закате — *погасающий (день)*.

На условной линии проксемики обозначается время: *это было весной, в улетающий день*. В самой дальней точке героини фиксируется одна стадия сумерек (*погасающий, улетающий*), а в середине стихотворения — другая, когда уже стемнело: потемнел карниз (*темный карниз*), а от сирени *передвинулись тени ликующих риз*. Глагол *передвинулись* обозначает сразу и пространственные, и временные изменения. Ризы — метафора узорчатых соцветий, ассоциирующихся с цветом и рисунком на царских одеждах.

Особое внимание следует обратить на то, как на лирического героя «надвигается» сирень. Если все номинации сирени объединить в одну ТТГ (*цвет, сирень, цветы, ризы*) и учесть их последовательность, то становится очевидным эффект масштабирования (зума), когда цветы, также находясь на условной линии проксемики, словно бы приближаются к лирическому

герою. Сначала это собирательное слово *цвет* как совокупность всего цветущего весной. Далее *сирень*: уточняется вид цветущего растения. Слова *цветы* и особенно *риз* детализируют рисунок каждого цветка в гроздьях, что подчеркивается глаголом *передвинулись*. Приближение как интенсификация запаха сирени подчеркнуто метафорой-гиперболой *раздышались цветы*. Итак, на условной линии проксемики мы зафиксировали сразу четыре «становления»: 1) усиление звука песни, 2) изменение освещения в сумерках, 3) «приближение» сирени, 4) интенсификация аромата сирени. Всё это материализует неизбежное приближение невидимой в сумерках героини.

В стихотворении описан еще один процесс: *Задыхалась тоска, занималась душа / Распахнул я окно трепеща и дрожа*. Это постепенно нарастающее предчувствие приближения любимой женщины и страсти к ней. Последовательность слов *тоска – трепеща – дрожа* следует рассматривать как градацию. И если в начале стихотворная чувства кажутся смутными (*тоска, занималась душа*), то в конце, в момент появления героини, это уже настоящая страсть, сопровождаемая дрожью. Чувство и музыкальное мироощущение являются процессами. Всё, что видит лирический герой, – материализация его предчувствия, а потом и страсти. Именно об этой особенности музыкального мироощущения писал А.Ф. Лосев: «Музыкальное бытие потому так интимно переживается человеком, что в нем он находит наиболее интимное касание бытию, ему чуждому. Его “я” вдруг перестает быть отъединенным; его жизнь оказывается одновременно и жизнью предметов, а предметы вдруг вошли в его “я” и зажили единой с ним жизнью» [Лосев 1990, 244].

Несколько слов об одной странности лирической героини. Она, безусловно, реальна. Но вот восприятие ее лирическим героем – не совсем. Об этом свидетельствуют два случая лексической диффузности (смещения двух значений слова в контексте) [Алексеев 2021, 19, 114, 239]. Это слова *риз* и *сгорая*. *Ризы*: 1) одежда, вероятно, невидимой, но приближающейся женщины, 2) метафора соцветий. *Сгорая*: 1) метафора закатного освещения, 2) метафора любовной страсти. Следовательно, мы можем констатировать некий элемент мистичности: женщина словно бы материализуется из красок заката и соцветий сирени, как это происходит, например, в знаменитой картине М.А. Врубеля «Сирень», о которой А.А. Блок, несомненно, знал, а сирень в статье «О современном состоянии русского символизма» называл «сине-лиловым мировым сумраком» [Блок 1971а].

Подведем итог. Проксемика в поэтическом тексте значима как транслятор авторского мироощущения на всех уровнях коммуникации. В этой статье мы обратили внимание на динамическую проксемику, визуализирующую музыкальное мироощущение автора в перемещении героев, изменении освещения, интенсификации запаха и использовании чисто

кинематографического эффекта — зума. Шахматовская сирень — символ женщины и любви в русской культуре (об этом символе см. также: [Казмирчук 2008, 189]). А в Шахматове с момента возрождения усадьбы в конце мая проводят «Сиреневый фестиваль», и около главного усадебного дома, на лужайке можно увидеть специально выведенный селекционерами в 2015 г. сорт сирени «Александр Блок».

Литература

1. Алексеев 2021 — *Алексеев А.В.* Проблема синкретизма и диффузности лексического значения // История и современность филологических наук: Сб. науч. ст. по матер. Междунар. науч. конф. «XVI Виноградовские чтения». Т. 1. М.: МГПУ, 2021. С. 16–23.
2. Асафьев 1971 — *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Басин 1973 — *Басин Е.Я.* Семантическая философия искусства (критический анализ). М.: Мысль, 1973. 216 с.
4. Бахтин 1975 — *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
5. Бекетова 1895 — *Бекетова Е.А.* Сирень // Бекетова Е.А. Стихотворения. Пособное издание. СПб.: Типогр. Пантелеевых, 1895. С. 45.
6. Бекетова 1990 — *Бекетова М.А.* Шахматово. Семейная хроника // Воспоминания об А. Блоке. М.: Правда, 1990. С. 349–572.
7. Блок 1971 — *Блок А.А.* Запевающий сон, зацветающий цвет // Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1: Стихотворения. 1897–1904. М.: Правда, 1971. С. 183.
8. Блок 1971а — *Блок А.А.* О современном состоянии русского символизма // Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. [Проза]. М.: Правда, 1971. С. 326–327.
9. Гинзбург 1974 — *Гинзбург Л.Я.* О лирике Л.: Сов. писатель, 1974. 407 с.
10. Золотницкий 1991 — *Золотницкий Н.В.* Цветы в легендах и преданиях. М.: Агропромиздат, 1991. 297 с.
11. Казмирчук 2008 — *Казмирчук О.Ю.* Стихотворение Б.Л. Пастернака «Летний день» в контексте «переделкинского» цикла // Новый филологический вестник. 2008. № 1 (6). С. 188–193.
12. Кубрякова 2015 — *Кубрякова Е.С.* Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М: Языки славянской культуры, 2015.
13. Кудинова 2015 — *Кудинова Е.С.* Просодические и невербальные характеристики речи в синхронии и диахронии (на материале британских художественных фильмов) // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2015. № 1 (712). С. 18–26.
14. Кузьминых, Огнева 2013 — *Кузьминых Ю.А., Огнева Е.А.* Репрезентация проксем в когнитивно-дискурсивном контуре художественного текста // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 3. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=9539> (дата обращения: 01.05.2023).
15. Лосев 1990 — *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 195–369.

16. Маслова 2014 – *Маслова В.А.* Когнитивный и коммуникативный аспекты художественного текста. Витебск: ВГУ им. П.М. Машерова, 2014. 104 с.
17. Нелюбин 2003 – *Нелюбин Л.Л.* Толковый переводоведческий словарь. 3-е изд., перераб. М.: Флинта: Наука, 2003. 320 с.
18. Новикова 1985 – *Новикова Н.С.* Тематическая группа как семантический компонент текста // Русский язык в национальной школе. 1985. № 5. С. 8–13.
19. Огнева 2021 – *Огнева Е.А.* Типология текстовых проксем в свете романо-германского перевода // Гуманитарные исследования. 2021. № 2 (78). С. 54–58.
20. Хаймс 1975 – *Хаймс Д.* Этнография речи // Новое в лингвистике. Вып. 7: Социолингвистика. М.: Прогресс, 1975. С. 42–95.
21. Эйзенштейн 1998 – *Эйзенштейн С.М.* Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. С. 102–189.
22. Якупов 2016 – *Якупов П.В.* Коммуникация: определение понятия, виды коммуникации и ее барьеры // Вестник университета. 2016. № 10. С. 261–266.
23. Якушевич 1999 – *Якушевич И.В.* Движение и метафоризация цвета в текстовой тематической группе (анализ стихотворения А. Блока «Город в красные пределы» // Структура и семантика художественного текста. Доклады VII междунар. конф. «Структура и семантика художественного текста». М., 1999. С. 317–322.
24. Якушевич 2022 – *Якушевич И.В.* Лингвосенсорика символов смерти в «Поэме воздуха» М.И. Цветаевой: к 130-летию со дня рождения поэтессы // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2022. Т. 13. № 2. С. 262–279.
25. Watson 2019 – *Watson O.M.* 2019 Proxemics as non-verbal communication. In: Man, Language and Society: Contributions to the Sociology of Language. Ed. S.K. Ghosh. Berlin, Boston, De Gruyter Mouton: 24–231.

ЧАСТЬ V

ЦВЕТЫ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

ГЛАВА 5.1

ЦВЕТОК ЦАРЕЙ И ЦАРИЦА ЦВЕТОВ: РОЗА В ИСТОРИИ, ЛИТЕРАТУРЕ, КУЛЬТУРЕ

О.Г. ФИРСОВА

РОЗЫ ЦАРЯ МИХАИЛА ФЕДОРОВИЧА РОМАНОВА

Розу называют царицей цветов, она по праву является украшением любого сада. Не только цветоводы уделяли розе огромное внимание, но и литераторы и художники воспевали ее красоту в своих произведениях.

«По данным археологов, роза на Земле существует уже порядка 25 миллионов лет, в культуре же ее выращивают более пяти тысяч лет, и больший период этого времени роза считалась настоящим священным символом, аромат которой всегда ассоциировался с чем-то божественным» [Glasau 1981, 3].

Родиной розы считают Персию, а самые первые упоминания об этом цветке можно найти в древних индусских сказаниях. Лакшми — индусская богиня красоты, процветания, богатства и счастья, супруга Вишну — по одной из версий родилась из розового бутона. Первоначально именно на Востоке складывается своеобразный культ розы как символа красоты и любви.

В иранской литературе формируется образ розы как цветка любви. Во многих поэмах прослеживался мотив сравнения роз с вином, в том смысле, что влюбленные чувствуют себя как опьяненные вином и ароматом роз. Древний Иран поэтически называли Гулистан, что означает «сад роз». В персидских сказаниях соловей, увидев розу, сразу влюбился в нее, прижал к груди, но шипы розы поранили его, и кровь птицы окрасила лепестки цветка в розовый цвет.

Весь Восток был пропитан ароматом розы. Мусульмане считали, что роза — это подарок Аллаха, который назначил ее царицей цветов вместо лотоса. Розе также приписывалась очистительная сила, так как считалось, что она выросла из пота Магомета, когда он ночью поднимался на небо.

Итак, символика розы как царственного цветка любви и красоты зародилась на Востоке и впоследствии перешла в западную культуру и литературу.

Древнегреческие легенды рассказывают о том, что роза появилась из белой пены, покрывавшей тело богини любви Афродиты при ее рождении. Боги, когда увидели столь прекрасный цветок, обрызгали его нектаром с восхитительным запахом. Еще одна античная легенда повествует о том, что розу создала богиня Флора, влюбившись в Амура. В Древней Греции голову невест украшали розовыми венками, перевитыми ветвями мирта; постель новобрачных посыпали лепестками роз.

В Древнем Риме храмы богини любви Венеры были окружены садами из роз. Лепестки этого цветка активно использовали в косметических целях. Римские женщины, чтобы сохранить красоту и молодость, принимали ванны с лепестками роз и делали из них омолаживающие маски на лицо.

Античные поэты прославляли красоту и очарование розы в своих произведениях. Об этом цветке писали Гомер, Анакреонт, Овидий, Вергилий, Гораций, Марциал, Плиний Старший.

Образ розы как главного цветка любви переходит в средневековую куртуазную литературу, литературу Возрождения, а затем и Нового времени. Например, У. Шекспир упоминает розу в своих трагедиях, комедиях и сонетах более 50 раз (самый известный афоризм — из «Ромео и Джульетты»: «Что имя? Роза пахнет розой, хоть розой назови ее, хоть нет»).

Академик А.Н. Веселовский, первый ученый, посвятивший символике розы в мифологии, религии, народной и авторской поэзии специальную статью, справедливо обрисовал ее долгий путь с Востока на Запад, насыщение смыслами: «Роза распространилась от Персии через Фригию и Македонию до Греции и Рима, от мусульманских окраин до севера Европы, куда проникла лишь в христианскую пору, с ней перенесся и рои окружающих ее южных сказок, и часть поэтического символизма, объяснимого лишь в местностях, где роза была из туземных ранних весенних цветов. Там она естественно являлась вестницей весны, поры желаний и любви; символ весны стал символом любви, эмблемой Афродиты и Харит. В целом ряде образов, еще и теперь звучащих в поэзии, это отождествление развито до мелочей: роза — цветок желанный, ее ищут, к ней стремятся; либо она еще не развилась, или завяла, отцвела, облетела; брать розы, плести из них венки — признак любящего; так уже у Аристофана и в западославянских народных песнях; в западной поэзии сорвать розу символизирует то же, что русская и немецкая песни выражают

реальным образом сада, цветника, который кто-то потоптал, обломал» [Веселовский 1898, 2].

Подробнее об истории образа розы в мировой литературе с античных времен до наших дней можно узнать из недавней монографии С.Г. Горбовской «Вдохновенные розой» [Горбовская 2023]. В книге в хронологическом порядке рассмотрены основные этапы становления образа розы в мировой литературе, описаны его национальные особенности и стилевые нюансы.

Возникает вопрос, когда же об этом царственном цветке узнали в России. Ответ на него мы получаем из книги известного немецкого путешественника Адама Олеария «Описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию». Автор пишет: «До этого времени не знали также там о хорошей, полной розе, довольствуясь и украшая сады свои просто дикою розою, или шиповником. Назад тому несколько лет один знатный купец, Петр Марцелий, привез в Москву первые полные садовые розы из Готтофского сада моего милостивейшаго князя и государя, и розы эти принялись там как нельзя лучше» [Подробное 1870, 122].

Адам Олеарий неоднократно бывал в Москве в качестве посла своего герцога Фредерика, который поддерживал дружеские отношения с первым царем из династии Романовых Михаилом Федоровичем (годы правления: 1613–1645). Известно, что первая поездка в Москву Олеария состоялась в 1633 году, а последняя, третья, – в 1643 году. Вероятно, именно воспоминания, относящиеся к третьему визиту в Москву, Адам Олеарий включил в книгу своих воспоминаний, составленную в 1647 г. Купец Петр Марцелий действительно был в Москве в 1639–1642 гг. и встречался с Михаилом Федоровичем. С русским царем он вел переговоры о торговых соглашениях и, зная о необычном для государя того времени увлечении Михаила Федоровича цветоводством, поднес ему настоящий царский подарок – черенки садовых махровых роз.



Красотой какого сорта розы любовался Михаил Федорович? Вероятно, это центифольная (столепестковая) роза, которую вывели в Голландии на рубеже XVI–XVII вв. Этот цветок называют также майской розой (*rose de mai*) по периоду цветения, капустной розой (*cabbage rose*),

по месту произрастания — прованской, а конкретнее — грасской (*rose de Grasse*). То есть в Россию завезли новинку тогдашней селекции. Главное, чем обладают сорта столепестковой розы, — изысканные ароматы, из-за чего позже они стали выращиваться в промышленных масштабах для получения парфюмерных масел и создания духов.

Примечательно, что розу в то время не называли розой, несмотря на то что древнерусские писатели знали это слово, но не использовали по отношению к розам, которых еще не было в России, и шиповнику, который выращивался в древнерусских садах еще с XII века. Розы и шиповник на Руси называли словом «сереборинник» арабского происхождения: «Роза по лат(ынский), родонь по гречески, по арабски свороборим» [Словарь 1997, 205]. Интересно, что слово «розы» встречается в древнерусской книжности в словосочетании «розы травные», но оно не относится к розам в современном понимании: так в то время называли современную культурную мальву или шток-розу. Настоящие розы именовали *сереборинником немецким*, указывая на место, откуда они были завезены в Россию.

Подчеркнем, что розы попали в Россию благодаря личному интересу царя Михаила Федоровича к цветоводству. Он не скупился и заказывал за границей различные редкие растения для своих оранжерей и садов. Этот государь был склонен к созерцанию, часами мог смотреть на красоту цветов. Не зря его прозвали Кротким. Только человек с тонкой душевной организацией, умением видеть прекрасное, будучи самодержавным монархом, мог посвящать свой досуг разведению цветов, в том числе и роз.

Довольно долго розы выращивали только в царских садах. Д.С. Лихачев в известной монографии о поэзии садов пишет о длительной «садовой» традиции в России, перечисляя большое количество государевых садов в Москве и Подмосковье во второй половине — конце XVII века, ссылаясь на хранящуюся в Рукописном отделе Государственного исторического музея рукопись — «Список дворцовых садов на Москве и в Московском уезде дворцовых сел» 1705 г. (фонд Барсова, ед. хр. 450): это сады в сёлах Коломенском (особенно богат был «сад старый большой по сторон государева двора»), Измайлове¹, Борисове, Покровском, Павловском, Черкизове, Можайске, Александровской слободе и мн. др. В названном «Списке дворцовых садов...» есть и опись садовых растений: «Наряду с плодовыми деревьями, ягодными кустами, как явствует из описи, в основных садах разводились цветы и душистые травы: касатики, лилії желтые и белые, гвоздика душистая, гвоздика ранняя, калуфер, *розы травные*, пижмы, мята немецкая, пионы кудрявые, кусты иссопа, тюльпаны, девичья краса, пионы “суховатые”, гвоздика репчатая, орлик, кусты “мамрасу”, фиалки

¹ Подробнее о хозяйствовании сына Михаила Федоровича, царя Алексея Михайловича, тоже большого любителя садоводства, в его подмосковных вотчинах Измайлове и Коломенском см.: [Фирсова 2023].

лазоревые, фиалки желтые, кусты винограда, “сереборинник русский и немецкий”, белый и красный и т.д. и т.д.» (курсив мой. — О.Ф.) [Лихачев 1998].

В царствование Петра I розы получили более широкое распространение, а благодаря укреплению связей с Европой в Россию были завезены новые сорта роз. В правление Екатерины II розы выращивали в своих садах уже практически все дворяне. Этот цветок приобретал популярность. В XVIII–XIX веках, кроме частных садов, розы также выращивались на территории монастырей. Только в конце XIX века розы распространились на всей европейской части России, а в начале XX века шагнули за Уральские горы. В XX столетии в нашей стране появились первые питомники роз, которые стали заниматься промышленным выращиванием этой культуры. В советский период были созданы большие коллекции сортов роз в Главном ботаническом саду Академии наук СССР в Москве и Никитском ботаническом саду в Крыму.

Таким образом, с момента, когда по просьбе Михаила Федоровича немецкий купец привез в дар царю первые садовые розы, успешно прижившиеся на русской почве, до начала массового разведения этого цветка прошло около 250 лет. Образ розы в русской культуре и литературе начинает складываться только в XVIII веке. Это объясняется тем, что долгое время розы были достоянием лишь царских садов.

Литература

1. Веселовский 1898 — *Веселовский А.Н.* Из поэтики розы // Привет. Художественно-литературный сборник. Изд. О-ва вспомоществования нуждающимся ученицам Василеостровской гимназии в Петербурге. СПб., 1898. С. 1–5.
2. Горбовская 2023 — *Горбовская С.Г.* Вдохновленные розой. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2023. 168 с.: ил.
3. Лихачев 1998 — *Лихачев Д.С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей: Сад как текст. 3-е изд., испр. и доп. М.: Согласие, 1998. 469 с.: ил. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/Л/lihachev-dmitrij-sergeevich/poeziya-sadov?ysclid=lsk3mao78z136448442>
4. Подробное 1870 — Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием. М.: Общество истории и древностей российских при московском университете, 1870. 1174 с.
5. Словарь 1997 — Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 22. М.: Наука, 1997. 298 с.
6. Фирсова 2023 — *Фирсова О.Г.* Повседневная жизнь царских подмосковных вотчин: Измайлово и Коломенское // Большая конференция МГПУ: Сб. тезисов: В 3 т. Т. 3. М.: Парадигма, 2023. С. 463–465.
7. Glasau 1981 — *Glasau F.* So hat man mehr Freude an Rosen. Berlin, 1981. 111 s.

С.Н. ТРАВНИКОВ, Е.Г. ИЮЛЬСКАЯ, Е.К. ПЕТРИВНЯЯ

ОБРАЗ РОЗЫ В РУССКОЙ БАСНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Прекрасная Роза – один из устойчивых объектов поэтизации в восточной, европейской и русской литературе. Символика Розы в мировой литературе и искусстве неоднократно менялась в связи с изменениями политических пристрастий, религиозных представлений, эстетических концепций.

В античной культуре Роза была связана с богиней Венерой, потому что и цветок, и небожительница были красивы, благоуханны и желанны, а шипы воспринимались как способ нанесения ран любви.

Христианская литература объявила Розу цветком Богородицы, царицей цветов, лучшим растением по красоте, запаху, цвету, изяществу.

Красная Роза с белыми лепестками – полуофициальная эмблема Великобритании, напоминающая о средневековой войне Алой и Белой Розы.

Эпоха Возрождения сформулировала традиционную символику: Роза – эмблема любви, природной красоты и духовного мира женщины. Красота и острые шипы означают единство противоположностей.

В литературе и искусстве Розе уподоблялась любимая женщина, она символизировала совершенство, обаяние, красоту, молодость цветка и человека. Это и символ девушки, невесты, юной прелестной женщины, в которой органично сочетаются внешнее благолепие и богатство внутреннего мира. Нерасцветшая Роза – символ девственности, благоухающий цветок – эмблема женщины периода расцвета физической и духовной зрелости, завядший и опавший бутон – знак увядания женской жизни и разочарования в любви.

В отечественной басне Роза появилась в 60-х годах XVIII века и просуществовала до гибели жанра в 30-х годах XIX столетия. Русская басня, кроме Розы, не слишком интересовалась цветочными персонажами. Так, из более двух тысяч басен, опубликованных в сборнике «Русская басня» (СПб., 2007), цветочной теме уделили внимание только несколько поэтов: П.И. Фонвизин «Тюльпан»; И.И. Дмитриев «Полевой цветок и гвоздика», «Репейник и Фиалка», «Подснежник»; П.М. Карabanов «Лилия и другие цветы»; А.С. Шишков «Фиалка и терновый куст»; И.А. Крылов «Василек».

Наибольшей популярностью у баснописцев пользовалась именно Роза — о ней слагали стихи 18 поэтов, создавших 25 аллегорических произведений.

Из всех баснописцев, работавших с сюжетом Розы, лишь пять поэтов — М.М. Херасков, В.И. Майков, И.И. Дмитриев, Д.В. Давыдов, А.Е. Измайлов — могут претендовать на звание известных. Остальные стихотворцы были литераторами мелкими, малозаметными, а некоторые и вовсе бесталанными; их биографии и литературные труды до сих пор по-настоящему не изучены. Шумливое и разномастное племя эпигонов нещадно эксплуатировало флористический сюжет о Розе вплоть до кончины жанра классической литературной басни.

Первым из русских литераторов, кто сделал Розу басенным персонажем, был Павел Иванович Фонвизин, младший брат великого драматурга. [Кочеткова 2010, 319–323]. В университетском журнале М.М. Хераскова «Полезное увеселение» он опубликовал прозаический перевод «мифологической басни» «Роза». Сюжет заимствован из европейской литературы, где Роза как символ была чрезвычайно популярна. В басне Фонвизина повествуется, что царица природы Флора создала совершенный цветок, непревзойденный по красоте, изяществу формы, нежности цвета, прелести аромата. Юпитер, царь богов и земной растительности, нашел в цветке важный недостаток — ее красоту — и снабдил острыми колючками. Бог богов объяснил опечаленной Флоре: «Никто не имеет полного совершенства, а шипы я сделал ни для чего иного, как только для защиты самой Розы» [Русская басня 2007, 223]. Мотив редкостной красоты и в то же время колючести Розы в дальнейшем станет основой сюжета многих русских басен.

В отечественной литературе прозаическая басня пользовалась несомненным успехом. В этом роде словесности работали известные литераторы П.И. Фонвизин, Д.И. Фонвизин, Ф.А. Эмин, В.Т. Золотницкий. Их притчи представляли собой прозаическую разновидность нравственно-философской басни, в которой было значительно больше оригинальных сюжетов, чем в классических стихотворных сочинениях, опиравшихся на античные и европейские образы (подробнее см.: [Ольшевская, Травников 2007, 76–86]).

Во второй половине XVIII — первой трети XIX столетия в русской басенной поэзии было несколько периодов интереса поэтов к образу Розы.

В 1760-е годы аллегорические произведения с флористическими персонажами публиковали поэты-классицисты П.И. Фонвизин, В.Т. Золотницкий, М.М. Херасков, В.И. Майков, причем первые два литератора создавали басни в прозаической форме.

В 1770–1780-е годы тема шипов и Розы ушла из внимания поэтов. Это объясняется тем, что пришедшие на смену классицизму предромантизм и предреализм подобной тематикой не интересовались, а сентиментализм в басне еще не был развит. Кроме того, не успела по-настоящему

сформироваться культура дворянского салона, которая подпитывала интерес к сентиментальной флористической образности.

В середине 1790-х годов к сюжету о Розе возвращаются поэты А.И. Клушин, Ф.П. Ключарев, Г.А. Хованский, которые использовали в баснях традиции стиля рококо, весьма популярные в европейской словесности.

В эпоху наполеоновских войн и вследствие антифранцузской пропаганды в России в 1800–1814 годах образ Розы как явление «враждебной» галльской культуры практически исчез из басен. После разгрома Франции интерес к теме розария возрождается в творчестве сентиментальных салонных поэтов В.Г. Масловича, Н.А. Мацнева, С.Т. Аксакова, И.И. Дмитриева. Басни становятся альбомным жанром, а Роза — любимым цветком великосветского общества.

Последний всплеск интереса к цветочной теме приходится на первую половину 30-х годов XIX века, когда в поэзию пришли литераторы-эпигоны Е.И. Алипанов и А.М. Зиллов, чьи басни вызывали у современников удивление устарелостью тематики, архаичностью жанра, избирательностью сюжета и допотопностью образов.

В баснях о Розе, созданных в 60-е годы XVIII века, проявляется классицистическая тенденция преувеличения роли разума в познании. В центре художественного произведения — зоологический, флористический, предметный символ человека, обуреваемого дурными пороками или овладевшего своими страстями. В аллегорическом сочинении изображается столкновение этих антиподов. Басня как жанр соответствовала задачам классицизма, потому что в ней противостояли два или несколько персонажей с противоположными точками зрения, а разрешение конфликтной словесной дуэли предоставлялось глашатаю истины — повествователю или положительному персонажу, высказывавшему правильные идеи. Отсюда логичность и стройность композиции, одноплановость сюжета, четко выверенные идейные позиции противостоящих друг другу басенных героев и антигероев.

В 60-е годы XVIII века в русской поэзии доминировала нравоучительная разновидность басни. Во главе дидактико-философской басенной школы стоял поэт Михаил Матвеевич Херасков. Стихотворец чуждался сатирических басен, предпочитая нравоучение, разъяснение, истолкование гибельности людских пороков. Его девизом было не осмеяние, а воспитание сограждан. Басни Хераскова напоминали этико-философские и педагогические сочинения, подтвержденные примерами из жизни людей, животных и растений. Херасков и баснописцы его школы И.И. Хемницер, В.А. Левшин, П.П. Сумароков перевели басню из низкого в средний жанр литературы.

В басне «Девушка и Роза» (1764) Херасков обратился к традиционному сюжету «шипы и розы». Произведение построено на диалоге девушки

и цветка. Барышня восхищалась красотой Розы, созданной искусством богини утра Авроры и легким ветерком Зефиром, но ей не нравились иголки и шипы:

На что толки красоты,
Когда всех жалишь ты,
Кто престелям твоим дерзнет коснуться?

Умная Роза отвечала: «Без строгия души краса есть вещь опасна» [Русская басня 2007, 188].

В басне «Старая и молодая Роза» (1764) Херасков привел диалог юной Розы, наслаждающейся безмятежной свободой, стремящейся к веселью, удовольствиям, большой любви, и старой, отцветшей Розы — символа мудрой зрелости, призывающей молодость не следовать дурным примерам, не совершать необдуманных поступков и заботиться о будущем. Поэт убеждал юное поколение понять простую истину, «что краса вседневно вянет // И проходит как мечта» [Русская басня 2007, 189–190]. Он предлагал подрастающей смене образовывать «рассудок», заниматься учением, быть «кроткими» и «смирненными людьми». Это классическая дидактическая басня, в которой нет намека на иронию и сатиру.

Стихотворение Хераскова «Роза и Капуста» (1764) по названию и сюжету превосходит сатирическую поэзию Козьмы Пруткова и его басни с аналогичными названиями типа «Незабудки и Запятки», «Кондуктор и Тарантул». Она начинается с пространного вступления, обращенного к «господину писателю» и «читателю», в котором ощущается иронический настрой повествователя:

Ты знай, что из твоей капусты щи варят,
А розы нежные любовники дарят
Своим любовницам, жених дарит невесте:
Так могут ли они цвести с Капустой вместе? [Русская басня 2007, 197]

Баснописец не только объясняет необычное сопряжение персонажей — Розы и Капусты, но и делает изящный вывод из комической ситуации: «Басня всех равнять в стихах своих должна».

Сюжет передается от лица повествователя: капризная красавица Роза недовольна Капустой, что выросла рядом с ней. Роза стыдится, что ей приходится «с травами подлыми в соседстве жить», и предлагает соседке: «Цвела бы ты, цвела, Капуста, в огороде». Капуста иронично отвечает надменной Розе:

Хоть я не столь красна, но больше я полезна,
Достоинства всегда похвальней красоты [Там же].

Поэт Василий Иванович Майков принадлежал к басенной школе А.П. Сумарокова, а затем примкнул к литературному кружку М.М. Хераскова.

Майков в басне «Роза и Змея» обратился к мотиву колочек Розы и создал оригинальный сюжет: Змея убеждает прекрасный куст в их родстве и природном сходстве, а цветок не соглашается со змеей, потому что колет только тех, кто стебли «с невежеством ломают» [Стенник 1999, 258–261].

В басне речь идет о недобросовестных хулителях русского баснописца. Стихотворец-критик, размышляя о специфике отечественной сатиры, пришел к выводу:

Читатель мой, внемли, что пела лира,
Змея преподаля, а Роза — умная сатира [Русская басня 2007, 233].

Басня В.И. Майкова «Роза и Ананас» (1766–1767) идейно и тематически развивают основную мысль басни М.М. Хераскова «Роза и Капуста». Возможно, сочинение Майкова было навеяно басней главы московских университетских поэтов, с которым он сблизился и тесно общался в древней столице России в 1760-е годы. Роза возгордилась собственной неземной прелестью и прекрасным запахом, поэтому заявила Ананасу: «ты красотой похож как свет на тьму». Ананас указал на скоротечность и преходящий характер благолепия Розы, в то время как он приятен на вкус «и летом и зимой»:

Когда же красота минется,
Тогда единый ум при нас лишь остается [Русская басня 2007, 242].

Выбирая между чувством и рассудком, Майков однозначно сделал выбор в пользу рационального мышления.

Для басен о Розе важна классицистическая идея внесловной ценности человеческой личности, которая проявлялась в баснях, написанных дворянами, — «Роза и Капуста» М.М. Хераскова, «Роза и Ананас» В.И. Майкова, «Бабочка и Розан» Н.В. Леонтьева.

Поэты-классицисты, избравшие в качестве объекта поэтизации Розу, вольно или невольно поддерживали высокую тематику и сюжетику классицизма, ибо в баснях поднимались проблемы родовитости и знатности, высокой культуры, общественной нравственности дворян. Басни о Розе развивали идею классицистов об изображении должного, а не сущего. Идеальная школа классицизма требовала поэтизации положительного, идеального, возвышенного. Именно эти дидактические тенденции отражаются в «Розе» П.И. Фонвизина и «Розе» В.Т. Золотницкого, «Старой да молодой Розе» М.М. Хераскова. Сатирическая школа классицизма пы-

талась воспитывать людей на отрицательных примерах, что ощущается в баснях «Змея и Роза», «Роза и Ананас» В. И. Майкова и «Бабочка и Розан» Н. В. Леонтьева.

Эпоха сентиментализма в русской литературе приходится на 80–90-е годы XVIII века. В русской басне развитие сентиментализма выпадает на 10–20-е годы XIX столетия. Подобный сдвиг объясняется медленным становлением отечественной поэзии, военным конфликтом Франции и России, резкими антифранцузскими выступлениями писателей, ограниченным количеством дворянских салонов, реально существовавших только в столицах. Кроме того, сентиментальная басня противостояла басне в стиле рококо, созданной Ф. П. Ключаревым, Г. А. Хованским, А. Е. Измайловым, и реалистической басне И. А. Крылова.

Сентиментальная литература обслуживала дворянские салоны, которые стремились распространять культуру аристократической галантности и пытались создать культ прекрасной дамы, ассоциировавшей с цветами, прежде всего с розами. Отсюда прециозный, изысканный стиль сентиментальной басни.

Басни сентименталистов широко популяризировали топоры, парки, сады, цветники, луга, флористические сюжеты, цветочные образы, символику и эмблематику растений. В итоге это привело к тому, что цветы стали символом дворянства, а Роза — аллегорией дворянской женщины. Этот образ широко бытовал в жанрах элегии, идиллии, литературной песни, любовного послания, эпитафии и перешел в салонную притчу.

Как и принято в сентиментализме, в басне поэты изображали Розу как аллегорию этического, а не социального персонажа, потому что их интересовали нравственные проблемы бытия. В образе Розы представляли только дворянок, женщин из высшего сословия. Отсюда усиленный дидактизм в тематике, сюжетике, образной системе аллегорических сочинений о царице цветов.

Сентиментализм признавал в качестве предмета искусства только прекрасное, поэтическое, возвышенное. Роза с ее многовековой литературной «биографией» точно укладывалась в эти критерии. Источником красоты и изящества считались природа, естественные объекты пейзажа, флористические цветочные образы. Наивысший образец цветочной красоты — Роза и мир ее флористической образности в русской и мировой поэзии. Задача человека сентиментализма — слиться с природой, гармонично сосуществовать в прекрасном ореоле полей, лесов, лугов, садов, цветов.

В классицизме сатирические жанры притчи и басни относились к группе низких. Сентименталисты отказались от сатиры, предпочли ей дидактику и сделали басню средним жанром, салонным стихотворением. Более того, в сентиментальной басне они попытались запечатлеть историю души и сердца человека, о чем говорится в баснях о Розе Г. А. Хо-

ванского, В.Г. Масловича, Н.А. Мацнева, С.Т. Аксакова, Д.В. Давыдова, И.И. Дмитриева, А.М. Зилова.

Поэты использовали традиционный набор сентиментальных штампов: прекрасный цветок восхищает окружающих, произрастает в ухоженном цветнике или на берегу прозрачного ручья, нежится под лучами теплого солнца, орошается прохладной росой, окружен прелестными бабочками, мотыльками, пчелками, шмелями. Все разговоры Розы посвящены красоте, любви и сердечной привязанности.

Князь Григорий Александрович Хованский разрабатывал темы, мотивы, образы европейской поэзии. Его притча «Роза» («В весенний Роза день Милону говорила...») (1795) повествует о преследовании молоденькой девушки светским волокитой. В стихотворении действуют дворянин Милон и беззащитная девушка по имени Роза, пытающаяся уговорить хозяина не совершать насилия. Сюжетный вывод истории понятен:

Милон ее сорвал,
Блеск Розы той пропал,
И не чувствительный любить ее престал [Русская басня 2007, 556–557].

Денис Васильевич Давыдов, прославившийся в литературе как гусарский поэт, в 1811 году, в первом номере журнала «Вестник Европы», опубликовал стихотворение «Чиж и Роза» с подзаголовком «Басня». Произведение было написано после завершения турецкой кампании 1809–1810 гг., когда Давыдов был в очередной раз изгнан из армии.

«Чиж и Роза» — вольное переложение басни французского стихотворца Жана Делиля (1738–1813) «Роза и Скворец». Тема и сюжет басни напрямую восходят к знаменитой восточной паре Соловей и Роза, любовным отношениям певчей птицы и прекрасного цветка. У Давыдова произведение явно осложнено чертами любовного послания, что проявляется в пуанте:

Смысл басни, кажется, найден;
Его ты знаешь, друг мой милый:
Я — тот любовник легкокрылый,
Но как за верность награжден? [Там же, 688].

Кому из барышень Дениса Давыдова посвящено это стихотворное послание, литературоведы не знают, потому что ветренный гусар слишком часто менял объекты «поэтических мечтаний и страстей».

Для изящного стихотворства был характерен интимный тон повествования, поэтизация светских разговоров и шуток, умение с помощью иносказаний выразить отношение к эротическим забавам, широко использовать намеки, недомолвки, метонимии, эвфемизмы. Легкая поэзия эсте-

тизировала чувственную любовь. Во французской и русской литературе поэты весьма смело обращались с изображением сердечной страсти, представленной в виде галантной игры, где допустимы и даже приветствуются рассказы об интимных отношениях мужчины и женщины, изменах и ветреном поведении любовников.

Русская легкая поэзия — одна из разновидностей литературы рококо, наиболее ярко представленной в «Душеньке» И.Ф. Богдановича, «срамных» стихах И.С. Баркова, «Анакреонтических песнях» Г.Р. Державина, «простонародных» баснях А.Е. Измайлова, эротической поэзии К.Н. Батюшкова. Стихами в стиле рококо писали басни о Розе Ф.П. Ключарев, Г.А. Хованский, Н.А. Мацнев, И.И. Дмитриев. Поэты создали изящные, легкие, шуточные аллегорические произведения на любовные темы. Стиль рококо использовал традиции классицизма и сентиментализма. Поэты, испытывавшие влияние рококо, открыли интерес к эротическим историям мужчин и женщин, интимным сторонам внебрачных отношений, приветствовали природную тягу людей не только к духовным, но и плотским утехам.

Талантливый поэт, прозаик, критик, Александр Ефимович Измайлов был известным баснописцем. Его аллегорические сочинения оказались весьма популярны среди читателей, хотя считались простонародными и скабресными, поэтому в литературных кругах баснописец получил прозвище «подгулявшего Крылова» и репутацию «писателя не для дам».

Измайлов написал язвительное стихотворение «Роза и Репейник» в адрес Антона Антоновича Дельвига. После окончания Лицея Дельвиг вошел в круг поэтов, объединившихся вокруг Пушкина: В.К. Кюхельбекер, Е.А. Баратынский, П.А. Плетнев. Этот кружок, называвшийся «Союз поэтов», вступил как самостоятельная группа в «Вольное общество любителей словесности, наук и художеств». В обществе начались стычки между Дельвигом и Измайловым, зафиксированные в стихотворной полемике: в ответ на «Розу и Репейник» Измайлов получил послание Дельвига «К А.Е. Измайлову» [Вацуру 1992, 99–104].

Небольшое, 9-строчное стихотворение «Роза и Репейник» по жанру ближе всего к эпиграмме, но в нем сильны элементы сатирической басни. У произведения типично басенное название и аллегорический сюжет:

Репейник возгордился,

Да чем же? — С Розою в одном саду он рос!

[Сочинения Измайлова 1869, 57–58]

В сюжете действуют персонажи с четко осознаваемым «литературным прошлым»: при имени Роза возникают воспоминания о царице цветов, красоте, очаровании и благоухании цветка, а Репейник, обыкновенный огородный лопух, всем известен как сорное растение, прославившееся

лишь как мочегонное и потогонное средство. Комочки Репейника, цепляющие за одежду людей и шерсть животных, известны всем по осеннему наряду собак, увешанных засохшими соцветиями. В выборе Измайловым в качестве басенного отрицательного персонажа лопуха не было ничего необычного: И.И. Дмитриев и Е.И. Алипанов написали апологи «Репейник и Фиалка» и «Репейник».

подавляющее число произведений, посвященных Розе, создано в жанре басни. Многие поэты в предисловиях к сборникам и в подзаголовках флористических сочинений называли их «баснями», «басенками». Настойчивое упоминание жанра басни свидетельствует о сознательном уходе стихотворцев от жанра притчи, который воспринимался как явление средневековое, церковное, устарелое. Работать в жанре притчи считалось дурным тоном для поэтов классицистов и сентименталистов. Ряд баснописцев использовали стиль рококо и ориентировали ироико-дидактические произведения на культуру салона, придавая им изящество и игривость темы, сюжета, образа, стиля. Авторы старались, чтобы их сочинения радовали сердца и души тонких ценителей прекрасного.

Кроме басен, тема Розы и шипов звучала в близких по жанру произведениях. П.И. Фонвизин («Роза») и Н.В. Леонтьев («Бабочка и Розон») ориентировались всё же не на басню, а на притчу. Два поэта, И.И. Дмитриев и его подражатель и литературный ученик Е.И. Алипанов, создали четырехстишные апологи «Роза и Шмель» и «Розан».

Часть баснописцев работала с жанровыми контаминациями. Так, М.М. Херасков в стихотворении «Старая да молодая Роза» использовал традиции литературной хореической песни. Сочинение А.И. Клушина «Роза» напоминало притчу и треническую элегию. Г.А. Хованский представил неожиданный образец басни — иронического любовного послания «Роза» («На злачном берегу сребриста ручейка...»). В этом ключе работал и Д.В. Давыдов в басне «Чиж и Роза». В.Г. Маслович в стихотворении «Роза и дикая Ромашка» создал басню — дружеское литературное послание. В.И. Майков, вслед за М.В. Ломоносовым и А.П. Сумароковым, использовал басню «Роза и Змея» как литературную критику. Тем же целям служила басня-эпиграмма «Роза и Репейник» А.Е. Измайлова.

Итак, из 25 произведений о Розе, которые написаны в аллегорическом жанре, три сочинены как притчи и апологи, шесть осложнены традициями лирических жанров, литературной песни, тренической элегии, любовного и литературного посланий. Две басни выступили в форме критического эссе. Из этого следует, что даже в такой консервативной любовной теме, как шипы и розы, происходили жанровые подвижки и трансформации, приведшие в конце концов к затуханию классического жанра басни.

Большинство басенных сюжетов о Розе, скорее всего, заимствованы из европейской аллегорической поэзии. Это одно из свойств жанра, когда

баснописец становится соперником поэта, сюжет которого он переложит своими словами. Фабула о Розе традиционно однолинейная, состоит из единственной сюжетной линии. Басни о шипах и цветах обычно этологические, поднимающие вечные темы жизни и смерти, добра и зла, любви, дружбы, творчества. В коротких флористических басенках действующими лицами были окультуренные цветы, дикие растения и люди. Повествование в баснях аллегорическое, в его основе всегда лежит иносказание.

Роза в русских баснях изображается как сложный и противоречивый образ. Она может выступать как отрицательный или положительный персонаж, а также быть лишь деталью экстерьера, интерьера, пейзажа, парковой композиции. В.Т. Золотницкий, М.М. Херасков («Роза и Капуста»), А.И. Клушин, Г.А. Хованский, Н.А. Мацнев изображали Розу как отрицательный персонаж. Этот удивительно красивый, но гордый, надменный, спесивый, эгоистичный цветок презирал всех окружающих и вступал в глупые словесные прения с положительными персонажами.

В другой группе произведений Розу изображали как символ гармонии и совершенства. В басне М.М. Хераскова «Девушка и Роза» цветок — мудрый и философски настроенный персонаж, который видит в колючках способ защиты от опасностей окружающего мира. Умные житейские советы Роза дает Бабочке, чтобы та не гордилась красотой, потому что и она когда-то была обычным червяком-козявкой (Н.В. Леонтьев «Бабочка и Розон»). В стихотворении Ф.Ф. Иванова «Плющ и дикая Роза» изящный цветок не советует плющу кичиться умением залезать на высокие стены, потому что без опоры ему пришлось бы ползать по земле. В.Г. Маслович в басне «Роза и дикая Ромашка» повествует о трагической истории изящных роз, которых выращивают, чтобы утром срезать, составить из них букет, а вечером увядшие цветы выкинуть. Эта же идея звучит в басне А.М. Зилова «Роза». Философски оценивает ситуацию с увяданием цветов М.М. Херасков в басне-элегии «Старая да молодая Роза», где пожившая на свете Роза убеждает молодую, что юность быстро пролетает и ее ждет судьба в виде сухого неказистого стебля и облетевшего бутона.

В ряде басен Роза не является действующим лицом, она выступает как деталь сюжета. Это стихи П.И. Фонвизина, Д.И. Хвостова, Ф.П. Ключарева, А.М. Зилова («Роза и Пион») — в них речь идет о растении, а не об аллегорическом персонаже.

Баснописцы использовали самые разные приемы создания образа Розы. Творцы прозаического варианта басен П.И. Фонвизин и В.Т. Золотницкий применяли прямую авторскую характеристику, с помощью нарратива рассказывая о делах и поступках, раздумьях, косвенно передавая речи персонажей. Такой прием употребил В.Т. Золотницкий в басне «Роза»: «Сия прекрасная Роза, которую мы видим на сии высоком стебле, спорила вчерашнего дня с другими здесь находящимися Розами. Она представляла

им свою отменную от всех красоту, величину и старшинство своих дней, о сем преимуществе воображала она себе столь много, что никто ее не мог утвердить о равенстве ее состояния с другими» [Русская басня 2007, 50].

Литературный портрет — достаточно редкое явление в баснях о Розе. Счастливым исключением стала басня С.Т. Аксакова «Роза и Пчела», в которой писатель изобразил цветущий куст розы на фоне заросшего парка, в тени деревьев, в окружении разноцветных легкокрылых мотыльков:

А наша розочка, в углу уединенном,
Древ тенью осененном,
Росой до полдня освеженном,
Была любимицей и резвых мотыльков,
И легких ветерков;
Они и день и ночь ее не оставляли,
От зноя в полдень прохлаждали,
А ночью на ее листочках отдыхали [Аксаков 1956, 650–651].

Этот садово-парковый пейзаж с розой в центре композиции — один из лучших среди басен о цветах в русской салонно-сентиментальной поэзии.

Две главные детали портрета Розы — прекрасные лепестки и острые шипы — обыгрываются в баснях П.И. Фонвизина, М.М. Хераскова «Девушка и Роза», В.И. Майкова «Змея и Роза», Ф.П. Ключарёва «Любовь и Роза», «Белиза», Д.И. Хвостова «Роза и Любовь».

Типичный басенный прием — изображение внутреннего мира персонажа, душевных порывов, переполняющих сердце эмоций. Н.В. Леонтьев в басне «Бабочка и Розон» рассказывает о красавице бабочке, поспорившей с Розой, что ее крылья роскошнее цветка. Насекомое упоено летним нарядом. Умный Розон отвечал:

<...> «Послушай, мой дружок!
К чему такая спесь? Пусть я простая травка, —
Сказал на то в ответ ей розовый цветок, —
Не забывай, что ты вчера была козявка» [Русская басня 2007, 534].

Внутренний монолог обычен для образа заносчивой, спесивой Розы, привыкшей разговаривать с самой собой, ибо никто, по ее мнению, беседовать с ней не достоин. В басне Г.А. Хованского Роза собою возгордилась:

«Ах, как я счастлива, я всех цветков свежее
И без сомнения, всех розанов нежнее,
Всем розанам глава;

Дыханием меня зефиры оживляют,
 Мои листочки лобызают.
 И резвятся со мной.
 Различны мотыльки, все на меня садятся,
 Все около меня вертятся,
 Летят ко мне одной» [Там же, 556].

Изучение интерпретации имеющего античные истоки образа Розы в русской басне второй половины XVIII — первой трети XIX века помогает, с одной стороны, выявить историческую преемственность, определить инвариантные общезначимые черты «вечного» образа басни, с другой — подчеркнуть новаторство, обусловленное диалектикой развития художественной культуры; показать на конкретных примерах влияние мироощущения писателей последующих эпох на формирование и расширение художественных возможностей воплощения образа Розы; определить роль конкретно-исторической эпохи в создании национально-самобытной концепции мира и человека.

Литература

1. Аксаков 1956 — Аксаков С.Т. Собр. соч.: В 4 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956. Т. 3. 812 с.
2. Вацуро 1992 — Вацуро В.Э. Дельвиг Антон Антонович // Русские писатели. 1800 — 1987. Биографический словарь. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1992. С. 99–104.
3. Кочеткова 2010 — Кочеткова Н.Д. Фонвизин Павел Иванович // Словарь русских писателей XVIII века. СПб.: Наука, 2010.
4. Ольшевская, Травников 2007 — Ольшевская Л.А., Травников С.Н. «Ох! Басни — смерть моя! Насмешки вечные над львами! Над орлами!» История и теория русской басни XVII–XVIII веков // Русская басня. История и теория жанра. М.: Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина, 2007. С. 76–86.
5. Русская басня 2007 — Русская басня XVIII и XIX века. Собр. соч. СПб.: Изд-во «ДИЛЯ», 2007. 1152 с.
6. Сочинения Измайлова 1869 — Сочинения Измайлова (Александра Ефимовича) // Полн. собр. соч. русских авторов. СПб.: Изд. А. Смирдина, 1869. Два тома.
7. Стенник 1999 — Стенник Ю.В. Майков Василий Иванович // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 2. СПб.: Наука, 1999.

РОЗА И ЛИЛИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМАТИКЕ РОМАНОВ И.А. ГОНЧАРОВА

И.А. Гончаров, великий русский романист, один из носителей национального классического стиля, вошел в историю отечественной культуры как художник-пластик. В творческой систематике писателя всегда были важны знаки красоты в миропонимании и в образном отражении действительности. Отсюда его естественный интерес к тем объектам жизненных наблюдений, за которыми встают понятийно-аллегорические данности и широчайшие возможности их идейно-символического осмысления. Так в сфере внимания романиста неизбежно оказались цветы, и в первую очередь исторически-традиционно понимаемые знаки прекрасного — роза и лилия. В представлениях о розе соединились ценности гармонии, согласованности и целостного созвучия, и одновременно яркой эмоциональности. В видении лилии запечатлено понимание изящества, изысканности и одновременно горделивости, утонченного аристократизма и магии властности.

В романе «Обыкновенная история» (1847) автор многократно указывает на *розу*, причем в ее условном понимании — как радости бытия (или ее отсутствия), а также в синонимическом значении указывает на лилию. В романе «Обломов» (1859) Гончаров смещает акценты, и упоминание розовых кустов и розы как цветка дается в их природно-естественном бытии, а обращение к царственной лилии оказывается вообще неактуальным. Наконец, в романе «Обрыв» (1869) Гончаров опирается на завершенное флоросмыслообразование, поскольку пара «розы — лилии» относится, по свидетельству К.И. Шарафудиной, к «типovým аллегориям» [Шарафудина 2012, 122]. В итоге в художественной систематике вершинного романа Гончарова эта пара, составляющие «элементы» которой близки по онтологической и генетической семантике, значима эмблематически — как характерологическое начало в изображении молодых героинь, выведенных автором в качестве центральных женских образов.

В силу сказанного, в двух первых тезисах статьи внимание сосредоточено на становлении художественной задачи Гончарова в отношении указанных выше цветочных деталей в романах «Обыкновенная история»

и «Обломов». В завершающем тезисе работы освещены особенности субъектного сознания повествователя и главного героя романа «Обрыв» Бориса Райского (а также отчасти и других персонажей), в результате чего условно-знаковая пара «роза — лилия» становится сквозной устойчивой эмблемой в изображении двух героинь — Марфиньки и Веры.

1. «Цветочные» детали в романе «Обыкновенная история»: знаки розы и лилии и понятийное определение «розовый»

Знаки розы и лилии получили в первом романе Гончарова исключительно условный смысл: они введены как расхожие словесные формулы — поговорки, указывающие на возможное (или, напротив, невозможное) счастье в любви, а также на достигаемое (или в принципе не предусматриваемое) удовлетворение во взаимоотношениях с приятелями или сослуживцами.

Устами повествователя Гончаров сообщает, что Александр Адуев за первые два года жизни в Петербурге (куда он прибыл, чтобы сделать «карьеру» и добиться «фортуны») «очень изменился, возмужал»: «Кто бы узнал нашего провинциала в том молодом человеке с изящными манерами, в щегольском костюме? <...> Черты лица созрели и образовали физиономию, а физиономия обозначила характер» [Гончаров 1997, 208, 365, 448, 469, 230]¹. Вследствие этого повествователь знаково-метонимически констатирует: «Лилии и розы исчезли». Иными словами, герой начинает осознавать, что безоблачное и не заработанное трудами счастье, равно как и время безмятежного мечтательства, осталось в прошлом. Более того — Александр «усвоил <...> умение обращаться с людьми» (230): «он стал понемногу допускать мысль, что в жизни, видно, не всё одни розы, а есть и шипы» (231).

Но дядя Петр Иванович всё еще недоволен племянником. Например, услышав от Александра, что тот осуждает неравные браки, в которых солидный господин всегда готов обвинять юную супругу в том, что у нее «блажь в голове: любовь да розы» (244), дядюшка призывает своего молодого родственника во всем следовать нормам исключительно делового поведения: «пишешь ты уж два года, — сказал Петр Иванович, — и о наэме, и о картофеле, и о других серьезных предметах, где стиль строгий, сжатый, а всё еще дико говоришь» (245). И еще долго Александру придется слышать от дяди: «Тебе бы хотелось переделать жизнь по-своему: я воображаю, хороша была бы. У тебя, я думаю, среди розовых кустов гуляли бы всё попарно любовники да друзья...» (387).

¹ Далее в первом тезисе при ссылках на данное издание цитируемые страницы указаны после цитаты в круглых скобках.

В стремлении укрыться от подобных назиданий Александр «бежал от дяди»: «не выдался с ним по целым неделям, по месяцам» (267), «а если, при встрече, разговор заходил о чувстве, он насмешливо молчал» (280). Вместе с тем, вновь устами повествователя, Гончаров свидетельствует, что Александр, на свою беду, вообще отказывается от восприятия чужих позиций, поскольку «он свои суждения считал непогрешительными, мнения и чувства непреложными». Так, обнаружив, что Надинька Любецкая предпочитает ему, Александру, графа Новинского, он не хочет в это поверить и наделяет себя правами пушкинского Ленского (роман «Евгений Онегин», глава 6): «Не попушу, чтоб развратитель / Огнем и вздохом и похвал / Младое сердце искушал... / Чтоб червь презренный, ядовитый / Точил лилеи стебелек, / Чтобы двухутренный цветок / Увял, едва полураскрытый...»

Однако молодого человека преследуют собственные безрадостные мысли: зачем же он приезжал в Петербург? Александр пытается уговорить себя, что это была ошибка (которую нужно и можно исправить), ведь, если бы он не уехал из дома, стал бы у себя в уезде заметным лицом, первым женихом — и «не терял бы веры ни во что, рвал бы одни розы, не зная шипов» (391). Но «самоуговоры» помогают молодому человеку лишь на время.

В знаковой поэтике своего романа Гончаров последовательно разрабатывает и еще один аспект в мировосприятии героя и в его самооценке, а также в оценке «молодого провинциала» повествователем (реже другими персонажами). Аспект этот заключается в обращении писателя, причем вновь в условном понимании, к характеристике «розовый» (напрямую восходящей к эталонной колористике розы), претворенной в понятие.

Так, в жизни Александра Адуева была «розовая любовь» — как чувство к оставшейся в родных местах Софье; «розовое счастье» — как грезы о безграничной взаимной любви с Надинькой Любецкой, совершенно к этому не готовой; «розовые его мечтания» — как притязания на поэтически-артистическое будущее; наконец «розовые надежды» — как бездумная вера в бесконечно-радужные перспективы своего жизненного пути (179, 231, 265, 389). Александр боится только одного — чтобы его чувства не коснулись «анализ дяди», иначе «того и гляди, розы рассыплются в прах или превратятся в назём» (265).

Скорректированное значение слово «розовый» приобретает в качестве понятийного определения, являющего наиболее очевидный ракурс изображения — «молодой, здоровый, привлекательный». Так, Александру Адуеву как поднимающемуся по карьерной лестнице столичному чиновнику хорошо знакома «улыбка розовых уст» молодых красавиц — как «обаяние <...> бальной сферы» (231–232) в Петербурге. При этом, возвратившись из Петербурга домой, в Грачи, Александр категорически не хочет жениться на подобранной маменькой, Анной Павловной, потенциаль-

ной невесте — «розовенькой, нежненькой» (442), да еще и «куколке» со «славным» приданым. (Исключением, напрямую соотношенным с цветком розы, является лишь указание на «розовую воду» (176), т.е. на жидкость, настоящую на лепестках этого цветущего растения, которой Анна Павловна омывает лицо сына. Вместе с тем в контексте художественного целого это ироническая оценка повествователем неспособности и героя, и его маменьки видеть реалии мира.)

Таким образом, Гончаров в романе «Обыкновенная история» осуществляет планомерное освоение полноты значений в знаках розы и отчасти лилии. Эти флористические знаки используются писателем в их вторичном, и сугубо ироническом, значении, что позволяет Гончарову-пластику высветить существенные стороны в характерологии героев и персонажей: знаки вводятся не как указания на собственно природные явления, а как фиксация данностей, выработанных в историко-культурных традициях Востока и Запада — в спектре грез и не пропущенных сквозь призму сознания мечтаний, в ракурсе безоговорочного ожидания только радостей и приятностей, в наивной и не подкрепленной никакими усилиями вере в безусловное и скорейшее исполнение всех желаний. Эта практика поддержана и обращением Гончарова к производному от понятийного слова «роза» знаку «розовый», с его социально-ментальными и эмоционально-психологическими смыслами.

2. Семантика знака розы в романе «Обломов»

В своем втором романе Гончаров, уже очевидно и несомненно отталкиваясь от сформировавшегося в его сознании представления о культурно-исторических значениях розы и лилии, разбивает эту «пару», изъяв из нее лилию, поскольку характерам с горделивой свободой выбора, бесстрашной способностью к самостоянию и изысканной самодостаточностью в романе «Обломов» нет места.

Добавим, что, в понимании Гончарова, речь в данном плане не может идти о русском немце Андрее Штольце, а также и об Ольге Ильинской. В соответствии со сквозной единороманной линией развития женских образов в своем творчестве, о чем Гончаров писал в автокомментариях к своим произведениям (в частности, о типе «Наденьки-Ольги» как об «одном лице в разных моментах [времени]» [Гончаров 1955, 78]), характер Ольги предполагает уже более серьезную самостоятельность, чем характер ее «предшественницы» Надиньки Любецкой. Однако до номинативного определения «лилия» такого рода фигуры и исторические судьбы в постановке и решении «женского вопроса» еще не могли подняться. Иными словами, знак лилии как определение характерологических особенностей женской сущности появится только позже — в романе «Обрыв».

В силу такой телеологической целенаправленности знаковой системы своего творчества писатель сохраняет обращение лишь к знаку розы и, на первый взгляд, упоминает его вразброс, случайно. Однако это совсем не так: в упоминании знака розы в романе Гончарова есть, как всегда, определенный ритм и широта охвата разных сторон жизни.

Так, определяя нравственно-духовное лицо героя уже в первой части романа, писатель показывает его во взаимоотношениях с визитерами. В частности, приятель Обломова, радикальный журналист Пенкин, утверждая, что следует освещать «одну голую физиологию общества», иронически, как ему кажется, вопрошает: «Что же, природу прикажете изображать: розы, соловья или морозное утро <...>?» [Гончаров 2000, 28]¹. И получает в ответ гневную отповедь Обломова: «Где же человечность-то? <...> Любите его [человека], помните в нем самого себя и обращайтесь с ним, как с собой» (27).

В той же первой части романа помещена особая 9-я глава — «Сон Обломова». Задача этой структурной составляющей заключается в изображении условий роста и формирования характера Ильи Ильича. В далекой Обломовке, как и во всем «том краю» на Волге, «тишина и невозмутимое спокойствие царствуют в нравах людей» (103). Устами повествователя автор констатирует: «Поэт и мечтатель не остались бы довольны даже общим видом этой скромной и незатейливой местности», поскольку даже «соловьев <...> не слышать в том краю» — «может быть, оттого, что не водилось там тенистых приютов и роз». Но зато, восклицает с веселой иронией повествователь, «какое обилие перепелов!», которые в быту обломовцев понимались как певчие птицы, а отнюдь не как «предмет гастрономической роскоши»: «почти в каждом доме под кровлей в нитяной клетке висит перепел» (102).

К знаку розы Гончаров обращается и в третьей части романа, в которой воссоздана короткая весенне-летняя история несостоявшейся любви Обломова и Ольги Ильинской. Цветущей сирени с ее сильным запахом Обломов предпочитает тонкий аромат ландышей. При этом признается: «Да я вообще не люблю цветов» — «ни резеды, ни роз не люблю»; «в поле еще так», но не «в комнате» (хотя при этом, в своих планах на будущее, мысленно поливает цветы вместе с садовником в своем поместье) (208). Вообще во взаимоотношениях с Ольгой герой видит себя «волоконитой», который «воткнул украденный у женщины розан в петлицу» (177), для чего автор ввел во внутренний монолог Обломова слово «роза» в устаревшей к середине XIX века форме — с самоиронией героя, вызванной раздражением и крайним недовольством собой. Наконец, услышав от Захара воп-

¹ Далее во втором тезисе при ссылках на данное издание цитируемые страницы указаны после цитаты в круглых скобках.

рос «свадьба-то после Рождества будет?» (276), Обломов «пришел в ужас от этой грозной, безотрадной перспективы» (310): «Розы, померанцевые цветы, блистанье праздника, шепот удивления в толпе — всё вдруг померкло» (323).

В четвертой — завершающей — части романа, в которой автор показывает закат жизни героя, оказавшегося на Выборгской стороне, в доме Пшеницыной, розы даже не упоминаются: есть только пироги, стирка белья, пошив рубашек, преобразование халата и проч., а в воздухе витают ароматы лишь хозяйственно-практической жизни, и главным образом кулинарно-гастрономические, — запахи окороков, сыров, супа с потрохами, ботвиньи и др. Только дети Пшеницыной порой приносили «из графского сада гиацинты», и они да еще и «ерань» «изливали <...> сильный запах, приятно мешавшийся с дымом чистой гаванской сигары да корицы или ванили» (471–472). (Впрочем, нет роз и в жизни Ольги после ее расставания с Обломовым — нет их в ее «*сознательном* замужестве» [Гончаров 1955, 79] как счастливом браке с Андреем Штольцем.)

Примечательно, что представления о «розовых» мгновениях в жизни Обломова — как счастливых, одухотворенных и манящих — связаны исключительно с появлением Ольги Ильинской. Поначалу «свидания, разговоры» с Ольгой — «всё это <...> один свет, который горел ярко, и только преломлялись и дробились лучи его на розовые, на зеленые, на палевые» (245). Для обоих это была «розовая атмосфера», «главным основанием» которой была «безоблачность горизонта» (273). Однако постепенно Обломова начинает беспокоить то обстоятельство, что «надо прежде стать под венец и тогда плавать в розовой атмосфере» (320), а организация свадьбы и обустройство жизни в Обломовке представляются Илье Ильичу непосильной ношей. В результате в ощущении и в понимании Обломова «светлый, безоблачный праздник любви отошел»: «мелькнул последний розовый его луч» (410).

Также примечательно, что, по сравнению с работой над романом «Обыкновенная история», в трудах над романом «Обломов» Гончаров изменяет вектор в отношении понятия «розовый»: писатель натурализует его, вводя данную деталь в значении цвета кожи (чего практически нет в первом романе). Во всех случаях (за исключением раннего замечания о рождающихся в Обломовке детях — «розовых и увесистых купидонах») Гончаров в речи повествователя (и часто одновременно глазами героя) показывает «розовые пятнышки / пятна» на щеках Ольги Ильинской (122, 207, 209, 211, 263, 264, 271), свидетельствуя о ее эмоциональном состоянии при встречах с героем: это и радость, воодушевление, упоение, счастье — и тревога, волнение, досада, наконец, гнев.

Таким образом, в развитии конфликтосферы романа «Обломов» актуализирован знак розы и нет необходимости в знаке лилии. Замечания

по поводу розы и указания на нее ритмизированы в спектре от социально-ментальных и идеологических суждений повествователя и отдельных персонажей до их территориально-географических наблюдений. Знак розы востребован при изображении истории Обломова и Ольги Ильинской и отринут автором при изображении жизни героя в доме Агафьи Пшеницыной. После расставания Обломова и Ольги роз (как безусловной яркости окружающего мира и особенностей в мировосприятии красоты) нет ни в жизни героя на Выборгской стороне, ни в супружеской жизни Ольги. Иными словами, понятие «розовый» в значении «счастливый, радостный, гармонизированный» связано исключительно с изображением взаимоотношений Обломова и Ольги. Колористический же эпитет «розовый» («розовые пятнышки / пятна» на щеках) имеет физиологическое значение и характеризует прежде всего эмоционально-психологическое состояние Ольги Ильинской.

3. Эмблематическое значение розы и лилии в художественной систематике романа «Обрыв»

В романе «Обрыв», к формированию огромного 5-частного текстового корпуса которого писатель шел много лет и который называл «дитя моего сердца» [Гончаров 1955а, 421], систематика аллегорической пары «роза — лилия» получила свое завершенное развитие.

Главный герой, Борис Павлович Райский, выведен на романную сцену сразу в 1-й части произведения, представляющей собой сюжетную экспозицию и формирование истоков в сюжетном развитии художественного целого. После окончания гимназии, будучи подростком, Борис Райский приехал к своей названной бабушке, Татьяне Марковне Бережковой, на Волгу, в свое родовое поместье Малиновку. С годами в памяти героя сохранилась поэтическая картина сада с его «темными аллеями», где «кучка лип <...> братски перепуталась с ельником, березняком», а в саду «толпились вишни и яблони» [Гончаров 2004, 59]¹. Наблюдательный юный художник разглядел тогда и вполне прозаический огород, в котором было всё: «капуста, репа, морковь, петрушка, огурцы, потом громадные тыквы, а в парнике арбузы и дыни» и проч. Картина воспоминаний венчалась цветником: «махровые розы, далии и другие цветы так и просились в окна». Но малиновские розы запечатлелись не только растущими в саду и в цветниках. Юный Райский запомнил и свой визит с бабушкой к старушке-княгине, которая была нарисована в пору своей молодости:

¹ Далее в третьем тезисе при ссылках на данное издание цитируемые страницы указаны после цитаты в круглых скобках.

со старинного портрета на гостей смотрела красавица с «живыми глазами» и «с белой розой в волосах» (81).

Во второй — пятой частях романа главный герой показан уже зрелым человеком, перепробовавшим, вслед советам родственников, сначала военную стезю, а затем и статское поприще. Не получив удовлетворения ни на одном из навязываемых ему путей, Райский решает наконец осуществить еще юношескую свою мечту и войти в круг служителей искусства — иными словами, начать целенаправленное движение в свою собственную «лучистую даль» (107). В результате во второй — пятой частях романа сюжетное время охватывает короткий, но чрезвычайно насыщенный эмоционально-чувственными переживаниями, экзистенциально-духовными поисками и социально-психологическими открытиями период летних месяцев одного года.

Борис Райский — многогранно и разносторонне одаренный человек: он талантливый художник (хотя и дилетант), прекрасный музыкант (хотя и остающийся исполнителем-любителем), а ныне он тот представитель артистического мира, который встал на путь создания произведения в жанре романа. Райский вновь приезжает в Малиновку, на Волгу, — теперь уже за вдохновением, которое, как ему представляется, кроется в страстях.

Поначалу герою кажется, что его музой может стать младшая из сестер, воспитываемых бабушкой, Татьяной Марковной Бережковой, как родных внучек, Марфинька. Девушка с удовольствием показывает своему старшему родственнику огород: «там арбузы, дыни, вот тут цветная капуста, артишоки» и др. Но «сад, казалось ему [Райскому], хорош оттого, что она тут»: Марфинька «осматривала клумбы, поднимала головку то у того, то у другого цветка» (175), не пропуская ни маргаритки, ни пионы и т.д. При этом девушка без умолку щебетала:

«— Вот этот розан вчера еще почкой был, а теперь посмотрите, как распустился, — говорила она, с торжеством показывая ему цветок.

— Как ты сама! — сказал он [Райский].

— Ну, уж хороша роза!

— Ты лучше ее!» [Райский].

Марфинька-роза любит жизнь во всех ее проявлениях. Ее «всегда слышно и видно в доме» (230). Она «веселая, живая, резвая»; «охотница до нарядов, украшений, мелких безделок»; любит зиму и «сильный мороз» — тем более что это время для многочисленных встреч, а девушка любит «катанье и танцы, толпу, праздники, приезд гостей и выезды с визитами». Но любимым временем года Марфиньки остается лето: девушка ждет его «с нетерпением» — как «пору плодов»: «чтобы много вишень уродилось и арбузы вышли большие, а яблоков народилось бы столько, как ни у кого в садах». Она «любит воздух» (164). При этом Марфинька «никогда не задумывалась, а смотрела на всё бодро, зорко». «Ты вся — сол-

нечный луч!» (259), — заключает Райский. *Так при изображении автором Марфиньки возникает эмблематическая дихотомия «роза — дневной свет».*

Эта знаково-образная срашенность в отношении восприятия Марфиньки дана автором не только при характеристике сознания Райского. В частности, и пожилой человек Тит Никоньч Ватутин, всем сердцем прикипевший к Татьяне Марковне Бережковой, а значит, и к ее внукам, дарит девушке в день ее рождения, к тому же накануне ее свадьбы с Викентьевым, «роскошный дамский туалет, обшитый розовой кисеей и кружевами, с зеркалом, увитым фарфоровой гирляндой из амуров и цветов, артистической, тонкой работы, с Севрской фабрики» (596). В ответ на восхищенную реакцию Райского и его вопрос «Где вы взяли такую драгоценность? <...> Какая прелесть!» Тит Никоньч, улыбаясь, с удовлетворением замечает: «я очень счастлив, что вам нравится — вы знаток. Ваш вкус мне порукой, что этот подарок будет благосклонно принят дорогой новорожденной к ее свадьбе. Какая отменная девица! Поглядите: эти розы, можно сказать, суть ее живое подобие». Итогом в сюжетном развитии образа Марфиньки становится использование Гончаровым классического приема изображения девушки в день ее свадьбы: «Марфинька сияла, как херувим, — красотой, всей прелестью расцветшей розы». Комментируя такой взгляд, повествователь подчеркивает: «в этот день явилась в ней новая черта, новый смысл в лице, новое чувство, выражавшееся в задумчивой улыбке и в висевших иногда на ресницах слезах» (756).

Райский солидарен с Титом Никоньчем, что Марфинька — «распускающаяся <...> роза на стебельке»: «Да, правда, роза в полном блеске». А про себя герой продолжает эту мысль с ее эмблематическим значением: «а та [другая — старшая сестра Вера] — как лилия» (536).

Сестры очень любят друг друга, очень друг другом дорожат. Но Вера совершенно иная: характерология героинь осуществлена Гончаровым на контрасте — в следовании пушкинско-«онегинской» традиции. В Вере «есть какая-то тайна, мелькает не высказывающаяся сразу прелесть» — «в луче взгляда, в[о] внезапном повороте головы, в сдержанной грации движений»; «глаза темные, точно бархатные, взгляд бездонный» (287). Уже в первые мгновенья знакомства с повзрослевшей Верой, по ходу сюжетного действия девушкой «лет двадцати двух, может быть трех» (286), Райский осознает: «Что это за нежное, неуловимое создание! <...> какая противоположность с сестрой» — «та луч, тепло и свет; эта вся — мерцание и тайна, как ночь — полная мглы и искр, прелести и чудес!..» (288). *Так в изображении Веры начинается формирование эмблематической дихотомии «лилия — ночь».*

При малейшем, как кажется Вере, желании постороннего войти в ее мир, она «становилась чутка, осторожна и уходила в себя» (300). Однако с ее появлением не только перед глазами Райского, но и в любом люд-

ском кругу «она столько вносила перемены с собой, что с ее приходом как будто падал другой свет на предметы <...>, и Вера, как бы ни запрятывалась в угол, всегда была на первом плане, точно поставленная на пьедестал и освещенная огнями или лунным светом» (301). Как и Марфинька, Вера любит цветы, но, в отличие от сестры, только те, что «в саду, а не в комнате» (291).

Райский становится свидетелем тяжелой драмы Веры-лилии — ее любви к Марку Волохову и затем глубочайшего разочарования в этом молодом человеке. Ежедневно наблюдая это «страдание только что расцветающей жизни», Райский с гневом понимает, как «мнет и жмет судьба <...> едва распутившуюся лилию» (587). В улыбке Веры, пережившей любовную пытку, герой уже не видит «гордости, нетерпеливых, едва сдерживаемых молодых сил» (588) — всё сменилось «задумчивой, нежной грацией» (711), что дает Райскому основание задуматься: «Это — лилия! Где прежняя Вера? Которая лучше: та или эта?» (756). Однако Вера-лилия, пройдя через испытание, остается в своей сути сама собой: она «непроницаема». Татьяна Марковна, способная «угадывать» состояние внучки, мысленно подтверждает это: Вера «слишком своеобразна» — «судить ее по другим нельзя» (759).

По наблюдениям К.И. Шарафадиной, «в семантических полях, с которыми соотносится этот [роза — лилия] ряд, преобладает любовная семантика» [Шарафадина 2012, 371]. В романе «Обрыв» данное представление отчасти (прежде всего в развитии образа Веры) подтверждается. Однако Гончарову было важно и другое: гарантией нерушимости на судьбоносных путях внучек является цельность мировосприятия и витальная сила и стойкость их бабушки — Татьяны Марковны Бережковой. Эта старая женщина, «не замечая вечного разлада старых и новых понятий, ладила с жизнью и переваривала всё это вместе, и была так бодрa, свежа, не знала скуки, любила жизнь, веровала, не охлаждаясь ни к чему, и *всякий день был для нее как будто новым, свежим цветком*, от которого назавтра она ожидала плодов (курсив мой. — М.Л.)» (224).

Таким образом, авторская телеология в романе «Обрыв» направлена, в числе прочего, на запечатление одухотворенной красоты двух сестер, но при этом девушек с разными характерами и особенностями личности. В силу такой авторской задачи во флористической паре «роза — лилия» первое эмблематическое значение (как смыслопорождение безусловной открытости человека в мир и бесхитростной, доверчивой обращенности к людям) закреплено за младшей сестрой Марфинькой, а второе (как смыслопорождение сдержанности, безоговорочной самостоятельности в суждениях и горделивой личной свободы выбора) — за старшей сестрой Верой. Понятийное значение, заложенное во флористической паре «роза — лилия», усилено Гончаровым динамическим дихотомическим наращением

образа Марфиньки как «розы — ясного дня / “солнечного луча”» и Веры как «лилии — таинственно-неведомой ночи / “лунного света”».

* * *

Итак, в знаковой организации романов Гончарова принципы и приемы смыслопорождения, в числе прочего, связаны с семантикой ряда цветов и растений. Обобщенными определениями красоты стали роза и лилия. Начиная с первого романа «Обыкновенная история», Гончаров вводит эти флористические знаки в их условном значении розы как знака пленительной яркости мироощущения и лилии как знака заволаживающей хрупкой силы. В абсолютном большинстве обращений к данной флористической аргументации и детализации романист использует средства иронии, с ее широчайшими возможностями изображения — от запечатления глубокой печали до обоснования искренней теплоты чувства. Если в развитии конфликтосферы романа «Обломов» автору требовался лишь знак розы, то в систематике художественного целого в романе «Обрыв» Гончарову необходима понятийная пара «роза — лилия» для представления двух красавиц, Марфиньки и затем Веры. Такой телеологии восхождения в символизации характерологических знаков от романа к роману способствовало введение Гончаровым понятия (реже эпитета) «розовый», напрямую исторически связанного с эталонной окрашенностью цветка розы.

Литература

1. Гончаров 1955 — *Гончаров И.А.* Лучше поздно, чем никогда // Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 8. С. 64–113.
2. Гончаров 1955а — *Гончаров И.А.* Письмо А.А. Фету от 6/18 августа 1869 года // Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 8. С. 421.
3. Гончаров 1997 — *Гончаров И.А.* Обыкновенная история // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 1. СПб.: Наука, 1997. С. 172–469.
4. Гончаров 2000 — *Гончаров И.А.* Обломов // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 4. СПб.: Наука, 2000. 493 с.
5. Гончаров 2004 — *Гончаров И.А.* Обрыв // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 7. СПб.: Наука, 2004. 772 с.
6. Шарафадина 2012 — Литература в синтезе искусств: монография: В 3 т. / В.А. Доманский, О.Б. Кафанова, К.И. Шарафадина. СПб.: СПГУТД, 2010–2012. Т. 2. Флоропозология. СПб.: СПГУТД, 2012. 526 с.

**«Я ЕМУ ОТДАЛА ВСЮ РОЗУ...»:
КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ ФЛОРООБРАЗА
И КОМУНИКАТИВНЫЙ ДИАЛОГ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.С. ТУРГЕНЕВА**

Большой интерес литературоведов к «цветочному коду» в творчестве И.С. Тургенева объясняется особенностями поэтики писателя, где растительное пространство «аккомпанирует» судьбам героев, предлагает ключ к разгадке характеров и переживаний. Подобный детальный анализ символических значений цветов представлен у К.И. Шарафадиной, рассматривающей флористическое пространство в рассказе «Свидание» в контексте фольклорного сознания [Шарафадина 2018]. Т.Б. Трофимова определяет место розы в образно-метафорической системе Тургенева, отмечая, что «писатель понимал тайный “язык” цветов, знал их культурный “подтекст”» [Трофимова 2007, 128].

Вектор изучения «от большого к малому», от культуры, языка, истории, куда глубоко корнями уходят мифологические значения цветов, к частному и индивидуальному, проливает свет на «механику» взаимопроникновения природы и человека в масштабах высокого, вечного, общечеловеческого. Тем не менее Тургенев признавался Полине Виардо: «...Я не выношу неба», — когда говорил о предпочтении земного, о маленькой ветке, которую он может «сломать, и она должна умереть, но которую благодетельный сок оживляет и окрашивает» [Тургенев 1982, 391–392]. В унисон этому тургеневскому признанию звучат наблюдения А.Н. Веселовского о подвижности содержания символа цветка: «Средство осталось, содержание символа стало другое, более отвлеченное, личное, нервное, расчленяющее» [Веселовский 1938, 132].

Земное, осязаемое, телесное обладало для Тургенева огромной значимостью, и это, безусловно, касалось не только области общения с растительным миром, но и процесса сближения человека с человеком, отклика того внутреннего тела как факта самосознания, которое, по мысли М.М. Бахтина, «представляет из себя совокупность внутренних органических ощущений, потребностей и желаний, объединенных вокруг внутреннего центра» [Бахтин 1986, 48].

Наиболее высокую субъективную нагрузку в репрезентации телесного несет ольфакторное восприятие. Это особо существенно в ситуациях раз-

вития любовного дискурса, когда подступы к познанию другого начинаются с интуитивного, мало осознаваемого, когда телесное еще не актуализировалось в результате прикосновения. Из многочисленных исследований ольфакторного пространства произведений Тургенева стоит выделить наблюдение Н.Л. Зыховской, которая считает, что «ольфакторные метафоры в прозе Тургенева связаны с представлениями о запахе как о сути, “центре” явления, идеи, мысли, даже человека» [Зыховская 2015, 423].

На наш взгляд, цветы, в отличие от большинства других растений, уникальным образом сочетают в себе возможности воздействия на значительную часть чувственной сферы человека, с помощью которой происходит процесс познания. Визуальное (красота, изящество, изгибы), запах (сладость, терпкость, свежесть), тактильность (нежность лепестков, гладкость, шероховатость, бархатистость и т.д.) — всё это обнажает антропоморфную сущность цветка, делая его в художественном произведении не только метафорой, символом, вспомогательной художественной деталью, но психологическим знаком, сопровождающим поступки и общение.

Исходя из этого нам представляется необходимым рассмотреть «тургеневские цветы» как инструмент, с помощью которого создается особый «эмоционально-обонятельный язык бессознательных коммуникаций» [Березина 2013, 20] в эмпирическом поле желаний близости с другим и познания другого.

Как отмечала Г.Б. Курляндская, Тургенев глубоко понимал суть романтической любви, в которой гармонически соединились природное и духовное начала [Курляндская 2005]. Чувственность, имеющая природные истоки, связана с переживаниями и ощущениями от близости к другому, познанием его на физическом уровне, включая визуальное и слуховое восприятие, осязание и обоняние.

Но не все способы восприятия одинаково легитимизированы в культуре. Так, З. Фрейд, в психоаналитическом учении которого много места уделяется обонянию, утверждал, что, как только человек встал на две ноги и стал скрывать свои первичные половые признаки, познание другого с помощью запахов стало неудобным и постепенно вытеснилось визуальным восприятием [Фрейд 1995]. С развитием культуры произошел процесс «окультуривания» запахов в пользу искусственных ароматов, имеющих функцию не информационную, а репрезентационную, а сам процесс познания других с помощью обоняния стал считаться стыдным и неприличным. Однако этот первичный, инстинктивный способ получения информации о другом сохранился в зоне близких взаимодействий, поскольку напрямую относится к телу и телесности.

Отдельные проявления ольфакторного восприятия из широкой сферы культуры оказались всё же не вытеснены — например, сравнение благоухания цветов и аромата, исходящего от женщины, к которой испытыва-

ется симпатия или влечение. Тургенев при сближении своих героев с женщинами широко пользуется этой возможностью — воспринимать запах женщин как запах цветов и одновременно с цветами.

В 25 лет писатель посвятил стихотворение Варваре Николаевне Богданович-Лутовиновой:

Когда в весенний день, о ангел мой послушный,
С прогулки возвратясь, ко мнеходишь ты
И, руку протянув, с улыбкой простодушной
Мне подаешь мои любимые цветы, —

С цветами той руки тогда не разлучая,
Я радостно прижмусь губами к ним и к ней...

И проникаюсь весь, беспечно отдыхая,

И запахом цветов, и близостью твоей

<...> (выделено мной. — Е.К.) [Тургенев 1978–1986, 1, 43]¹.

Это стихотворение повествует не о страсти, так как его адресат — сводная сестра писателя, еще ребенок. Тургенев питал к ней, вероятнее всего, совсем другие чувства. Но стихотворение не говорит и о духовной близости, оно всё проникнуто «земной», физической чувственностью. Здесь цветы не несут дополнительной — символической и культурной — нагрузки, они воспринимаются непосредственно — визуально, тактильно и на запах. Сами цветы, рука, их протягивающая, приглашают к телесной близости, и лирический герой идет на эту близость, прижимаясь губами к цветам и к руке девочки. Контакт случается, чувство не осталось абстрактным и бесплотным, оно наполнилось жизнью, теплом и радостью. Здесь писатель в одной строке объединил восприятие аромата любимых цветов с присутствием рядом милого ему существа.

В сцене «Отцов и детей» мы видим, как запах является важным компонентом эмоциональной и чувственной мотивации героев, т.е. невербальным выражением влечения, желания обладать. Базаров демонстрирует эту возможность (обоняния и обладания) абсолютно естественно, и даже не как повод для поцелуя, а как единое действие: «Понюхайте, как славно пахнет роза, что вы мне дали. Фенечка вытянула шейку и приблизила лицо к цветку... Пойдите, я хочу понюхать с вами, — промолвил Базаров, нагнулся и крепко поцеловал ее в раскрытые губы» [Тургенев 1978–1986, 7, 139].

¹ Здесь и далее при ссылках на данное издание указан номер тома, затем (при необходимости) цитируемые страницы.

Т.Б. Трофимова справедливо отмечала, что «символика розы, имеющая давнюю литературную традицию, у писателя преобразуется в особый “тургеневский элемент” психологической характеристики художественного образа. Роза приобретает свой определенный смысл в каждом отдельном тексте, что позволяет бросить новый взгляд и на развитие образа самой розы» [Трофимова 2007, 138].

У Тургенева, на наш взгляд, роза наибольшую смысловую нагрузку имеет там, где писателю необходимо изобразить сближение (или отталкивание) героев произведения. Но роза, как и другие цветы, выступает у Тургенева не только своеобразным культурным кодом, это еще и невербальная демонстрация намерения — предложение близости или выражение согласия на нее.

Так, в «Первой любви» роза — обещание близости и символ посвящения рыцаря служению даме сердца. Но в конце повести, когда юный Владимир узнаёт, что у Зинаиды была сексуальная связь с его отцом, он обращается к образу «поруганных цветов»: «Все цветы мои были вырваны разом и лежали вокруг меня, разбросанные и истоптанные» [Тургенев 1978–1986, 6, 354], что отсылает к цветам «испорченным», брошенным в грязь. Этот образ здесь может пониматься так же двояко, как и название самой повести, заключающее в себе событие первой любви и у Владимира, и у Зинаиды. Потеря невинности у Зинаиды зеркально отразилась символической потерей невинности юноши (как приобретения нового знания, непосредственно относящегося к области его самых интимных чувств). Истоптанные цветы оборачиваются метафорой телесного у обоих главных героев: в одном случае вполне конкретного физического, в другом — воображаемого.

Схожий образ мы находим в лирической прозаической миниатюре «Роза»: «Всё потемнело вокруг; ночь уже надвинулась. Но на сыром песку дорожки, ярко алея даже сквозь разлитую мглу, виднелся кругловатый предмет. Я наклонился... То была молодая, чуть распутившаяся роза. Два часа тому назад я видел эту самую розу на ее груди» [Тургенев 1978–1986, 10, 145].

Исследователи этой миниатюры концентрируют внимание прежде всего на мотиве смерти, к которой приводит сжигающая в огне любовь-страсть [Трофимова 2007]. Тем не менее в черновом автографе эта миниатюра была названа Тургеневым «Роза в грязи», а в перечне белой рукописи «Роза (павшая в грязь)», т.е. писатель если и отказался от первоначального акцента в названии на «грязи», то, вероятно, по причине неблагозвучия.

Мы не можем однозначно утверждать, что в этой миниатюре речь идет о любви (пусть страстной и всепоглощающей, но всё же любви), однако можем увидеть, как писатель наполняет свой текст желанием близости,

теми импульсами, которые ведут героиню в ночной сад на два часа. Ситуация борьбы чувств в душе девушки, выбора между влечением и моралью отсылает нас к ситуации «порога», которую Тургенев обозначил в своей другой миниатюре под одноименным названием, написанной месяцем позже. «Тяжелая завеса» падает за обеими героинями, но если смотреть на эти два стихотворения в прозе в оппозиции физическое страдание / получение физического удовольствия (телесность в «Пороге» обозначена голодом, холодом, болезнью, собственно, тоже «грязью»), то выбор героинь зависит от нравственного вектора: физическое отступает на периферию ради высшей общественной цели, но ломает границы морали в пространстве интимном, чувственном, полном запахов, касаний и мгновений переживаемого счастья. При такой оптике грязная сожженная роза, скорее, говорит о необратимости, невозможности стать прежней как в душевном, так и в физическом плане. Отметим, что героиня теряет свою розу на дорожке сада, что на метафорическом уровне отсылает к «потере себя».

Подтверждение тому, что упавшая (или брошенная) на землю роза вызывала в самом Тургеневе возмущение, ассоциировалась с оскорблением и унижением, мы находим в его переписке с А. А. Фетом по поводу стихотворения «Лизиас и Ваххида». Тургенев настойчиво, на протяжении нескольких писем, убеждает Фета изменить строчку «Швырялся золотом, нес мирру, сыпал роз...», в итоге приводя аргументом уже не грамматическую ошибку, а субъективную эмоциональную оценку «неуважительного» действия по отношению к цветам: «в вопросе о розах дело идет не о *количестве* их — а о *качестве* самого поступка — то есть о бросании в ноги такого красивого и ценного цветка. Не в том дело, что он *много* или *мало* роз сыплет — а в том, что он вообще *розы* сыплет» [Тургенев 1994, 105].

Между тем в произведениях самого Тургенева практически отсутствуют ситуации любования цветами — ими активно манипулируют: берут, дают, возвращают, целуют, кусают, рассыпают и бросают. Другими словами, цветы участвуют в динамичном процессе познания, исключая пассивную созерцательность и являясь посредником, неким проводником тактильного контакта между героями в состоянии физического сближения или отдаления.

Так, в «Истории лейтенанта Ергунова» Колибри вынула из-за пояса ветку белой сирени, понюхала, откусила лепесток и подала ему всю ветку [Тургенев 1978–1986, 8]. В «Фаусте» Вера Николаевна мимоходом срывает ветку дикого жасмина и «вдруг» бросает ее в сторону [Там же, 5]. В «Рудине» Падалевский Александре Павловне дарит полевой цветок, а она через несколько шагов роняет его на дорогу [Там же]. В «Бретере» Маша просит Лучкова сорвать ей водяную лилию, а потом, ночью, целует ее лепестки [Там же, 4]. В «Месяце в деревне» Вера вспоминает, как Беляев ей сорвал цветок с обрыва [Там же, 2]. В «Свидании» Акулина Виктору

дает букет васильков [Там же, 3]. В «Асе» Ася бросает Гагину ветку гераниума и просит передать ее главному герою [Там же, 5]. В «Дыме» Литвинов Ирине дарит букет гелиотропов, а она, в свою очередь, через десять лет «возвращает» цветочный букет ему [Там же, 7].

В «Вешних водах» главная героиня, Джемма Розелли, имеет прочную телесную связь с розой: у нее «шея, гибкая и нежная, как стебель крупного цветка», ее губы «рдели девственно и нежно, как лепестки столитвенной розы». Но этим связь девушки и розы не ограничивается: особенно ярко проявилась она в ситуации, когда хмельной и развязный офицер взял розу Джеммы и «давал своим товарищам поочередно нюхать» [Тургенев 1978—1986, 8, 311, 281, 285]. Запах, дыхание — это глубоко интимное, и, давая его вдыхать своим товарищам, офицер символически надругался над девичьей невинностью. И когда Санин забрал у него розу, Джемма сделала свой добровольный выбор — она отдала цветок своему спасителю.

В «Накануне» Елена Стахова пишет в своем дневнике: «...и он и я, мы одни цветы любим. Я сегодня сорвала розу. Один лепесток упал, он его поднял... Я ему отдала всю розу». Предыдущие записи Елены наполнены метаниями, вопросами, саморефлексией, героиня пытается понять, что происходит в ее душе, отчего ей «так томно». Испытывая притяжение к человеку, у которого есть цель существования, вполне естественно, что она соотносит свою жизненную позицию с его и оценивает, подходят ли они друг другу. «Как я могла не понимать его до сих пор! Как он теперь мне близок!» — эта мысль озаряет Елену еще до того, как она выносит себе «приговор»: «...Слово найдено, свет озарил меня! Боже! сжался надо мною... Я влюблена!» [Тургенев 1978—1986, 6, 227, 224, 228].

Образ цветов появляется внезапно, по пути от смутных, непонятных героине переживаний к осознанию своей влюбленности в контексте рассуждений о полной отдаче себя, собственно, о страсти: «у Д. <...> оттого так ясно на душе, что он весь отдался моему делу, своей мечте. Из чего ему волноваться? Кто отдался весь... весь... весь... тому горя мало, тот уж ни за что не отвечает. Не я хочу: то хочет. Кстати, и он и я, мы одни цветы любим. <...> Я ему отдала всю розу» [Там же, 227]. Отдать цветок как отдать саму себя — и посвятить себя любимому, и отдать себя физически, это неразрывно связано.

Итак, цветы и действия, производимые с ними, в произведениях Тургенева часто напрямую отсылают к намерениям героев сблизиться, невербально выражая их желания. И всегда физически ощущаемое означаемое в цветах так или иначе присутствует: «что за лицо было у итальянки! сладострастное, раскрытое, как расцветшая роза...» [Тургенев 1978—1986, 5, 118]. При этом, раскрывая цветочную метафору, писатель не всегда указывает на любовь, так как любовь — это уже сформированное и глубокое чувство, а направленность чувственности — очарованность, увлечение,

желание физической близости — лишь предваряют ее так же, как и прелесть цветка, его «анатомия» — аромат, лепестки, стебель и форма — возникают прежде иных символов и обобщений. «Тургеневские цветы» благоухают желанием, и «тургеневские девушки» гораздо чаще преподносят цветы мужчинам, чем наоборот. Женщины и здесь у Тургенева более решительны и непосредственны, а мужчины гадают в нерешительности, как Евгений Горский, герой пьесы «Где тонко, там и рвется»: «Что ты значишь, мой бедный цветок?» [Тургенев 1978–1986, 2, 85].

Таким образом, Тургенев отдавал во власть своим героиням решение множества онтологических вопросов, проблемы выбора ценностей, познания себя и другого через себя. И познание здесь — активное действие, происходящее на всех уровнях субъективной реальности, где телесность и ольфакторность занимают немаловажное место, т.к. участвуют в невербальном коммуникативном диалоге с объектом притяжения. Для этих целей цветок служит наиболее аутентичным «инструментом» для коммуникации, обладая антропоморфно понятой телесностью.

Литература

7. Бахтин 1986 — *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
8. Березина 2013 — *Березина Т.Н.* Эмоционально обонятельный язык бессознательных коммуникаций в процессе человеческого общения // Национальный психологический журнал. 2013. № 4 (12). С. 20–30.
9. Веселовский 1939 — *Веселовский А.Н.* Избранные статьи. Л.: Худож. лит., 1939. 572 с.
10. Зыховская 2015 — *Зыховская Н.Л.* Ольфакторные метафоры в прозе И.С. Тургенева // Наука ЮУрГУ. Секции социально-гуманитарных наук: Матер. 67-й науч. конф. Челябинск: Издат. центр ЮУрГУ, 2015. С. 420–423.
11. Курляндская 2005 — *Курляндская Г.Б.* Концепция любви в творчестве И.С. Тургенева // Спасский вестник. 2005. Вып. 12.
12. Трофимова 2007 — *Трофимова Т.Б.* «Как хороши, как свежи были розы...» (образ розы в творчестве И.С. Тургенева // Русская литература. 2007. № 4. С. 127–138.
13. Тургенев 1978–1986 — *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М.: Наука, 1978–1986.
14. Тургенев 1982 — *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Т. 1. М.: Наука, 1982. 607 с.
15. Тургенев 1994 — *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Т. 10. М.: Наука, 1994. 544 с.
16. Фрейд 1995 — *Фрейд З.* Неудобства культуры // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 299–336.
17. Шарафадина 2018 — *Шарафадина К.И.* «Селам, откройся!» Флоропоэтика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 544 с.

Е.Ю. ПОЛТАВЕЦ

ФЛОРОСЕМАНТИКА И ПОЭТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ «3-ТЕКСТА» (ГИПОТЕЗА-ЭССЕ)

*Всегда имей в библиотеке новую книгу,
а в саду — новый цветок.*

Эпикур

Ирландец Ричард Бринсли Шеридан (1751–1816) — английский драматург, поэт, публицист, член Палаты общин, лидер левого крыла вигов, политический оратор, обличитель ханжей, лицемеров, колонизаторов и милитаристов, бонмотист, дуэлянт, авантюрист, светский повеса, герой скандальной хроники, «похититель» самой красивой и знаменитой английской актрисы, которая сбежала с ним из отчего дома от преследований поклонников и деспотизма родителей... Один из широко известных его (атрибутируемых ему исследователями) афоризмов — «Пройдемте в сад? Я покажу Вас розам».

В электронных ресурсах, представляющих знаменитую «шериданиану» — собрание бонмо и афоризмов этого самого остроумного из ирландцев, — фраза цитируется так: “Won’t you come into the garden? I would like my roses to see you” [Sheridan].

Шеридановскую «Школу злословия» до сих пор ставят театры всего мира, а строчка о розах вдохновляет и современных поэтов.

Приведем стихотворение К.М. Жукова.

Пройдёмте в сад? Я покажу Вас розам

Пройдёмте в сад? Я покажу Вас розам.

Ричард Бринсли Шеридан

Пройдёмте в сад? Я покажу Вас розам.	3
Прекрасны Вы, как летняя заря...	3
Здесь запахи, подобные стрекозам,	333
Уносятся листком календаря...	

Присядем... Куст сирени наклонился, Разглядывая Вашу красоту...	3
--	---

В стихах своих я б точно затруднился	3
Писать души небесной высоту...	
Дорожка вьётся... Роз благоуханье	3 [с/з]
Теперь созвучно Вашей красоте...	3
Под звон цикад и бабочек порханье	3
Вы — как невеста в свадебной фате...	
Нет — домыслам, упрёкам и вопросам...	
Я — рядом с Вами, и совсем не я...	
Пройдёмте в сад? Я покажу Вас розам,	3
И прикоснусь, дыханье затая...	3
23 февраля 2019, Лесной городок [Жуков 2019].	

А вот еще одно стихотворение, написанное, как в рамочном примечании сообщает автор, Маргарита Беклищева, под впечатлением от крылатой фразы Шеридана:

«Пройдемте в сад? Я покажу вас розам»,	3
Они век не видели такой души.	
В вас всё красиво, вы для них — угроза,	3
Розы, в сравненье с вами — камыши.	3
Чарующая доброта, изящная духовность,	3
Неотразимые открытость, воля, честь,	3
Улыбчивость и трепетная робость, —	
Всю жизнь свою я мог бы в вас смотреть.	3

Провел я в сад прекрасную душою,	
И показал ее растленным розам:	3
Одни из них осыпались золою,	3
Другие поддались метаморфозам:	3

Их лепестки чернее ночи стали,	
Листки дрожали и тянулись ввысь,	
Чтоб задуть источник идеала	3
И иглы в сердце хрупкое вонзить.	3

Я срезал розы, срезал зависть в мире,	3333
Их красота красивой не была.	
Всю жизнь я удивляюсь чудной силе,	3
Как же чарует дивная душа.	

(Стихотворение, написанное под вдохновением от цитаты Ричарда Шеридана «Пройдемте в сад? Я покажу вас розам») [Беклищева 2016].

В Сети довольно много стихотворений и прозаических отрывков (большей частью на сайтах, посвященных цветоводству) самого разного художественного качества, актуализирующих шеридановский контекст. Внимание автора статьи к двум процитированным выше стихотворениям объясняется их ориентированностью на аллитерацию «з». Эффект звукового символизма сопутствует этой ориентированности (лишь в одном отмеченном нами случае возможно оглушение: «роз благоуханье»: [рос], да и то не совсем обязательное вследствие ассимиляции). Эти стихотворения о розах странным образом тяготеют к «з-стихотворениям» (термин предложен В.Н. Топоровым для характеристики большей части неавторского цикла стихотворений А.А. Фета).

Для «з-стихотворений» характерна, по словам ученого, «пронизанность» звуком «з», причем это стихотворения, связанные с памятью о Марии Лазич. «Любовь Фета к умершей возлюбленной всю жизнь была его тайной, и стихи хранили ее особенно строго» [Топоров 2007, 120]. Тем важнее было скрытое имя возлюбленной в стихах, посвященных ее памяти. «Прежде всего привлекают внимание слова, содержащие *л* — *з* (или *з* — *л*), звуки, составляющие консонантный остов фамилии возлюбленной Фета — Лазич, ср.: *глаз, слезы, близкая (душа), узел, злоба, разлука, злой, взяла, не изменила, золотой...*». Вместе с тем подобные примеры, как считает Топоров, репрезентируют «не столько анаграмму имени, сколько отсылку к некоему его соответствию, его знаку, звуковой теме» [Там же, 124].

Нам кажется, что примеры эти можно назвать «з-текстом» творчества Фета, особенно если учесть, что, по Топорову, «по названным выше критериям и ряд других стихотворений Фета может быть с известным основанием отнесен к этому же циклу» [Там же], т.е. ряд стихотворений, не связанных с памятью о Лазич. Кроме того, «з-богатые» стихотворения, как замечает ученый, заставляли по инерции актуализировать в том же ключе семантику «з-бедных» [Топоров 2007, 120].

По-видимому, звуковая тема, порожденная воспоминанием поэта об умершей возлюбленной, оказалась столь устойчивой, что стала «притягивать» и другие смыслы. Один из них — флоросемантика. Прежде всего «роза» как ключевой образ стихотворений «Фантазия» (1847), «Соловей и роза» (1847), «Туманное утро» (1856–1857), «Цветы» (1858), «Дул север. Плакала трава...» (1880), «Моего тот безумства желал, кто смежал...» (1887), «Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поник...» (1887), «Сентябрьская роза» (1890), «За горами, песками, морями...» (1891).

Может быть, «роза» в силу паронимической аттракции (что, как нам кажется, ощущается и в стихотворениях Жукова и Беклищевой) влечет в стихотворения Фета и другие «з-слова»: «извилистый», «золотистый», «песню зарони», «беззаветно», «розы завой», «злая», «узлом», «дерзко»,

«хозяйка», «задремавшие», «затаенные» и т.д. Конечно, общепозитивские «грозы», «морозы», «грёзы», «слезы» и т.п. у Фета тоже присутствуют, но уникальность смысла каждого стихотворения, входящего в корпус его «з-текстов», создается именно неожиданными всплывками «звукообразов» (как подобные явления называли Вяч. Иванов, С. Давыдов; Ф. де Соссюр использовал термин «логограмма»), т.е. в данном случае различных, порой принадлежащих к противоположным семантическим полям «з-слов», в совокупности создающих мощную аллитерационную волну. В стихотворении «Моего тот безумства желал, кто смежал...» поистине безумная, экзотическая, вакхическая, почти невыносимая, как идиосинкразия, аллитерация на «з» и даже «ж», усиленная внутренними рифмами («желал» — «смежал», «розы» — «росы», «старость» — «радость») создает впечатление безвозвратного «заката», в котором «безумство» почти полностью поглощает «сознание», коварно оставив лишь охмелевшее, упившееся «сознание счастья»:

Моего тот безумства желал, кто смежал	зжж
Этой розы завой, и блески, и росы;	зз
Моего тот безумства желал, кто свивал	зж
Эти тяжким узлом набежавшие косы.	жзж
Злая старость хотя бы всю радость взяла,	зз
А душа моя так же пред самым закатом	жз
Прилетела б со стоном сюда, как пчела,	
Охмельть, упиваясь таким ароматом.	
И, сознание счастья на сердце храня,	з
Стану буйства я жизни живым отголоском.	жзж
Этот мед благовонный — он мой, для меня,	
Пусть другим он останется топким лишь воском! [Фет 1982, 1, 138].	

Хиазм, составленный к тому же из паронимов («*Злая старость* хотя бы всю *радость* взяла»), имплицитно крест, но душа-пчела, мед поэзии и аромат розы как залог инобытия — образы античного мифа, который в фетовской «журавлиной вере» прекрасно сочетался с христианским (о своей «журавлиной вере» Фет писал Л.Н. Толстому в письме от 28 сентября 1880 г. [Фет 1982, 2, 280]).

Знаменитые розы русской поэзии, генетически восходящие к «Розам» И.П. Мятлева (1834): «Роза» (1878) и «Как хороши, как свежи были розы...» (1879) И.С. Тургенева, «Розы» К.Р. (1886), «Классические розы» Игоря Северянина (1925), — не так отчетливо, как фетовские, связаны с «з-текстом». Северянинские розы ожидаемо рифмуются с «грёзы», «слезы», «грозы» и совсем уже не имеют никакой связи с природным образом; его «розы» — только извечный элемент погребальной символики. Эпитет «прозрачны» в качестве «з-эпитета» хорош, но одиноко:

Лишь тайная тоска в душе осиротелой
 Да тени бледные у лепестков сухих.

Но ими дорожит мое воспоминанье; ж
 Без них всё прошлое — один жестокий бред, з/с ж
 Без них — один укор, без них — одно терзанье, з/с з
 И нет прощенья, и примиренья нет! [Фет 1982, 1, 63]

«Засохшие цветы», «лепестки сухие» — у Фета почти всегда «двойное бытие» образа: вполне реальные засушенные цветы среди страниц дневника или альбома, они же и символы жгучего воспоминания о кратких мгновениях былого счастья, за которые заплачено страшной ценой — «жертвой жизни целой». Хиазм-крест в финальной строке не обещает христианского прощенья, оставляя вечное «одно терзанье».

Флоросемантика всегда была для Фета чем-то большим, чем составляющим его натурфилософской поэтики, но для углубленного понимания этого феномена требуются специальные исследования. Флоросемантика Фета связана с пессимизмом (Шопенгауэр тут ни при чем). Если для философа Эпикура впечатления от красоты цветов стояли рядом с интеллектуальной деятельностью, то для философа Фета такие впечатления связывались с острым осознанием тщеты самых глубоких прозрений: они обречены, как и мимолетная красота цветка. Приведем лишь пример из философского рассказа «Кактус» (1881):

«Внимание всех было обращено на кактус. Его золотистые лепестки, вздрагивая то там, то сям, начинали принимать вид лучей, в центре которых белая туника всё шире раздвигала свои складки. В комнате послышался запах ванили. Кактус завладевал нашим вниманием, словно вынуждая нас участвовать в своем безмолвном торжестве; а цыганские песни капризными вздохами врывались в нашу тишину» [Фет 1982, 2, 123]. Описание цветка в этом рассказе являют собой примеры «з-текста», эпитеты, отнесенные к кактусу, это «з-слова». Кактус назван «цветком, взалкавшим любви» [Там же, 125], «лучистой звездой, словно кованной из золота» [Там же, 124], и т.д., а умерший цветок — «бездушным трупом» [Там же, 130].

С фигурой Аполлона Григорьева, которому посвящен рассказ «Кактус», Федора Протасова, героя драмы Л.Н. Толстого «Живой труп», сопоставлял Б.Ф. Егоров (см.: [Егоров 2000]). С.А. Шульц подчеркивает, что кактус в рассказе становится символом личности не только А. Григорьева, но и самого автора, а «бездушный труп» — претекстом символического заглавия пьесы Толстого. «В финале рассказа мотив гибельности просиявшей, но затем столь быстро ушедшей духовно-интеллектуальной красоты закреплен», — пишет С.А. Шульц [Шульц 2020, 24]. «Финал “Кактуса”»,

да, собственно, и весь рассказ, таким образом, предстает “плачем” Фета не только по Григорьеву, но и по самому себе» [Там же, 26]. Тот же мотив, как считает исследователь, определяет и поэтику образа Феди Протасова в «Живом трупе».

На наш взгляд, флоросемантика фетовских произведений, как поэзии, так и прозы, поддерживает трагический мотив «з-текста», генетически восходящего к памяти о Марии Лазич.

Литература

1. Беклищева — *Беклищева М.* «Пройдемте в сад? Я покажу Вас розам» // ВКонтакте. URL: https://vk.com/wall-47589750_11 (дата обращения: 20.01.2023).
2. Егоров 2000 — *Егоров Б.Ф.* Аполлон Григорьев. М.: Молодая гвардия, 2000. 219 с.
3. Жуков 2019 — *Жуков К.М.* Пройдемте в сад? Я покажу Вас розам // Стихи.ру. URL: <https://stihi.ru/2019/02/23/8316> (дата обращения: 28.04.2023).
4. Северянин 1999 — *Северянин И.* Классические розы // Строфы века. Антология русской поэзии. М.: Полифакт. Итоги века, 1999. 1056 с.
5. Топоров 2007 — *Топоров В.Н.* «Скрытое» имя в русской поэзии // Имя. Семантическая аура. М.: ЯСК, 2007. С. 118–132.
6. Фет 1982, 1 — *Фет А.А.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1982. 575 с.
7. Фет 1982, 2 — *Фет А.А.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1982. 461 с.
8. Шульц 2020 — *Шульц С.А.* А.А. Фет, А.А. Григорьев, Л.Н. Толстой: (посвященный А. Григорьеву рассказ А. Фета «Кактус» как претекст «Живого трупа» Л. Толстого) // Литературоведческий журнал. 2020. № 3. С. 21–31.
9. Sheridan — *Sheridan R.B.* // Richard Brinsley Sheridan Quote. URL: <https://libquotes.com/richard-brinsley-sheridan/quote/lbp0r2a> (дата обращения: 16.02.2023).

БУКЕТ КАК ФОНТАН: О ВОЗМОЖНОЙ СЕМАНТИКЕ ЦВЕТОВ В ЖИВОПИСИ И ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОЕКТАХ ПАВЛА КУЗНЕЦОВА¹

В истории отечественной художественной культуры были две значимые выставки, названия которых буквально зывают к интерпретации, основанной на флористических символических кодах. Выставки эти были организованы одной и той же группой молодых и амбициозных художников, признанным лидером которой был Павел Кузнецов², следовали одна за другой с разницей в несколько лет и стали значимыми вехами в становлении русского живописного символизма. Первая — «Алая роза» — наделала шума в 1904 году в родном для Кузнецова, Уткина и Матвеева провинциальном Саратове. Вторая, московская «Голубая роза» 1907 года, стала событием уже общероссийского масштаба, позволившим принять как данность тот факт, что русский художественный символизм сформировался в качестве полноценного художественного явления: с претензией на формирование собственного знакового лексикона, совместимого с европейскими символистскими традициями и охотно играющего переключками, но всё же вполне самобытного. Роза еще со времен поздней античности превратилась в один из самых частотных и устойчивых объектов символизации в европейской культурной традиции³. И тем не менее

¹ Текст представляет собой переработанный и дополненный вариант статьи [Беляева, Михайлин 2023].

² Ядро этой группы составляла «саратовская диаспора», сформировавшаяся под влиянием Виктора Борисова-Мусатова (Павел Кузнецов, Петр Уткин, Александр Матвеев), в группу также входили Мартирос Сарьян, Николай Сапунов, Сергей Судейкин, Анатолий Арапов, братья Николай и Василий Милиоти и др. Подробнее о составе группы и о каждом из участников см.: [Гофман 2000].

³ Достаточно вспомнить о тех подчеркнута аллегорических и мистических подтекстах, которые связаны с этим цветком в позднеантичной («Метаморфозы» Апулея) или в куртуазной культуре XIII в. («Романы о Розе» Жана Ренара и Гийома де Лорриса / Жана де Мёна). Об отношениях преемственности между «Метаморфозами» и аллегорической поэмой де Лорриса и де Мёна см.: [Joret 1892; Fumo 2010]. При этом уже в средневековые конкретный цвет розы мог восприниматься как значимый маркер, модифицирующий смысл высказывания [Seward 1960, 18–52; Taiz, Taiz 2017, 286–321].

названия выставок, как нам кажется, до сих пор не получили исчерпывающего истолкования — ни с точки зрения происхождения, ни с точки зрения семантики.

В самих по себе интерпретациях недостатка нет, за истекшие сто с лишним лет их накопилось достаточно, но проблема — по крайней мере, отчасти — состоит в том, что все они, как правило, опираются на свидетельства участников событий, а сами эти свидетельства иногда радикально противоречат друг другу. И если в случае с «Голубой розой» очевиден, по крайней мере, ключевой первоисточник — роман Новалиса «Гейнрих фон Офтердинген», — то в отношении розы «Алой» искусствоведческая традиция не предлагает даже сколько-нибудь надежного исходного основания. Есть отсылка к названию фантастической оперы «Алая роза» (1886), либретто к которой написал Савва Мамонтов, однако помимо омжажа по отношению к меценату, благодетельствовавшему поколению учителей¹, других причин вспоминать о постановке двадцатилетней давности, не оказавшей ровным счетом никакого воздействия на художественную среду, у начинающих символистов не было.

Объяснение, предложенное Аллой Русаковой, об алой розе как «вечном» символе «земной любви, страсти, расцвета юных надежд», носит настолько общий характер, что становится очевидно: искусствовед предложила его, поскольку должна была предложить хоть что-то [Русакова 1977, 44]. Возможная отсылка к символике алой розы и белой лилии из пьесы Владимира Соловьева «Белая лилия» (опубликована в 1893 г.) также едва ли может восприниматься как надежное основание для интерпретации, а сам текст — как источник символических смыслов, значимых для устроителей выставки. У Соловьева «работает» именно сочетание цветов (как в флористическом, так и в колористическом смыслах слова), сопоставленных и противопоставленных по набору значений и создающих напряжение в общем символическом поле [Соловьев 1974]. Так что, если допустить обращение к соловьевской «Белой лилии» как к первоисточнику, придется первым делом объяснять разятие двуединого символа. Причем подобная редукция автоматически предполагала бы отказ именно от той составляющей исходного образа, которая была ключевой для символистского мироощущения. Она означала бы, что устроители выставки подчеркнуто демонстрируют желание отказаться от всех духовных контекстов и педалировать контексты плотские и эротические, что не подтверждается ни подбором картин, ни составом участников. В этом случае П. Кузнецов и П. Уткин как организаторы саратовской выставки просто обязаны были бы приглашать в качестве «свадебных генералов» не Муса-

¹ Скажем, по отношению к В. Серову и К. Коровину, у которых вся эта молодежь училась в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

това и Врубеля, а Серова и, в первую очередь, Коровина. Кроме того, подобному предположению радикально противоречит логика их собственного дальнейшего развития.

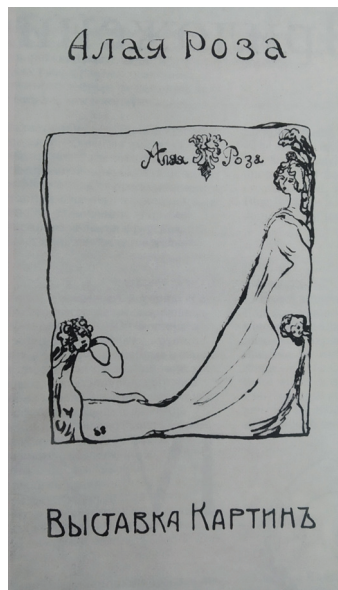
Что же касается свидетельств участников событий, то именно в случае с «Алой розой» их ненадежность выглядит просто вопиющей. По свидетельству той же А. Русаковой, П. Кузнецов, будучи в весьма преклонных годах, объяснил ей лично, что выставку хотели назвать «Голубой розой» уже в Саратове, в 1904 г., но в конце концов решили поменять колористическую составляющую в связи с надвигающейся «революционной ситуацией» [Русакова 1977, 44]. Ничем кроме откровенной издевки над официальным советским дискурсом подобное объяснение мотивировать невозможно; так что, получив от художника подобный ответ, искусствовед вынуждена была предложить от себя хоть какую-то интерпретацию, которая выглядела бы относительно достоверной применительно к молодым Кузнецову, Уткину и Сарьяну.

Между тем, еще в ноябре 1903 г. в Ростове был опубликован первый перевод на русский язык сказки «Соловей и роза» Оскара Уайльда [Уайльд 1903], автора принципиально значимого для культуры раннего русского модернизма, включая символизм. В данном случае провинциальное происхождение этой публикации не должно нас смущать, поскольку М. Сарьян, однокурсник Кузнецова и Уткина по МУЖВЗ и один из активнейших участников группы будущих «голуборозовцев», происходил именно из Ростова и был тесно связан с ростовской культурной средой. Публикация автора настолько влиятельного и актуального, как Оскар Уайльд, несомненно, была событием для ростовской богемы, и Сарьян почти со стопроцентной вероятностью не только сам должен был оказаться в курсе этой публикации, но и просто не мог не познакомиться с ней своих единомышленников. Напомним, что сюжет сказки строится вокруг жертвы, приносимой Художником во имя Любви — причем жертвы бескорыстной, поскольку речь идет о любви не его собственной¹. Общая —

¹ По сюжету сказки Профессорская дочь обещает влюбленному в нее Студенту танцевать с ним всю ночь, если он принесет ей красную розу. Куст красных роз, росший под окном у Студента, замерз зимой, и ни одной красной розы во всей округе нет. Соловей, услышав жалобы Студента, отправляется на поиски красной розы, и в конечном счете полумертвый розовый куст обещает ему один-единственный цветок ценой его, Соловья, мучительной смерти. Соловей всю ночь поет, пробив себе сердце шипом и истекая кровью, — но к утру на кусте вырастает красная роза. Однако жертва оказывается напрасной, поскольку девушка предпочитает розе дорогие безделушки, и Студент попросту выбрасывает ненужный цветок на дорогу, в грязь, под колеса проезжающей телеги. А сам отправляется изучать метафизику, поскольку перестает видеть в любви какой бы то ни было смысл. В его финальной реплике бесполозная Любовь противопоставляется прагматичным Логике, Философии и Метафизике. «Какая глупость — эта Любовь, — размышлял Студент, возвращаясь домой. — В ней и наполовину нет той пользы, какая есть в Логике. Она ничего не до-

четко обозначенная в сказке — установка на принципиальную антипрагматичность искусства и на представление о том, что любая рациональность для него губительна, явно не могла не показаться «своей» романтически настроенным молодым художникам, стоявшим у истоков русского символизма. Дополнительной, хотя и косвенной аллюзией на Уайльда служит и обложка выставочного каталога, самым очевидным образом выполненная в манере Обри Бёрдсли, автора «фирменной» стилистики уайльдовской «Желтой книги».

Если принять объяснение, опирающееся на отсылку к сказке Уайльда в качестве основополагающего¹, само событие приобретает дополнительное измерение — по-своему сугубо символическое. Дело в том, что саратовская пресса традиционно вела себя совершенно хамским образом в отношении В. Борисова-Мусатова², которого будущие голуборозовцы и в первую очередь, конечно, Кузнецов и Уткин, считали не только своим учителем в сфере чисто профессиональной, но и проводником во вселенную европейского и нарождающегося отечественного символизма. Так что название, прямо отсылающее к сказке Уайльда, кульминация которой связана с утрированным, на грани фарса, унижением и искусства как такового, и той жертвы, которую во имя него приносит художник, в саратовском кон-



Илл. 1. Сапунов Н. Обложка каталога выставки «Алая роза». 1904

казывает, всегда обещает несбыточное и заставляет верить в невозможное. Она удивительно непрактична, и так как наш век — век практический, то вернись я лучше к Философии и буду изучать Метафизику» (цит. по пер. М. Благовещенской: [Уайльд 1990, 191]).

¹ Но никоим образом не исключительного. Понятно, что для абрамцевской среды, включая самого Мамонтова, прямая отсылка к названию давнишней оперы не могла не быть приятной. Среда саратовская — чиновничья и/или дворянская — от которой зависели как разрешение на устройство выставки, так и предоставление помещения для нее (она проходила в Дворянском собрании), тоже должна была получить какое-то удобное для нее объяснение. По нашим представлениям, как раз в этом контексте «вечные символы» и должны были сработать.

² Например: [Россов 1899; Гришин 1903; Букиник 1944]. Искусствоведческую рефлексию по этому поводу см.: [Русакова 1966, 61, 88, 122; Шилов 2000, 304–308; Водонос 2003, 14–17, 257–258].

тексте не могла не восприниматься как заранее рассчитанная «пощечина общественному вкусу».

Была у этой истории и вполне личная перспектива. За два года до открытия «Алой розы» П. Кузнецов, П. Уткин и К. Петров-Водкин расписали по заранее скрепленному договором заказу придел Казанской церкви в Саратове, но в результате публичной травли, организованной как местной епархией, так и городской православной общественностью, росписи были сбиты вместе со штукатуркой, а художники стали фигурантами судебного процесса. Так что заранее ожидаемая и крайне негативная реакция саратовской прессы на саму «Алую розу» должна была доставить ее устроителям самое искреннее удовольствие: в полном согласии с уайльдовским сюжетом, самонадеянная и невежественная провинциальная публика в очередной раз расписалась в тотальном непонимании истинной природы искусства. Розочкой на торте для этого провокативного жеста мог быть и подбор картин: на выставке с названием «Алая роза» участвовало одно-единственное полотно с названием «Розы» — и принадлежало оно Виктору Борисову-Мусатову.

Характерно, что из всех художников предыдущего поколения, которых устроители выставки считали своими учителями, были приглашены только двое — Борисов-Мусатов и Врубель. В биографии последнего, кстати, был эпизод, удивительно похожий на их собственную историю, и также связанный с «неканонической» росписью церкви и с разрывом договора из-за новаторского характера выполненной работы¹. Традиционная искусствоведческая точка зрения, согласно которой Кузнецов и Уткин пригласили Борисова-Мусатова и Врубеля в первую очередь для того, чтобы поднять статус выставки в глазах саратовской публики, с нашей точки зрения, несостоятельна². В Саратове Борисов-Мусатов воспринимался не как авторитет, а едва ли не как посмешище; а демонстрацию в тихом православном городе врубелевской «Тамары», прямо отсылающей к скандальной серии «Демонов», трудно квалифицировать иначе как осознанную провокацию. При этом В. Серов и К. Коровин, которые, во-первых, были непосредственными учителями молодых художников в МУЖВЗ и, конечно, согласились бы дать работы для экспозиции, а во-вторых, и впрямь подняли бы статус выставки, приглашены не были. Судя по всему, Кузнецову и Уткину было нужно вовсе не признание саратовских ценителей изящного искусства, а эскалация конфликта. В. Борисов-Мусатов к этому времени успел уехать из Саратова, сами Кузнецов, Уткин и Матвеев явно мыслили уже сугубо столичными масштабами, — так что «Алая роза», помимо обозначения творческой позиции, стала еще и возможно-

¹ Несостоявшаяся роспись Владимирского собора в Киеве в 1886 г.

² См., прежде всего: [Гофман 2000, 49].

стью громко хлопнуть дверью. И, судя по сохранившимся публикациям в саратовских газетах [Гришин 1904], местная критика и местная публика сделали ровно то, что от них ожидалось. Так что, если наша интерпретация верна, исходную точку модернистской стратегии самопозиционирования через публичную провокацию и скандал применительно к русскому изобразительному искусству следует датировать скорее не декабрем 1910 г., когда открылся «Бубновый валет», а весной 1904-го.

Три года спустя та же группа художников во главе с Павлом Кузнецовым открыла в Москве выставку с названием, которое одновременно отсылало к «Алой розе» и настаивало на принципиальных от нее отличиях: «Голубая роза». В 1907 г. Кузнецов и его соратники, вне всякого сомнения, чувствовали себя в профессиональном плане уже совершенно иначе, нежели в 1904-м: если первая выставка была эклектичной, то «Голубая роза» с самого начала позиционировалась как единое высказывание, почему и превратилась в прецедентное событие, ставшее отправной точкой для русского живописного символизма. Другие задачи ставились и в отношении зрителя. Желание дергать публику за усы если и не исчезло совсем, то отошло за второй



Илл. 2. Экспозиция выставки «Голубая роза». Золотое руно. 1905. № 5. С. 23

план, а на первый вышла задача принципиально иного рода: заявить радикальную эстетическую и, шире, мировоззренческую позицию.

Едва ли не все, кто писал об этой выставке, обращали внимание на особую организацию пространства как на существенно значимый компонент общего впечатления¹. Здесь были и стены, обитые серо-голубой тканью, и мягкое освещение, и запахи, и тихая музыка. Но основу общего впечатления создавали, конечно же, сами выставленные произведения, в большинстве своем неяркие, размытые, туманные, подчеркнута суггестивные и целенаправленно «работавшие» со зрительской фантазией. С большой долей вероятности организаторы выставки пытались добиться сценографического эффекта *Gesamtkunstwerk*, но только, в отличие от Вагнера, объединяющим началом здесь выступала не музыка, а само пространство.

¹ См., напр.: [Маковский 1907, 25].

Посетители выставки должны были попасть внутрь «голубой розы» как в мистическое царство сна, грезы, насыщенной туманными и многозначительными намеками на вечные смыслы. Судя по всему, именно на решение этой задачи работала и специально созданная структура выставочного пространства: выгородки были построены таким образом, чтобы посетитель прямо от дверей оказывался в лабиринте «лепестков» и путешествие свое совершал внутри розы, переходя от иллюзии к иллюзии. В самой по себе идее пространства искусства как пространства иллюзии ничего нового и необычного не было. Необычным было другое: «Голубая роза» переадресовала зрителя к концепции мира как «голубой тюрьмы», предложенной еще Афанасием Фетом в стихотворении «Памяти Н.Я. Данилевского» и поднятой на щит Валерием Брюсовым¹.



Илл. 3. Экспозиция выставки «Голубая роза». Золотое руно. 1905. № 5. С. 24

Выставка должна была «перенастроить зрение» посетителя, сообщив ему знание о природе того мира, в котором он обитает, в предельно концентрированном виде, — так, чтобы он, выйдя **после** выставки на улицу, видел

перед собой не только систему обыденных акциденций, но и общую структуру бытия: недвижимый купол «голубой тюрьмы» и просвечивающие сквозь него намеки на истинные смыслы.

Если для декаданса представление об иллюзорности и неистинности мира есть повод для *ennui*, то голуборозовский символизм обращается к более ранней — и куда более близкой к исходной новалисовской концепции «голубого цветка» — интерпретации этого видения. Для символиста его искусство гораздо более реалистично, чем «так называемый реализм». Последний обманывает зрителя, застя ему взор фотографической псевдо-достоверностью, заставляя замечать исключительно «случайные», внешние приметы реальности, акциденции, при этом заменяя планы выражения риторическими фигурами — моральными, социальными или религиозными. Настоящее же, символистское искусство как раз и призвано сообщать зрителю, наделенному стремлением к познанию мира, способность проникать сквозь «покров Иисиды», и в этом смысле представляет

¹ В программной статье «Ключи тайн» с прямой отсылкой к Фету [Брюсов 1904, 19–20].

собой те самые, брюсовские «ключи тайн». Да, мы все — обитатели «голубой тюрьмы». Но искусство, во-первых, дает нам возможность понять, что даже эта тюрьма, в которой нам выпало родиться и жить, сама по себе прекрасна, и пригласить к любованию великолепным разнообразием посюстороннего мира. А во-вторых, открывает нам смысл познания как такового: поскольку понимание природы бытия есть необходимая первая ступень для того, кто надеется это — неистинное — бытие преодолеть.

Несмотря на постоянное присутствие *rosa mystica* в «идеологических» высказываниях молодых художников-символистов, и прежде всего в названиях выставок, собственно в живописном символическом лексиконе самого Павла Кузнецова в этот период цветы и — шире — растительные элементы играют значимую, но никоим образом не центральную роль. В его знаменитом «Голубом фонтане» (1905) они принимают активнейшее участие в организации общего круговорота стихий. Ветви плакучих деревьев четко рифмуются с нисходящими струями фонтана и, проглядывая сквозь полупрозрачное светящееся марево, превращаются в россыпь блесков на покрове Исиды. В то же время гирлянда из белых цветов, которой венчают фигуру посвящаемого, очевидно означает восходящее движение — в самом истинном, мистическом смысле слова. Но сами по себе растительные сущности не доминируют в изображении, будучи как минимум уравниены в правах с другими стихиями: водой, лунным светом, обводами каменного фонтана и человеческих фигур. Видовая принадлежность растений при этом принципиально не подчеркнута: никакого символического «языка цветов» художник явно не использует¹.

Своего рода перелом в способах символизации растительных элементов наступит чуть позже, во вполне конкретный момент, который можно датировать с точностью до нескольких месяцев². В 1913 г., во время или сразу после поездки в Среднюю Азию, он пишет как минимум две очень похожие картины, в которых букет цветов начинает играть совершенно другую — центральную — роль, причем не только с точки зрения архитекто-

¹ Подробный анализ «Голубого фонтана» как изобразительного текста, прецедентного для русской символистской традиции см. в: [Михайлин, Беляева 2023б; 2023а] (существенно расширенный вариант).

² Опираясь при этом как на изобразительные, так и на нарративные источники — поскольку событие, которое могло послужить толчком к «перемене оптики», упоминает сам художник: «Я был представлен бухарскому профессору живописи, прекрасному сарту, который на мою просьбу нарисовать что-нибудь пришел с пятью стройными молодыми учениками, изобразившими мне красками на бумаге прекрасный благоухающий букет цветов орнаментально-стилизованного характера с необыкновенным выявлением цвета и мастерства» ([Кузнецов 2023], цит по: [Щедрик, Чернышева 2015, 59]). Кузнецов несколько раз возвращался к материалам, во множестве привезенным из азиатских поездок рубежа 1900–1910-х, и это воспоминание относится, вероятнее всего, к лету 1913 г.

ники, но и в организации общего символического смысла высказывания¹. Судя по всему, в букете Кузнецов внезапно прозрел ту же самую структуру, что была для него смыслообразующей в «Фонтанах» середины 1910-х гг.: живое движение плавно восходящих дуг, которые берут начало в одной точке. Это движение он трактовал как символ непрерывного стремления вверх, в конечном счете обреченного падению; архетипическую модель посюстороннего бытия как роскошной многоцветной ширмы, скрывающей мир истинный. Смена же предмета изображения — с фонтанов и водяных колес на букеты цветов — не принципиально, но достаточно радикально сдвигала смысл высказывания. В начале 1910-х гг. вместо предельно «символического», «абстрактного» образа Кузнецов пишет максимально узнаваемую предметную реальность, сведенную к «вещам», воспринимаемым как элементы повседневного быта. Вместо воды как одной из универсальных стихий, перегруженной мистическими смыслами, накопленными за долгие века, — «реальные» стебли, листья и лепестки.

При том, что гармоническое разнообразие красивых цветочных пятен, разбросанных по головкам астр, выводит на идею ничуть не менее мистическую и связанную с восприятием конкретных колеров как посюсторонних акциденций, реплик истинного, божественного белого света², источник которого художник по-прежнему помещает (и будет помещать всю жизнь) вне пределов изобразительного поля. А еще эти цветы «пойманы» в очень специфической фазе существования. Их праздничность, не-

¹ «Бухарский натюрморт» (1912–1913, собрание П. Авена) и «Бухарский натюрморт» (1913, собрание Радищевского музея). Есть еще и третий «Бухарский натюрморт» (собрание семьи Мамонтовых), не имеющий четкой датировки, традиционно относимый к началу 1910-х гг., и четвертый, по-своему программный, с показательным названием «Цветы в мастерской у бухарского профессора живописи» (1917, Национальная галерея Армении, Ереван).

² Ср. с алхимической по происхождению концепцией радуги как — одновременно — вполне библейского символа связи между горными и земными сферами и символа вполне еретического, связанного со «стадией Павлина» при получении Философского камня и означающего разнообразие частных «земных» истин, каждая из которых являет собой производную от разложенного на спектр Истинного света. Одна из самых известных серий миниатюр, иллюстрирующих эту идею, содержится в трактате середины XVI в. «Сияние Солнца» (*Splendor Solis oder Sonnenglanz*) и приписывается либо Йоргу Брою Старшему, либо Альбрехту Глокендону [Breu 1531]. Этот символ впоследствии активно использовался более поздними авторами, прежде всего в немецкой литературной традиции. Так, в главе «Красивая местность» (*Anmutige Gegend*), открывающей вторую часть гётевского «Фауста» и содержащей в себе весь необходимый для ее понимания символический арсенал, этот образ — в сочетании с образом водопада, отсылающим к мистической концепции Майстера Экхарта — является одним из наиболее значимых [Goethe 1971, 208]. В XX в. одну из наиболее очевидных мистических интерпретаций этой же связи, с явными отсылками к Гёте, предложил Т. Манн в ключевом эпизоде VII главы «Волшебной горы», сцене выступления Минхера Пеперкорна на фоне водопада [Манн 1959, 392–395].

избежно напоминающая о визуальном богатстве зримого мира, уравнивается тем (молчаливо подразумеваемым) фактом, что они уже срезаны и, следовательно, обречены скорой смерти. Любопытен и выбор тех цветов, из которых Кузнецов собирает свои первые букеты, поскольку здесь, в отличие от более ранних картин, растения вполне конкретны — астры, цветы откровенно непритязательные, особенно в сравнении с роскошными и «мистическими» розами и лилиями, но в самом своем названии содержащие отсылку к небесным смыслам.

Два «Бухарских натюрморта» (1912–1913) различаются прежде всего проработкой фона. В одном случае он предметен и нарративен; в другом тот же набор смыслов переведен на текучий язык кузнецовского цвета. В «предметном» варианте цветочный «фонтан» настолько красив и настолько прочно приковывает к себе внимание, что зритель, как правило, не отдает себе отчета в том, что всё это великолепие герметично вписано в купол стоящего на заднем плане здания, которое представляет собой буквальное воплощение самой идеи смерти, поскольку перед нами здание вполне узнаваемое — бухарский мавзолей Саманидов. И здесь мы выходим на другой возможный источник той оптики, которая — вплоть до конца жизни — станет для П. Кузнецова определяющей в его работе с цветами и букетами, коих он написал великое множество и которые, по удивительному совпадению, стали для него одной из двух-трех основных тем вскоре после того, как в советском искусстве безраздельно воцарился сталинский соцреализм.

В 1911 г. Валерий Брюсов, который для молодых символистов был незыблемым авторитетом и привычным проводником в мистические дали, получил от Александра Биска, молодого одесского переводчика, влюбленного во французский и немецко-австрийский символизм, подборку стихотворений Райнера Мариа Рильке, поэта, до той поры в России почти неизвестного. В 6-м номере журнала «Русская мысль» за тот же год Брюсов опубликовал часть присланных ему текстов [Рильке 1906]. Стихотворение, которое нас интересует, в журнальную публикацию не вошло, но у нас есть все основания предполагать, что в собственно символистских кругах, близких к Валерию Брюсову, — а бывшие голуборозовцы, вне всякого сомнения, в эти круги входили, — бисковская подборка была известна полностью.

Стихотворение “Jetzt reifen schon die roten Berberitzen” («Уж барбарисы красные созрели...» в переводе А. Биска) — едва ли не самое сильное во всей подборке¹. Вкратце логику этого высказывания можно свести к следующему сюжету. Приближение осени, означенное зрелыми плодами

¹ Принцип, согласно которому Брюсов в данном случае отбирал тексты для публикации в «Русской мысли», — предмет особого обсуждения, поскольку в печать пошли перево-

барбариса и увядающими астрами и четко ассоциируемое с «закатом жизни», есть время, в которое человек не имеет права «не быть богатым» — причем под богатством подразумеваются отнюдь не материальные блага. Тот, кто не сумел этого сделать, будет вечно чего-то ждать, лишенный покоя и понимания собственной природы. Зрелость противопоставляется старости и связывается с готовностью «закрыть глаза» и встретиться с теми призраками, что живут внутри: кто этого не умеет — уже старик. Ему не на что надеяться, и даже Бог уподобляется камню, который влечет его на дно. Предполагаем, что Кузнецов был знаком с этим стихотворением Рильке, где общая система смыслов и логика их развития весьма близки к собственным установкам художника на внутреннюю автономию в мире, пропитанном смертью, и на «богатство», даруемое «умением видеть». Если это действительно так, то мы получаем ответ на вопрос о том, почему Павел Кузнецов, который, как правило, не прибегает к «языку цветов», в данном случае сделал исключение.



Илл. 4. Кузнецов П. Бухарский натюрморт. 1913. СГХМ им. А.Н. Радищева (Ж-1679)

Этот жест вполне может быть прямой отсылкой к Рильке. Тогда становятся предельно прозрачны и смысловая структура, и общая атмосфера «фигуративного» бухарского натюрморта. Букет астр, часть из которых уже тронута увяданием, вписан в «купол смерти», но сам по себе является проводником в иные смыслы: в богатство фруктов, сосудов и хлеба, разложенных на столе; в атмосферу роскошно теплого вечера, а затем — в понимание того, что согревающий всю эту красоту свет исходит из некоего скрытого источника, оставшегося за пределами картины. И что тепла и света хватает на всё в этом мире, включая наглухо замурованные двери мавзолея. В «нефигуративном» варианте, как уже и было сказано, этот свет становится тем универсальным «растворителем», который сплавляет воедино предметность и беспредметность, противоположные полюса цветового спектра и позволяет увидеть суть высказывания «в снятом виде», без нарративного комментария: «крупный план» букета рильковских астр.

ды откровенно слабые, вроде «Вечера» (“Der Abend ist mein Buch”), тогда как относительно удачные — «Ангелы» (“Die Engel”) и те же «Барбарисы» — остались неопубликованными.



Илл. 5. Кузнецов П. Цветы у окна. 1950-е. СГХМ им. А.Н. Радищева (Ж-1895)

Позже, в 1940–1960-е гг., Павел Кузнецов будет существовать именно как «богатый» человек. Никому ничего не объясняя и не доказывая, он будет писать прозрачные пейзажи и натюрморты, на которых букет цветов станет сиять на границе между интимным миром художника и призрачной внешней реальностью. Так, на картине «Цветы у окна», написанной в 1950-х гг., куст розовых фиалок (или цикламенов?) стоит на широком подоконнике, самым очевидным образом выполняя роль посредника между внутренним пространством дома и внешним пейзажем¹, где над принципиально размытой «ширмой» из многоэтажных зданий, на фоне голубого с золотистыми бликами неба вырисовываются силуэты двух корпусов из мидовского комплекса зданий: высотки со шпилем и одного из боковых. Цветы расположены на центральной вертикальной оси изобразительного поля, так что оба здания — «пирамидообразное» и прямоугольное — оказываются, соответственно, справа и слева от него, привычно для кузнецовского символического языка размечая помпезную мирскую и «усеченную» духовную стороны внешнего бытия. Солнца на картине не видно:

¹ Принцип символического построения полотна, отработанный Кузнецовым еще в середине 1930-х гг. Подробный анализ исходного в этом смысле полотна, «Окно. Кисловодск» (1936), см.: [Михайлин, Беляева 2023а, 92–93].

как всегда у Кузнецова, мы видим только отраженный физическими объектами свет. Он, опять же как всегда, исходит откуда-то из-за пределов кадра, просачиваясь в картину сквозь верхний левый угол, и одинаково безразлично оделяет золотистыми бликами и купол «голубой тюрьмы», и «вавилонские башни», и стоящего на границе посредника¹.

Литература

1. Беляева, Михайлин 2023 — *Беляева Г., Михайлин В.* И розы были голубые: о семантике цветов в живописи и выставочных проектах Павла Кузнецова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия: 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2023. № 3. С. 108–115.
2. Брюсов 1904 — *Брюсов В.* Ключи тайн // Весы. 1904. № 1. С.19–20.
3. Букиник 1944 — *Букиник М.* Рассказ о художнике Борисове-Мусатове // Новый журнал (Нью-Йорк). 1944. № 9. С. 313.
4. Водонос 2003 — *Водонос Е.И.* Выдающиеся мастера «саратовской школы» в зеркале художественной критики. 1900–1933. Саратов: СГХМ им. А.Н. Радищева, 2003. 288 с.
5. Гофман 2000 — *Гофман И.* Голубая Роза. М.: Пинакотека, 2000. 335 с.
6. Гришин 1903 — *Гришин С.* На художественной выставке // Саратовский листок. 1903. 17 апреля. № 81.
7. Гришин 1904 — *Гришин С.* С выставки картин «Алая роза» // Саратовский листок. 1904. 11 мая. № 101.
8. Кузнецов 1923 — *Кузнецов П.В.* Автолитографии в красках. Горная Бухара. М.: Гос. изд-во, 1923.
9. Маковский 1907 — *Маковский С.* Голубая роза // Золотое руно. 1907. № 5. С. 25–28.
10. Манн 1959 — *Манн Т.* Волшебная гора // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1959.
11. Михайлин, Беляева 2023а — *Михайлин В., Беляева Г.* Благо, которое нельзя утратить: символическая тайнопись Павла Кузнецова // Умолчание. Интерпретация культурных кодов 2023. Саратов: Научная книга, 2023. С. 34–120.
12. Михайлин, Беляева 2023б — *Михайлин В., Беляева Г.* Символический язык Павла Кузнецова: материалы к словарю // Неприкосновенный запас. 2023. № 1 (147). С. 89–120.
13. Рильке 1906 — *Рильке Р.М.* Стихотворения / Пер. с нем. А. Биска // Русская мысль. 1911. № 6. С. 85–86.
14. Россов 1899 — *Россов Н.* Кое-что о картинах // Саратовский дневник. 1899. 23 сентября. № 205.

¹ Мы не настаиваем на нижеследующей интерпретации, которая вполне может оказаться результатом случайного совпадения. Но если перед нами и впрямь цикламены, то самое время вспомнить об античном поверье, упомянутом у Плиния Старшего. Цикламен — сильный апотропей; там, где он растет, не действуют никакие злые чары (Plinius, Nat. Hist. XXV, LXVII).

15. Русакова 1977 — *Русакова А.А.* Павел Кузнецов. Л.: Искусство, 1977. 284 с.
16. Соловьев 1974 — *Соловьев В.С.* Белая Лилия, или Сон в ночь на Покрова // *Соловьев В.С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Сов. писатель. С. 214–254.
17. Уайльд 1903 — *Уайльд О.* Соловей и роза. Пер. А. Лифшица // Южный телеграф. № 431 (23 ноября). С. 6–7.
18. Уайльд 1990 — *Уайльд О.* Соловей и роза. Пер. М. Благовещенской // Уайльд О. Избранное. М.: Просвещение, 1990. С. 186–191.
19. Цедрик, Чернышева 2015 — *Цедрик Г., Чернышева Н.* Хроника жизни и творчества Павла Кузнецова // Павел Кузнецов. Альбом к выставке «Павел Кузнецов. Сны наяву» (ГТГ, 3 сентября — 13 декабря 2015 г.) / Под. ред. Т. Карповой. М.: Арт-Бюро «Классика», 2015. С. 20–94.
20. Breu 1531 — *Breu J. (der Ältere).* Splendor Solis oder Sonnenglanz. Sieben Traktate vom Stein der Weisen. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Cod. 78 D 3.
21. Goethe 1971 — *Goethe J.W.* Faust (Urfaust. Faust I und II. Paralipomena. Goethe über “Faust”). Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1971.
22. Joret 1892 — *Joret Ch.* La rose dans l’antiquité et au Moyen Âge: histoire, légendes et symbolisme. Paris: Bouillon, 1892.
23. Fumo 2010 — *Fumo J.C.* Romancing the Rose: Apuleius, Guillaume de Lorris, and Moral Horticulture // *Modern Philology.* Vol. 107. No. 3 (February 2010). P. 343–379.
24. Seward 1960 — *Seward B.* The symbolic rose. New York: Columbia University Press, 1960.
25. Taiz, Taiz 2017 — *Taiz Lincoln, Taiz Lee.* Flora Unveiled: The Discovery and Denial of Sex in Plants. Oxford: Oxford University Press, 2017.

ГЛАВА 5.2

ЦВЕТОК КАК КУЛЬТУРНЫЙ КОД В ФИЛОСОФСКОМ И РЕЛИГИОЗНОМ ДИСКУРСЕ

С.В. ЧЕРНЕНЬКАЯ

ФЛОРООБРАЗЫ В ФИЛОСОФИИ ДРЕВНЕГО КИТАЯ

Исследователи-компаративисты, выделяя особенность древнекитайской философии, ее отличие от двух других параллельно развивавшихся первых философских традиций (древнегреческой и древнеиндийской), обращают внимание на то, что она сформировалась на принципиально иной лингвистической базе. Пропасть между фонетическим и идеографическим письмом разделит и способы рассуждения и восприятия действительности, практиковавшиеся в философских системах. Т.П. Григорьева, отмечая разницу в восприятии иероглифа и буквы, пишет: «...каждый иероглиф — самостоятельный образ, не теряет смысла, если его вычленишь из фразы, в отличие от горизонтальных строк линейной, алфавитной письменности, где буква сама по себе ничего не значит. Каждый иероглиф по-своему служит общей задаче. Буквы же значат что-то, лишь когда связаны между собой, зависимы от рядом стоящих. В одном случае письменность отражает привычку к горизонтальному, линейному зрению, в другом — к восприятию каждой малости как самостоятельной сущности» [Григорьева 1993, 20].

В китайской философии подчеркивается принципиальная ограниченность речевого мышления. Как говорил Конфуций, «письменная фиксация речи не исчерпывает речей, а речи не исчерпывают помыслы» [Конфуций, 2020]. Идеографическое письмо своей графической структурой — «картинкой» — представляет репрезентируемую сущность. «Совершенно-мудрые (так в Древнем Китае называли философов) установили образы для исчерпания [помысленных ими] смыслов. Расположили триграммы и гексаграммы для исчерпания действительности и фальши. Сопроводили

их словесными формулировками для исчерпания того, что может быть сказано о них...» — так соотносил Конфуций способы трансляции и понимания смыслов. В противовес древнеиндийской и древнегреческой философским традициям, начинавшимся с публичного обсуждения вопросов, в древнекитайской философии с самого начала ее зарождения устанавливается, что смысл передается посредством наглядных образов, а устной или письменной речи отводится роль дополнительного комментария к их неисчерпаемым смыслам. Образы в познании указывают на смысл, в отличие от понятия, которое должно четко выделить и определить содержание мысли [Черненко 2010, 448]. В использовании образов в познании акцент делается на иной когнитивной функции — создании целостного представления, активизации чувственной и эмоциональной сфер.

Философские категории, выделенные мыслителями Поднебесной, как правило, сопровождаются образным представлением. Интересно, что достаточно часто используются флорообразы. Рассмотрим три из них — образы сосны, бамбука, сливы. Эти «три вечных друга», как называют их китайцы, считаются в Поднебесной знаком единения великих учений — буддизма, даосизма и конфуцианства, определивших национальную картину мира. В Китае их считают и символами национального характера, представляя в философских, исторических, художественных текстах, в живописи, поэзии и т.д. Также следует отметить, что в культуре наряду с буддизмом, даосизмом и конфуцианством достаточно сильны натурфилософские образы инь-янской школы. Укажем некоторые принципы названных учений.

Школа инь-ян фиксирует наиболее древние представления о гармонии, выделяя определенные системы ценностей: двоичную (инь—ян) — два образа: женское и мужское, земное и небесное и т.д., троичную (тянь—жэнь—ди): небо, человек, земля; пятеричную (у—син): пять первоэлементов мироздания, пять звуков (пентатоника), пять основных цветов, пять основных точек в пространстве (центр и четыре стороны света).

Для конфуцианской традиции характерно тождество нравственного и прекрасного. Сам Конфуций считал возможным и необходимым совершенствование человека через восприятие прекрасного. Даосско-дзэнская традиция выделяла в малом большое, учила человека обращать внимание на детали, поскольку в частном, отдельном одновременно присутствует весь мир, всё бытие.

Выделенные принципы «зафиксированы» в образах бамбука, сливы и сосны. *Вечнозеленая сосна* (松, «сун») упоминается в записях историка Сыма Цяня (145—86 до н. э.), в изречениях Конфуция (551—479 до н. э.) она выступает олицетворением благородного мужа — «цзюн-цзы», в сочинении Лао-цзы — символом спокойствия и пребывания согласия с Поднебесной. Как сосна своим прямым и мощным стволом стремится ввысь,

говорил Конфуций, так и благородный муж преодолевает все препятствия на пути самосовершенствования. Согласно Лао-цзы, сосна олицетворяет идеал «пользы бесполезного». Ее изогнутые, сучковатые ветви непригодны для поделок, но именно сосна в даосской традиции являлась символом отстранения от суеты, уединения и созерцательности [Антология 1994]. В чань-буддизме (китайский вариант буддизма) вечнозеленая сосна воплощает идею вечной юности, изменившегося, просветленного сознания.

В Китае принято на день рождения преподносить картины с соснами (такая традиция существует как минимум со времен династии Сун). Пожилым людям традиционно дарят на день рождения картину «трех божеств» (счастья, процветания и долголетия), на которой изображена и сосна, символизирующая долголетие.

Бамбук (竹), ассоциирующийся также с долголетием, стойкостью к невзгодам, считается символом непреклонного характера. В Китае бамбук часто сравнивают с ученым. Настоящий исследователь должен быть тверд, гибок, как бамбук, и открыт для нового знания, «пуст внутри», для того чтобы вместить в свое сознание новое. Как говорил Конфуций, без бамбука человек становится вульгарным. В китайской философской традиции понятие «пустоты» в опыте означает разрыв в процессе понимания, предел значений, невозможность прибегнуть к общепринятым стереотипам.

В конфуцианстве одним из базовых понятий выступает понятие «Сяо ти» — почитание родителей и старших братьев. Примечательно, что именно бамбук является символом сыновней почтительности и преданности. В даосской традиции состояние пустоты, необходимое для Дао, поясняется на примере быстрорастущего полого бамбука.

В X веке в Китае как особый раздел жанра «цветы и птицы» возникает живопись бамбука и дикой сливы «мэйхуа». Живопись бамбука, став в период династии Сун привилегией художников-каллиграфов, получила необычайное развитие. Начиная с этого времени, бамбук стали писать буквально каллиграфической линией, уподобляя части растения иероглифам. Ли Кань в трактате «Книга о бамбуке» указывал, что стебель пишется «печатным» стилем, узлы — «официальным», ветви — «скорописью», а листья — «регулярным» стилем. «Чтобы писать бамбук, надо создать его образ в душе», — говорили китайские художники. Появление монохромной живописи бамбука тушью связано с легендой. Одна придворная знатная дама в лунную ночь, увидев тень от бамбука на створке окна, была поражена тем, что тень выражала сущность бамбука полнее, чем живое растение. Так, считается, появилось на свет искусство монохромной живописи бамбука. Живописная техника этого жанра разработана до мельчайших деталей, здесь тоже сказалась связь с каллиграфией, например, рисунок листьев нередко отождествлен с каллиграфией разных иероглифов.

Цветущая *дикая слива мэй-хуа* (梅花) ассоциируется с чистотой помыслов, невозмутимостью, спокойствием, стойкостью к невзгодам судьбы. Дерево начинает цвести, когда еще холодно и оно покрыто снегом. Крупнейшим мастером и теоретиком живописи мэй-хуа был чаньский монах Чжун-жэнь (XII в.). В своем трактате он выделил различные стили живописи мэйхуа, раскрыл символику цветков сливы, девять трансформаций дерева и его особенности. Завершается сочинение перечислением тридцати шести моментов — ошибок и недочетов, которых должен избегать истинный мастер. Большая часть образов мэйхуа в трактате связана с философским содержанием «Книги перемен». Цветок рассматривается как олицетворение солнечного начала — ян, само же дерево, ствол, ветви, полные соками земли — олицетворением инь. Символика мэйхуа предельно конкретна: цветоножка символизирует абсолютное начало, а чашечка, поддерживающая цветок, воплощает три силы — Небо, Землю и Человека — и потому рисуется тремя штрихами. Сам цветок, являясь олицетворением пяти первоэлементов, изображается пятью лепестками. Схема развития цветка — завязь, бутон, форма с закрытыми лепестками, полураскрытый бутон, полное цветение, полуувядание, увядание, когда лепестки опадают, зеленый плод сливы — строится автором трактата в терминологии «Книги перемен». Как и в живописи бамбука, многие элементы в рисунке мэйхуа уподоблены иероглифам. Чжун-жэнь отмечал четыре принципа в живописи мэйхуа: изящество, утонченность, элегантность, изысканность. «Небольшие цветы и нет их избытка — это изящество; тонкий, а не толстый ствол дерева — вот утонченность; дерево продолжает цвести в возрасте не особенно юном — вот элегантность; цветы полукрываются, а не в полном цветении — в этом изысканность», — писал он [Завадская 1975, 261].

В целом, культура Китая, в том числе философия, опирающаяся на всё духовное наследие Поднебесной, семиотически и символически насыщена. Флорообразы в национальной картине мира не удваивают действительность, а акцентируют ее. Выразительность образа при этом достигается через усиление природного компонента. На наш взгляд, принцип единства понятийного и образного мышления, практиковавшийся в философских системах Древнего Китая, заслуживает внимания современных исследователей.

Литература

1. Антология 1994 — Антология даосской философии. М.: Тов-во «Клышников-Комаров и К», 1994. 447 с.
2. Григорьева 1993— Григорьева Т.П. Красотой Японии рожденный. М.: Искусство, 1993. 464 с.

3. Завадская 1975 — *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. 440 с.
4. Конфуций 2020 — Сунь-Цзы, Лао-Цзы, Конфуций: Большая книга мудрости Востока. М.: АСТ, 2020. 608 с.
5. Махортова, Мордовина 2011— *Махортова О.В., Мордовина Л.В.* Особенности символики и знаковости Китая // Аналитика культурологии. 2011. № 1 (19). С. 137–139.
6. Черненькая 2010 — *Черненькая С.В.* Семиотические исследования Густава Шпета // Густав Шпет и его философское наследие: у истоков семиотики и структурализма. М.: Полит. энциклопедия, 2010. С. 446–453.

ЦВЕТОК КАК ЭЛЕМЕНТ КУЛЬТУРНОГО КОДА: ОТ ГЁТЕ К ШПЕНГЛЕРУ И ДОСТОЕВСКОМУ

Если для русского научного дискурса метафоры не характерны, то европейская традиция их допускает. Яркие научные метафоры создал Освальд Шпенглер (1880–1936) — автор философско-культурологического трактата «Закат Европы» (1918; 1922). В его труде псевдоморфоз, точнее — псевдоморфоза, то есть кристалл, принявший форму другого растворившегося кристалла, — становится метафорой формирования культурного кода под мощным внешним воздействием инородных самой культуре структур, идей и традиций; цветок — метафорой самой культуры.

Цель исследования — построить парадигму символических и метафорических значений цветка, представленного в сакральном и профанном коде культуры.

Задачи — проанализировать бытование метафорического и символического образа цветка в конкретных репрезентативных памятниках культуры: в трактате «Закат Европы» Шпенглера и в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы», указать место цветка в семиотической системе этих текстов; отметить особенности функционирования образа цветка в высказываниях святых отцов, а также в русской и зарубежной поэзии.

Флористика изучает символику конкретных цветов, но цветок в целом, лишенный конкретного цвета и запаха, уникальных свойств и привязки к конкретным жизненным ситуациям, существует в культуре как энтелехия цветка и становится символом культуры у Шпенглера, символом мечты и судьбы у Тютчева (написанное по-немецки стихотворение «Мечта»), напоминанием о рае в высказываниях св. Иоанна Кронштадтского.

Наиболее сложно организованное явление — **символ цветка у Шпенглера**. Опираясь на языковую метафору цветения культуры, Шпенглер в труде «Закат Европы» создает образ цветка, ставшего научной метафорой культуры: «Культуры эти, живые существа высшего порядка, вырастают со своей возвышенной бесцельностью, подобно цветам в поле. Подобно растениям и животным, они принадлежат к живой природе Гёте, а не к мировой природе Ньютона» [Шпенглер 1993, 151].

Ссылка на Гёте здесь неслучайна, так как Шпенглер во многом опирается на его идеи, сопоставляя универсальную модель жизни культуры

в истории и отдельные ее проявления, например — расцвет старонемецкой архитектуры [Там же, 263, 265], с биологическим развитием прарастения.

В стихотворении «Метаморфоза растений», переведенном Давидом Григорьевичем Бродским, Гёте описывает, как его возлюбленная, Кристиана, всматривается в разнообразие живых цветов и постигает тайный закон и святую загадку бытия:

Ты смущена, подруга, смешеньем тысячекратным
Этих заполнивших сад густо растущих цветов;
Множеству ты внимала имен, в твой слух беспрестанно
Диким звучаньем они входят — одно за другим.
Образы все — и подобны, и каждый от прочего всё же
Разнится: в их кругу тайный заложен закон,
Скрыта загадка святая <...> [Гёте 1975, 458].

Шпенглер концептуализирует символический образ цветка Гёте, полагавшего, что все это богатство цветения, которое вдохновенно описано в его стихах, восходит к единому первоисточнику — к прарастению, вариациями на тему которого будет всё это пышно цветущее разнообразие: растений — у Гёте, культур — у Шпенглера.

Поток времени представляется Шпенглеру единым живым организмом, целостным образом — или «гештальтом всемирной истории» [Шпенглер 1993, 144], в котором автор видит «картину вечного образования и преобразования, чудесного становления и прехождения органических форм», отмечая сходство «судьбы растений с человеческой судьбой» [Там же, 151, 157, 265] и называя ее этапы тоже отдельными гештальтами, или ситуациями, которые возникают на определенном этапе развития [Там же, 180]. Шпенглер подчеркивает, что гештальт обладает не застывшими очертаниями, а противопоставленным закону и числу живым образом, созревающим в процессе неохватной, юношески экспрессивной полноты формирования мира [Там же, 253]. Эти образы-гештальты, устремленные к светозарному осмысленному бытию, рождаются в процессе неистовой борьбы с хаосом, надвигающимся извне и изнутри — из глубин подсознания, с демонической тьмой и чувством вины [Там же, 264–265].

Высказанные в «Сочинениях по естествознанию» и вызвавшие интерес Шпенглера **естественнонаучные взгляды Гёте**, как свидетельствует Конради, хорошо изучены и откомментированы «в так называемом “Издании Леопольдины” (Веймар, 1947 и последующие годы)» [Конради 1987, 565]. Суть этих взглядов в том, что Гёте оспаривал общепринятые в его время представления: «Считалось, что все объекты природы связаны друг с другом грандиозной единой цепью, ведущей от простейших веществ, от элементов, минералов, через растения и животных, к человеку — а далее вплоть

до ангелов и самого господа Бога». Эти взгляды выражал и Шарль Бонне в трактате «Наблюдение за природой» (1764), повествуя о «лестнице естественных существ», и Гердер в своих «Мыслях о философии человеческой истории», заявляя: «Безмерная цепь [существ] нисходит от Творца до зародыша всякой песчинки» [Там же, 565–566].

Гёте оспаривает возможность непрерывного перехода от элементарного к высшему: «По разумению Гёте, внимательный естествоиспытатель, наблюдающий явления природы, “никогда не станет пытаться приблизить друг к другу три грандиозные вершины: кристаллическую, неживую природу, мир животных и мир растительный”» [Там же, 566].

Для Гёте в основе видимого разнообразия не целенаправленное восхождение от элементарных форм бытия к высшим формам и к Самому Творцу, а внутренний корень бытия, которым обладает живой организм. Диалектическая связь между универсальным **«сверхчувственным прарастением»** и индивидуальным бытием определяет всё разнообразие форм: «Метаморфоза — это процесс преобразования органических, живых существ, в ходе которого остается неизменным глубинное, личностное, это процесс развития, образования и преобразования, означающий одновременно усиление качеств» [Конради 1987, 569].

Гёте начал экзистенциальный переворот в осмыслении бытия, оторвав его от небесных логосов и укоренив во внутренней земной самодостаточной идее. Тайный святой закон бытия восходит не к небесным, а к земным корням.

Идеальную модель, то есть «прарастение», «пракультуру» и «працветок», можно сравнить с идеями Платона. Но за этим очевидным сходством стоит неочевидное, но несравненно более важное различие — идеи Платона связывают бытие с небом, с замыслом Творца о бытии, а универсальные модели бытия у Гёте и Шпенглера отрывают бытие от неба и связывают его со своеобразным геном, кодом, укорененным в самом бытии и способным к метаморфозам, когда на гомологически одновременных этапах развития появляются различные плоды, выполняющие различные функции в культуре, но занимающие одну и ту же нишу в семиотической системе ее исторического развития, если историю рассматривать как единый текст знаковых событий, или событий-знаков, и обладающие единой растительной морфологией. Так, гомологичны для Шпенглера «античная пластика и западная инструментальная музыка» [Шпенглер 1993, 269], выражающие специфику культурного цветения своих народов. Исследуя универсальные формы развития, Шпенглер совершает экзистенциальный переворот, то есть заменяет идеалистический подход в осмыслении истока бытия, на материалистический. Культуры для Шпенглера — явления материальные, детерминированные почвой и земными закономерностями развития, убивающими всякую свободу и дух.

Начатый Гёте переворот в осмыслении корней бытия доведен до логического завершения в трактате О. Шпенглера, который пишет:

«Посмотри на цветы по вечеру, когда один за другим они смыкают свои лепестки в лучах заходящего солнца. Чем-то жутковатым веет от них: это слепое, дремотное, привязанное к Земле бытие внушает тебе безотчетный страх. Немой лес, безмолвный луг, тот куст и этот вьюнок не тронутся с места. Это ветерок играет с ними. Свободна лишь маленькая мошка, всё еще танцующая в вечернем свете: она летит куда пожелает.

Растение существует не само по себе. Оно образует часть ландшафта, в котором случай заставил его пустить корни. Сумерки, прохлада и закрытие всех цветов — это не причина и следствие, грозящая опасность и ответ на нее, но целостный природный процесс, происходящий подле растения, с ним и в нем. Каждый отдельный цветок несвободен выждать, пожелать и выбрать.

А вот животное выбирать способно. Оно освобождено от связанности всего прочего мира. Всякий рой мошкары, всё еще толкушей мак над дорогой, одинокая птица, пролетающая в сумерках, лисица, подстерегающая птичий выводок, — самостоятельные малые миры в другом, большем мире. Инфузория, которая влачит в капле воды уже невидимое для человеческого глаза существование, длящееся секунду и разыгрывающееся в крошечной частичке этой малой капли, эта инфузория свободна и независима перед лицом целого мироздания. Дуб-великан, с одного из листьев которого свешивается эта капля, — нет!» [Шпенглер 1998, 5].

Жан Поль Сартр в философском эссе «Экзистенциализм — это гуманизм», закрепляя результаты экзистенциального переворота, заявляет, что человек — это проект самого себя, совокупность своих поступков, сама его жизнь. Оба философа, опираясь на традицию Гёте, утверждают, что корень личностного своеобразия в самом бытии, а не в небесных идеях; что жизнь спонтанна и бессмысленна. Но и разница между взглядами немецкого и французского философов велика. Первый указывает на пропасть между представителями различных культур, не позволяющую им понимать друг друга. Второй утверждает, что хотя универсальной сущности природы человека нет, но проект китайца, индейца или негра может быть, конечно, понят европейцем. У первого следствием укорененности в материи становится несвобода бытия, у второго — обреченность на свободу.

Итак, Шпенглер продолжает идею прарастения Гёте и вычленяет прачкультуру, своеобразный працветок, существующий в историческом времени и проходящий универсальные стадии развития. Все культуры переживают те же этапы исторического становления, что и цветок. Они рождаются, достигают религиозного и философского цветения на стадии культуры и стареют, поддавшись искушению рационализмом на стадии

цивилизации. В жизни культур события, разнесенные во времени, оказываются одновременными, так проявляется «гомология исторических явлений» [Шпенглер 1993, 270], когда один и тот же элемент «працветка» реализуется в разных исторических явлениях, имеющих общий источник — общую универсальную фазу развития «культуры-цветка».

В результате оказывается, что цветы-культуры для Шпенглера — хтонические существа, если говорить в терминологии А.Ф. Лосева [Лосев 1957, 32, 195]. Цветок потому пугает Шпенглера своей связью с землей, что включается хтонический архетип. От цветка веет ужасом на Шпенглера, так как вновь возвращается мифологическое сознание. Если Шпенглер прав и история действительно циклична, то ее цикличность проявляется и в том, что между рационалистической цивилизацией и первобытным язычеством много общего. Отвергая духовную христианскую культуру, цивилизация по закону отрицания отрицания, возвращается на круги своя к архаическому мифологическому сознанию, архетипы которого и притягивают ее, и страшат.

Хтонические существа — это синкретические женско-мужские древние божества периода матриархата, одновременно приносящие и приносимые в жертву, дарующие жизнь и губящие. Хтоническая мифология выражает чувство ужаса пред тайной бытия и напряженное переживание потерянности в хаосе боготворимых демонических «божеств», приносящих человеку и радость бытия, и трагизм неминуемой смерти и рока.

За тысячелетия развития культура преодолела свою связь с хтонической мифологией, стала христианской. Однако Шпенглер как представитель мировоззрения, в котором прослеживаются сознание этапа цивилизации и интуиция, открывающая древний миф, не считает европейскую культуру подлинно христианской, говоря: «Если мы желаем получить хотя бы слабое представление о том, насколько чужда нам всем внутренняя жизнь Иисуса (горькая истина для западного христианина, который бы с радостью оперся на него в своем благочестии также и в смысле внутреннем), так что сегодня ее по-настоящему может пережить лишь благочестивый мусульманин...» [Шпенглер 1998, 245].

В этом контексте важно ответить на вопрос, какого Фауста имеет в виду Шпенглер, называя европейскую культуру фаустовской: Фауста ли легенд, «Народной книги» и одноименной драмы Кристофера Марло — то есть Фауста, который обречен на вечную погибель; или Фауста Гёте, обретающего спасение. Поскольку Шпенглер развивает традиции Гёте, логично предположить, что именно о его Фаусте идет речь. Однако учитывая, что, по мнению Шпенглера, встречи западной культуры со Христом не произошло, а если бы она и произошла, то Шпенглер назвал бы ее насильственным псевдоморфозом, речь может идти только о чернокнижнике, обреченном на вечную погибель и вернувшемся к древней магии и язычеству.

Стремясь к лаконизму, назовем этот тип сознания Шпенглера и Фауста «цивилизованным язычеством», свидетельствующим о том, что на новом витке развития культуры в ней вновь воскресли мифы и архетипы. Отношение к цветку как к культурному феномену в цивилизованном язычестве не то же, что в древнем, так как культура мышления изменилась, впитав и отвергнув христианство.

Шпенглер полагает, что фаустовская жажда бесконечного дремала в душе стран севера еще до прихода в эти земли христианства, поэтому, как только фаустовская душа проснулась, она пересоздала германские мифы и восточное христианство в духе собственного прасимвола.

По Шпенглеру, готические соборы — выражение фаустовской души, но канонические формы христианской жизни — это лишь внешняя оболочка, которую культура наполнила собственным содержанием. Этот процесс Шпенглер называет псевдоморфозом. В итоге два основных способа формирования исторических образов (гештальтов) развивающейся культуры — это метаморфоза и псевдоморфоз. В своем трактате философ по-разному оценивает степень деформированности культуры псевдоморфозом: от примата своих идей в чуждой оболочке (западное христианство) — до искажения духовного и внешнего кода культуры (Петровская Русь).

Концепция Шпенглера в целом отрицает возможность христианизации народов. Выбирая между личностным языческим своеобразием культуры и Христом, Шпенглер выбирает право культуры иметь личностное своеобразие, как он его понимает, а значит, жить вне подлинного христианства, то есть в псевдоморфозе христианства.

В лице Достоевского, свидетельствующего о всемирной отзывчивости русской души, вся русская культура решает эту проблему иначе: человек создан для соборности, любви, а значит — для общения. Вступая в диалог с Другим — с Богом, с ближним, который, безусловно, влияет, — человек не изменяет себе, а исполняет замысел о себе. Следовательно, христианизация — не слом культуры и не насилие над ней, как мыслит Шпенглер, а исполнение промысла о ней — встреча с Творцом.

Шпенглер далек от бахтинской идеи полифонизма, от философии «слышания» другого. Он не предполагает диалога культур, которые не способны понять друг друга. Слыша представителей другой культуры, люди в действительности слышат только себя.

Если для России важна идея преемственности культур, классическим выражением которой стала формула «Москва — третий Рим», то Шпенглер, отказавшись от развития растительной метафоры, не приходит к идее перегноя, предполагающей, что, даже умирая, одна культура обогащает и оплодотворяет другую. Философ настаивает на одиночестве культур во внешнем пространстве, а для фаустовской культуры переживание

одинокости ее носителями — важнейшее свойство ее внутреннего пространства.

Каждая культура имеет свою душу; на первом этапе эта душа порождает язык, вероучения, искусство, науку и государство; на втором — душа внезапно коченеет, что приводит к упадку и гибели культуры. Молодые культуры расцветают как цветы в поле [Шпенглер 1993, 151], старые напоминают гигантские высохшие деревья, которые топорщат свои гнилые сучья в девственном лесу [Там же, 265].

Шпенглер осмысляет закономерности, существующие в области противопоставленной объективной природе с ее цветочно-растительным существованием и реализованные в сфере человеческой «воли» [Шпенглер 1993, 481] и свободы. Субъектами творческого исторического процесса для него становятся восемь типов культур. Каждая культура складывается в результате уникальных метаморфоз (и псевдоморфоза), которые претерпевает универсальное прарастение-пракультура. Каждому типу человеческой культуры одновременно присуща и растительная детерминированность законами бытия, и воля творить свою собственную судьбу — личностную уникальность, обозначенную прасимволом, своего рода кодом личности, который у каждой культуры свой. Перечислим типы культур и их прасимволы:

античная культура — аполоническая телесность;

западноевропейско-американская [Шпенглер 1993, 157] — фаустовская влюбленность в бесконечность;

арабо-византийская культура — связь магической души с пещерой;

египетская — дорога, противопоставление души и тела;

китайская — Дао.

Не называя прасимвола, Шпенглер выделяет еще три типа культуры: вавилонский, индийский, и майяский. Русская культура, по его мнению, находится в зародышевом состоянии, но ее прасимволом может стать бескрайняя равнина.

Всякой культуре присущ уникальный стиль души, который Шпенглер называет габитусом каждой конкретной «культуры, истории или духовности» [Шпенглер 1993, 267], заимствовав этот термин из практики описания цветов и растений, которые все без исключения обладают своим неповторимым габитусом.

Шпенглера также интересует «изучение морфологического сродства, внутренне связующего язык форм всех культурных сфер» [Шпенглер 1993, 132], — то есть феномен, который позже получит у Ю.М. Лотмана название гомеоморфности. «Часть гомеоморфна целому: она представляет не дробь целого, а его символ <...>» [Лотман 2000, 404]. Каждый человек, с точки зрения Шпенглера, также является частью, отражающей целое, вмещающей его, поэтому «каждый юный грек нес в себе свою гомеровскую эпоху

и свой Марафон» [Шпенглер 1993, 269], общечеловеческий опыт нес в себе и Робинзон Крузо из романа Д. Дефо, а следовательно, как по фрагменту растения можно восстановить весь его образ, так по сведениям о части полуутраченной древней культуры можно воссоздать ее облик в целом [Там же, 272]. Такое соотношение части и целого для Шпенглера — обязательное проявление любой живой культуры. Развивая идеи немецкого философа, Лотман утверждает, что подобная взаимосвязь части и целого характерна только для средневекового (семантического или символического) типа культуры, но возможны еще три ее типа: синтаксический, асемантический (асинтаксический) и семантико-синтаксический.

В «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского, как и в трактате Шпенглера, прослеживается **связь культуры с символическим образом растения**. Автор делегировал высказать свои мысли старцу Зосиме:

«Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных. Вот почему и говорят философы, что сущности вещей нельзя постичь на земле. Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и возшло всё, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным миром иным, если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и возвращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее. Мыслю так» [Достоевский, 360].

Достоевский мыслит культуру не как цветок, а как сад, уходя от переживания одиночества и отказываясь от экзистенциального переворота: натурфилософия почвенника Достоевского сохраняет за цветком право на связь с небесными логосами и семенами. В контексте почвенничества Достоевского земля перестает быть хтонически ужасным существом, но осмысляется как источник жизни. Не только Алеша Карамазов падает на землю, оплакивая уход в вечность своего духовного отца и стремясь обрести силу, но и сам старец Зосима высказывает почвеннические идеи, призывая:

«В уединении же оставаясь, молись. Люби повергаться на землю и лобызать ее. Землю целуй и неустанно, ненасытимо люби, всех люби, всё люби, ищи восторга и исступления сего. Омочи землю слезами радости твоя и люби сии слезы твои. Исступления же сего не стыдись, дорожи им, ибо есть дар Божий, великий, да и не многим дается, а избранным» [Достоевский 1991, 362].

Взгляды Достоевского и Шпенглера диаметрально противоположны.

Для Шпенглера бытие цветов бесцельно, как и жизнь человеческих культур в целом, и фаутовской культуры в частности. Для Достоевского смысл жизни — постижение логосов-семян, тайн бытия.

Цветы у Шпенглера вызывают отторжение как хтонические существа, а хотя бы частичное духовное здоровье героев Достоевского проявляется в их способности к умилению при виде лепестков: Иван Карамазов, например, признается брату Алеше, что всем нутром любит клейкие весенние листочки [Там же, 258].

Цветок в исповеди Ивана становится символом приятия бытия.

Хтоническая связь с землей ужасает Шпенглера, а для Достоевского эта связь — проявление высокой духовности героев.

Шпенглер за связь с землей отвергает не только пассивные безвольные цветы, но и крестьянство, считая носителями духовной культуры именно города, в то время как крестьяне слишком привязаны к земле, а потому остаются вне истории и культуры.

У Достоевского город часто болен, полон искушений. А сам термин «крестьянство» в русском языке — вариация слова «христианство». Крестьяне у Достоевского — носители великой христианской культуры, и самый яркий пример тому — мужик Марей — герой небольшого рассказа из дневника писателя за 1876 год.

Наконец, Шпенглер отказывает Европе в праве называться христианской, считая, что она в целом не поняла и не приняла подлинного христианства.

Фауст как прафеномен культуры также свидетельствует о том, что она не с Богом, а с Мефистофелем, в котором видит силу, возбуждающую на бесконечный поиск. Фауст — вечный искатель беспредельного. Фауст заменяет беспредельность Творца беспредельностью космоса, который сам обретает сакральный статус. А Творец его лишается. Фаустовская культура предьявляет Творцу массу претензий.

Неприятие сакрального кода в труде Шпенглера обусловлено тем, что область Божественного бытия воспринимается им как порабощение заповедям, в то время как доминантой фаустовской души будет воление: «Именно за власть над миром Фауст продал душу дьяволу» [Виноградов, Яшин 2022, 42]. Шпенглер — классический пример противопоставления свободы человека и Воли Божьей в культурном коде цивилизованного язычества. В русской духовной традиции Воля Творца и свобода человека вместе противопоставлены миру, порабощающему личность страстями. Подобную точку зрения высказывал, например, св. Иларион Троицкий [Троицкий 2004, 41], для которого единственным источником и условием свободы человека была божественная Любовь к нему. Вне этой Любви нет свободы. Кто не любит — порабощает.

Следуя логике Шпенглера и Лотмана, можно сказать, что отношение к цветам — это часть гомеоморфная целому и выражающая отношение культуры к собственной духовной традиции.

На этапе культурного взлета цветы воспринимаются в контексте сакрального кода как явление одухотворенное и прекрасное. И средневековая

европейская культура не исключение из этого правила. Аллегорический стихотворный «Роман о Розе» — яркий тому пример.

На этапе цивилизованного язычества цветы смещаются в область профанного кода культуры. Жажда эпатажной оригинальности и реальная мутация зрения порождает такие явления, как заголовок сборника стихов Ш. Бодлера «Цветы зла» или образы полевых цветов Шпенглера, ставшие хтоническим символом. Оскар Уайльд, пытаясь реабилитировать статус цветка в культуре, создает сборники «Полевые цветы» и «Цветы золота».

Цветы-хищники появляются и в реплике антигероя из повести Тэффи «Предел» (19-я часть), который размышляет о цветах-хищниках, похожих и на животных, и на растения. При этом герой иронизирует, что это ведь неиспорченная природа — как Господь сотворил. Отношение к цветам выражает отношение к Творцу и сакральному коду культуры, который герой повести ставит под сомнение, возвышая свое страдание перед лицом Крестных мук: «Сын Божий кричал на кресте. <...> И страдал же Он “во имя”. Во имя многие могут, и с радостью. А вот простое человеческое бессмысленное страдание, кто его одолеет безропотно?» С презрительной усмешкой говорит он и о награде в загробной жизни: «Придумали для равновесия блаженство за гробом. <...> Понимаете, не хочу. Но ведь всё-таки есть предел» [Тэффи 1924, 54].

Из русских святых XIX века наиболее значимые высказывания о цветах принадлежат св. Иоанну Кронштадтскому. Его духовное творчество фиксирует сакральный код культуры. Бытует мнение, что св. Иоанн называл цветы остаткамирая на земле.

Святой воспринимает красоту цветка как божественную энергию, свидетельствующую о красоте Самого Творца: «Душе Святой, Животворящий, Един сый от Троицы, Ты — жизнь и лепота, красота всех тварей живых и неодушевленных, Ты — цвет и благоухание растений, Ты — разнообразие и сладость всяких плодов земных, Ты — дыхание всех органических и неорганических существ» [Кронштадтский 1997].

Отношение культуры к символу цветка отражает состояние сакрального кода культуры. Если культура или конкретный ее представитель живут в двудоминантной вселенной, в которой есть сакральный код и реализующий его в земном бытии профанный код, то образ цветка относится к миру прекрасного. Если для носителя культурного кода существует только профанный код, а по отношению к сакральному коду, к образу отца и родительским программам реализованы протестные мотивы, то цветок переходит в сферу бессмысленного и даже безобразного бытия.

Литература

1. Виноградов, Яшин 2022 — *Виноградов А.И., Яшин А.Н.* Закат европейца (размышления, навеянные Освальдом Шпенглером) // Вестник Московского

- государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2022. № 3. С. 39–45.
2. Гёте 1975 — *Гёте И.В. фон*. Метаморфоза растений // Гёте И.В. фон. Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1975. 512 с.
 3. Достоевский 1991 — *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 9. Л.: Наука, 1991. 693 с.
 4. Конради 1987 — *Конради К.О.* Изучение природы. Метаморфоза растений // Гёте. Жизнь и творчество: В 2 т. Т. 1. М.: Радуга, 1987. 592 с.
 5. Кронштадтский 1997 — *Иоанн Кронштадтский, прав.* Живое слово мудрости духовной. М.: Междунар. православл. фонд «Благовест»: Подворье Троице-Сергиевой лавры, 1997. 156 с.
 6. Лосев 1957 — *Лосев А.Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М.: Учпедгиз, 1957. 620 с.
 7. Лотман 2000 — *Лотман М.Ю.* Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. СПб.: Искусство — СПб, 2000.
 8. Троицкий 2004 — *Троицкий И., св.* О церковности духовной школы и духовной науки // Иларион (Троицкий), священномученик. Творения: В 3 т. Т. 2. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2004. 392 с.
 9. Тэффи 1924 — *Тэффи Н.А.* Вечерний день: рассказы. Прага: Пламя, 1924. 148 с.
 10. Шпенглер 1993 — *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1993. 663 с.
 11. Шпенглер 1998 — *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1998. 606 с.

Э.Ф. ШАФРАНСКАЯ, Ш.Р. КЕШФИДИНОВ

НЕЗАБУДКА — СИМВОЛ «ВЫПРЯМЛЕНИЯ ГОРЯ»¹

Ярким феноменом в корпусе локальных текстов русской литературы выглядит армянский текст, к которому отечественные литературоведы обратились совсем недавно. Так, в ряде статей, посвященных армянскому тексту русской литературы, речь идет о корпусе лексем армянского текста, сведенных в «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах» [Амирханян, Павлова, Романова 2020; Павлова, Романова 2020], о колористической составляющей армянского текста [Павлова, Романова 2022], о художнике Мартиросе Сарьяне — создателе живописного образа Армении в мировой культуре и массовом сознании [Павлова, Романова 2023], о родстве исторических судеб армянского и еврейского народов [Шафранская 2022а], об алгоритме анализа армянского текста [Шафранская 2022б], о буквах армянского алфавита и мифологизированной личности Месропа Маштоца [Шафранская, Кешфилинов 2022], об армянских художниках в восприятии русских поэтов [Шафранская, Кешфилинов 2023], то есть о *паттернах* армянского текста. Паттерны — это «строительные» единицы локальных текстов, методика анализа которых предложена в работе «Локальные тексты в русской литературе» [Шафранская, Гарипова 2022, 16].

Важнейший паттерн армянского текста — геноцид армян, случившийся в 1915 г. К этой трагедии обращается каждый автор, поэт или прозаик, не безразличный к судьбе Армении.

В «Уроках Армении» писатель Андрей Битов делится откровением: «мой друг говорит не “резня”, а “рЕзня”. И я никак не могу отделаться от этого ударения на первом слоге. Будто “резня” — это так, режут друг друга... а “рЕзня” — это когда тебя режут» [Битов 1972, 193]. Говоря «мой друг», Битов имеет в виду армянского прозаика Гранта Матевосяна, именно он рассказал ему о страшной трагедии армян — геноциде, после чего Битов, как он сам признается, стал армянофилом, восхищаясь армянским народом, который сумел преодолеть травму, сохранить

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00339, <https://rscf.ru/project/22-18-00339/>

в себе веру в будущее — в связь поколений. Тема геноцида, таким образом, перетекает в историческую, затрагивая «не отдельную личность, а целое общество, цивилизацию» [Гарипова 2021, 261], параллельно становясь культурной метатекстуальной вехой и армянского народа, и всего человечества.

Слово *резня*, отглагольное существительное, которое предельно точно передает суть армянской трагедии, используют многие русские поэты, желая без церемониальных метафор донести животный ужас случившегося (ведь однокоренное слово *резник* — это профессия, забойщик скота и птиц):

Евгений Евтушенко: «А тот вам русский брат, кто смог понять / Весь путь ваш страшный, все резни и бойни, / Кто вашу боль сумел в себя принять...» [Вечность 1978, 96];

Арсений Тарковский: «Вся в крови моя рубаха, / Потому что и меня / Обдувает ветром страха / Стародавняя резня» [Тарковский 1991, 205];

Борис Чичибабин: «...дай мне заплакать, чтоб мир зарыдал / о мраке турецкой резни» [Чичибабин 2002, 308]; «и плачет над жертвами той беззабвенной резни / поющее пламя, колеблемое состраданьем» [Чичибабин 2002, 309].

Заметим, что одной из целей развязанной трагедии были изгнание и полное очищение от армянского населения шести «армянских вилайетов» Османской империи. Как пишет Юджин Роган, «первые погромы армян начались еще в 1870-е годы, и на протяжении последующих нескольких десятилетий враждебность только набирала силу, вылившись во время Первой мировой войны в первый геноцид XX века» [Роган 2017, 26].

Нет точных подсчетов числа убитых. Исследователи (С. Шоу, Р. Румель, Р.Г. Суни и др.) называют от 200 тысяч до более 2 миллионов армян. Современные Турция и Азербайджан, признавая многочисленные армянские жертвы, отрицают факт геноцида.

Когда о трагедии стало известно, она нашла сочувственный отклик у многих деятелей культуры и искусства, в том числе у русских поэтов. О ней писали Е. Алексеева («Мать Айастан», «Зачем вы молчите?», «Тебе, о мученик-народ»), К. Саянский («Армения», «Шествие мертвых»), С. Городецкий («Арчак», «Руки девы») и др. Забел Есяян, известная армянская писательница начала XX века, став свидетелем случившейся катастрофы, отметила, что даже те, кто стал ее очевидцем, не смогли бы выразить в полной мере то, что случилось [Роган 2017, 30]. Сложно сказать, воочию ли наблюдали русские поэты трагедию или пересказывали чужие свидетельства. Поэт-генерал А. Кулебякин, создавший об армянской трагедии ряд стихотворений, в их числе «Старый Ван», был если не очевидцем, то ее современником. Поэт перечисляет предметы и деяния, из которых складывается портрет трагедии:

...трупы собак, черепа и тряпье,
 И в лавках обломки товара.
 Безлюдье и ужас. Пустое жильё.
 Следы грабежа и пожара.
 Там кости людей на навозе гнилом,
 Там кучи разрытого хлама...
 [Кулебякин 1916, 49].

Кулебякину спустя годы вторит поэт М. Матусовский в стихотворении «Терявшие дитя иль мать»: «Хоть вязь Маштоца нелегка, / Я и ее освою вскоре. / Но и без знания языка / Мне так открыто это горе» [Матусовский 1992, 123], создав образы людей, переживших трагедию: «Они без мольб бредут устало, / В домашних туфлях и плащах, / В том, в чем несчастье их застало», их состояние оторопи от увиденного: стоят «среди скарба брошенного» перед «в угли превращенным домом» [Там же]. Лирический герой Матусовского ощущает эту трагедию как свою: «И я ловлю себя на том, / Что это всё со мною было» [Там же].

Мотив *сочувствия* перерастает в чувство *вины*: «Я в жизни и в муке твой путь повторю, — / и так ли вина уж тяжка, / что я не привел к твоему алтарю / ни агнушка, ни петушка?», «и чувством вины уничтожено чувство обиды» [Чичибабин 2002, 307, 309], «В сердце — вечная рана...» [Липкин 2008, 228]. Искушение вины выражается в желании: «Армения, Бог твою душу храни, / я быть твоим сыном хочу...» [Чичибабин 2002, 307].

Спустя много десятилетий литературовед и поэт Г. Кубатьян, рассказывая о беде, постигшей его народ, меняет направление оптики: в стихотворении «Берега Ефрата» тема геноцида армян предстает с неожиданной стороны — с антиармянской (как локально-географически, так и ментально). Армянское нагорье — историческая область, где формировался армянский народ, немалая часть этой области принадлежит Турции. Голос *антиармянского* «злого» персонажа — именно оттуда:

<...> зол,
 кто-то врёт: армян в пустыню пёхом
 гнали подыхать палящим летом
 из сожжённых сёл.
 Врут, конечно. Не было такого.
 Мы ж не звери, резать без оглядки
 сотни тысяч душ.
 <...>
 Здесь от века жили курды, турки.
 Обойди Армянское нагорье —
 не сыскать армян [Кубатьян 2021, 147].

Лирический субъект стихотворения излагает точку зрения противной стороны, адресованной армянам: «Вы опять за старое? Но вы же / здравомыслы. Пресекайте враки. Хватит ваших врак!» [Там же, 148], тем самым показывая, что понимания и желания прийти к консенсусу как не было, так и нет, то есть о юридическом признании убийц убийцами — со стороны потомков агрессивной стороны — нет даже намека.

История, прошлая и настоящая, показывает, что смена регистра, увещевания, будто «жизнь идет вперед», не облегчает участь и не дает «выпрямить» горе. Этот механизм работает иначе.

Противостоя забвению, в 2015 году, к 100-летию трагедии, была разработана эмблема, символизирующая память о геноциде армян, — *цветок незабудки*. Пять лепестков цветка символизируют пять континентов, которые приютили армянских беженцев. А фиолетовый цвет символической незабудки словно был предугадан Семеном Липкиным: «Персики в Эчмиадзине / Цветом цветут фиолетовым. / <...> / Ряса католикоса / Цветом цветет фиолетовым» [Липкин 2008, 228].

«Цицернакаберд» — заглавие стихотворения современного поэта Алессио Гаспари, этим топонимом именуется мемориал в честь жертв геноцида. Цицернакаберд переводится как *гнездо ласточки*:

На Цицернакаберде тишина,
Лишь ласточки поют о Геноциде
<...>
О том, какая страшная цена
Назначена — нет, не за ум и честь,
Единственно — за продолжение рода
<...>
И каждый бы в душе лелеял месть [Гаспари 2021, 79].

Мотив *мести за род*, за поруганные корни — следующий в череде мотивов, входящих в круг темы геноцида армян: «Себя не помня, но не забывая родства...» [Григоров 2017]; «Тени мертвых твоих, Армения, не находят покоя / Тени мертвых твоих, Армения, не уходят домой» [Там же]; «...бесчисленных безвестных могил / Не прошу черной злобе людей, / Не прошу до конца моих дней...» [Звягинцева 1964, 43].

Итак, обнаруженные в корпусе русских поэтических текстов мотивы — в контексте темы геноцида — это: *резня, чувства вины и сострадания, месть за род*. Эти мотивы вписываются в траекторию *от травмы к горю*, о которой мы скажем ниже.

В советский период многие темы, связанные с травматической историей XX века, были если не под запретом, то в намеренном забвении (не случайно А. Битов узнал о трагедии армян не из источников, а от по-

томка пострадавших — писателя Г. Матевосяна). Среди немногих советских авторов, кто обратился к теме геноцида, — поэты О. Шестинский («В память армянского родственника»), М. Дудин («То геноцид, то Сумгаит»), В. Звягинцева («Армянскому народу»), Г. Корин («Добрая моя Армения»). Памятнику на горе Цицернакаберд посвятил одноименное стихотворение М. Матусовский, в котором его лирический герой свидетельствует о трагедии:

Мне руки рубят до локтей,
Чтоб я не мог держать оружия.
Они меня лишают глаз,
Чтоб я их лица не приметил,
Чтоб я однажды в судный час
Не мог явиться как свидетель.
Землей мне набивают рот.
И мне оттуда нет возврата.
И столько мертвых тел несет
Течение Тигра и Евфрата [Матусовский 1986, 319].

Рассказчик повести «Тоска по Армении» Ю. Карабчиевского, придя на Цицернакаберд, к памятнику погибшим армянам, ощущает здесь духовно-родственную связь живых, оставленных создателем жить для неведомой цели [Карабчиевский 1991, 293–294], возможно, эта цель — чтобы жить и продолжать род, помнить, напоминать, чтобы не повторилась катастрофа. Однако действительность противоречит всем эмблемам и символам: современное поколение «в рамках окна возможностей, которое ему досталось от прошлого» [Эткинд 2022, 382], ничему не научилось. Человечество продолжает порождать горе, и каждое следующее поколение только вносит в эту трагическую картину свои оттенки.

В стихотворении Г. Кубатьяна, названном топонимом «Артвин», представлен *чей-то* взгляд, *чья-то* рецепция — лирического субъекта, у которого есть возможность вспомнить события *до* армянской трагедии, *до* геноцида и соотнести их с тем, что стало *после*.

Взгляд лирического субъекта, скорее всего, устремлен в семейный альбом:

На фотографии тринадцатого года
он благолепен, как младенец на груди
у матери. В нем всё — свидетельство ухода
за ним, как за дитем. Куда ни погляди,
армянский городок в неведение искусства [Кубатьян 1990, 69].

Он — это город Артвин. На фоне городского пейзажа «отец еще малец и не зарезан дед». «Угрозы не видать. <...> Ни храбреца, ни труса, / ни друга, ни врага» [Там же]. Ухоженный любовью и заботой город сопоставим с младенцем — отцом лирического субъекта. Видна церковь, видны «Дома, дома, дома. Который наш, не знаю, / и нет в живых отца — сказать, который наш» [Там же].

В этом стихотворении-переживании воплощены два психологических состояния — травмы и горя (по А. Эткинду). Резня — это травматическое событие, через которое проходят участники и очевидцы; горе — это воспоминания, «посткатастрофическая культура», живущая в последующих поколениях [Эткинд 2016, 27]. Чтобы горе не повторилось, с ним необходимо работать, или выпрямлять горе посредством культурологических исследований памяти — «от мемуаров до мемориалов, от трудов по истории до исторических романов, от семейных альбомов до музеев и архивов, от народных песен до фильмов и Интернета» [Там же, 63–64].

На фотографии тринадцатого года
армянский городок. Вдали каемка гор.
Отечество. Гнездо моих кровей и рода [Кубатьян 1990, 69].

Гнездо моих кровей и рода — фотография показывает родину, которой больше нет, но потомки помнят дату, помнят кровавые события, помнят родовую обиду и... работают с горем.

Метафорическим этапом такой работы с горем, ее началом, в позднесоветский период стал фильм Тенгиза Абуладзе «Покаяние» (1984): героиня фильма Кетеван множество раз откапывает из могилы Варлама — так она выражает свое неприятие посмертной славы покойника, увенчанного лаврами славного гражданина города, а по сути — убийцы ее родителей и тысяч сограждан, и будет это делать до тех пор, пока власть не признает его преступником.

Незабудка, символизирующая память об армянском геноциде, — тот самый «покойник», которого выкапывает Кетеван, графический *голос, рупор*, вещающий об армянской трагедии всему миру. Незабудка противостоит «остановившемуся» времени постсоветской эпохи (см.: [Шафранская, Гагрипова, Смирнова 2022]), став метафорой «оживающего, просыпающегося времени-сознания» [Там же, 139], а также встраивается в ряд практик работы с горем, не только связанной с советским XX веком (см.: [Кириллов, Токарева, Шафранская 2020]), но и с предшествующими советской травматической истории событиями, отзвучивающимися до сих пор.

Литература

1. Амирханян, Павлова, Романова 2020 — *Амирханян М.Д., Павлова Л.В., Романова И.В.* Реконструкция «армянского» текста в русской поэзии XX века (опыт компьютерного исследования) // Известия Смоленского гос. ун-та. 2020. № 2(50). С. 5–21.
2. Битов 1972 — *Битов А.* Уроки Армении // А. Битов. Образ жизни: Повести. М.: Мол. гвардия, 1972. С. 165–285.
3. Вечность 1978 — Вечность. Русские поэты — Армении / Сост. Г. Овнан. Ереван: Советакан грох, 1978. 198 с.
4. Гарипова 2021 — *Гарипова Г.Т.* Философская референция как способ художественного миромоделирования в прозе «поколения сорокалетних» (на материале произведений А. Битова, А. Кима) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14. № 2. С. 258–263.
5. Гаспари 2021 — *Гаспари А.* Поездка в Армению // Литературная Армения. 2021. № 1. С. 73–79.
6. Григоров 2017 — *Григоров А.* Памяти жертв Геноцида армянского народа в Турции // Армянский музей Москвы и культуры наций. URL: <https://www.artmuseum.ru/news-blog/2017/4/26/> (дата обращения: 08.04.2023).
7. Звягинцева 1964 — *Звягинцева В.К.* Моя Армения: Стихи, избранные переводы / Сост. и авт. предисл. Л. Мкртчян. Ереван: Айпетрат, 1964. 166 с.
8. Карабчиевский 1991 — *Карабчиевский Ю.* Тоска по Армении // Ю. Карабчиевский. Тоска по дому: Роман, повести. М.: Слово, 1991. С. 185–296.
9. Кириллов, Токарева, Шафранская 2020 — *Кириллов В.В., Токарева Е.А., Шафранская Э.Ф.* К обсуждению темы репрессий 30-х годов XX века в современном образовательном процессе // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2020. № 3(39). С. 124–132.
10. Кубатьян 1990 — *Кубатьян Г.* Зона заплыва: Книга стихов. Ереван: Наири, 1990. 106 с.
11. Кубатьян 2021 — *Кубатьян Г.И.* Обойди Армянское нагорье: Стихи // Дружба народов. 2021. № 10. С. 147–150.
12. Кулебякин 1916 — *Кулебякин А.* Дверь Мехера; Отзвуки Вана: Стихотворения / Предисл. и примеч. авт. Эривань: Верашинутюн, 1916. 109 с.
13. Липкин 2008 — *Липкин С.* Очевидец: Избранные стихотворения. М.: Время, 2008. 773 с.
14. Матусовский 1986 — *Матусовский М.Л.* Стихотворения. Песни. М.: Худож. литер., 1986. 405 с.
15. Матусовский 1992 — *Матусовский М.Л.* Горечь: Кн. стихотворений. М.: Сов. писатель, 1992. 190 с.
16. Павлова, Романова 2020 — *Павлова Л.В., Романова И.В.* «Армянский» текст русской поэзии (интерпретация данных программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах») // Новый филологический вестник. 2020. № 4(55). С. 212–225.
17. Павлова, Романова 2022 — *Павлова Л.В., Романова И.В.* Синий цвет в армянском тексте русской поэзии (интерпретация данных программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15. № 12. С. 3732–3738.

18. Павлова, Романова 2023 — *Павлова Л.В., Романова И.В.* Созвучие Сарьяна и Армении в восприятии русских поэтов // Известия Смоленского государственного университета. 2023. № 1(61). С. 5–18.
19. Роган 2017 — *Роган Ю.* Падение Османской империи: Первая мировая война на Ближнем Востоке, 1914–1920. М.: Альпина Нон-фикшн, 2017. 557 с.
20. Тарковский 1991 — *Тарковский А.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1: Стихотворения. 461 с.
21. Чичибабин 2002 — *Чичибабин Б.* В стихах и прозе. 3-е изд., испр. Харьков: Фолио, 2002. 462 с.
22. Шафранская 2022a — *Шафранская Э.Ф.* Армянский текст: дети Иова // Полилингвильность и транскультурные практики. 2022. № 3. С. 511–520.
23. Шафранская 2022б — *Шафранская Э.Ф.* Армянский текст: стихи и проза // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2022. № S6. С. 135–143.
24. Шафранская, Гарипова 2022 — *Шафранская Э.Ф., Гарипова Г.Т.* Локальные тексты в русской литературе. М.: Юрайт, 2022. 109 с.
25. Шафранская, Гарипова, Смирнова 2022 — *Шафранская Э.Ф., Гарипова Г.Т., Смирнова А.И.* Метафоры остановившегося времени в современной литературе // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2022. № 4. С. 132–142.
26. Шафранская, Кешфидинов 2022 — *Шафранская Э.Ф., Кешфидинов Ш.Р.* Буквы Маштоца — паттерн армянского текста // Вопросы филологии. 2022. № 4. С. 31–35.
27. Шафранская, Кешфидинов 2023 — *Шафранская Э.Ф., Кешфидинов Ш.Р.* Армянский транзит: художники как паттерн армянского текста в русской словесности // Поволжский педагогический поиск. 2023. № 2(44). С. 123–134.
28. Эткинд 2016 — *Эткинд А.М.* Кривое горе: Память о непогребенных / Авториз. пер. с англ. В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 328 с.
29. Эткинд 2022 — *Эткинд А.* Внутренняя колонизация: Имперский опыт России. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 448 с.

Л.В. ФАДЕЕВА

ЦВЕТЫ НА ПРАВОСЛАВНЫХ ИКОНАХ БЛАГОВЕЩЕНИЯ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ¹

*Разум народный не любит жить в застое...
Ветры с Запада дунули в московскую сторону еще при царе Алексее...
Во множестве списков распространяется переведенная
с итальянского книга «Звезда Пресветлая». Сказания кратки, поэтичны.
Жизнь перенесена в Рим, Флоренцию, Венецию.
Благоухают цветы, но уже не русские, а розы, лилии, померанцы...*

Борис Шергин²

В храмах часто можно увидеть, как к иконам приносят цветы. Сплетая из них венки, обрамляют чтимые образы, особенно если это иконы Божьей Матери. Вероятно, отсюда — от такой простой и понятной в контексте повседневной и праздничной жизни церковного прихода традиции — пошел когда-то порядок писать цветы на иконах. Его подхватили и искусные мастера-иконописцы, и наивные богомазы. Особенно отличались этим Южная и Западная Русь, где цветов много и красота без них не мыслится. Так это полюбилось среди верующих, что постепенно цветочный декор стал проникать на иконы почти повсеместно. Даже северянам он оказался не вполне чужд. На иконе Благовещения, писанной Александром Пешехоновым в 1801 году, на раме, рядом со словесным изложением запечатленного сюжета, изображены небольшие веточки, расцветшие крупными красными цветами. Цветы эти довольно условны, но они удачно дополняют ярко выписанную, с богато орнаментированным фоном евангельскую сцену. Внизу, также на раме, нарисована небольшая корзина с такими же красными цветами. И хотя выглядит она уже не так удачно — как будто потрудились детская, не очень умелая рука, — однако вряд ли у кого-то возникнет вопрос, зачем нужны здесь цветы (см.: [Сипола 2019, 407]). Я считаю нужным обратить на это внимание, поскольку нельзя совсем исключить то обстоятельство, что цветы

¹ Исследование тематически и логически продолжает предпринятое автором в статье: [Фадеева 2023].

² См.: [Шергин 1988, 149].

проникают на икону извне: украшая образ живыми цветами, люди мысленно уже соотносят эти цветы с первообразом, границы оказываются проницаемыми. Однако в данной статье мы сосредоточимся не на этом. Наша задача — ответить на вопрос, как с течением времени существовавшая столетиями православная иконография Благовещения открывается для подобного рода включений и насколько осознанно русские иконописцы используют в ней символику цветка.

Характеризуя иконографию Благовещения в исторической перспективе, Н.В. Покровский не посчитал необходимым останавливаться на том, что с определенного времени одним из выразительных ее элементов становятся цветы. Для него их присутствие — архангел с процветшей ветвью в руке и «амфора с красными цветами» возле Богородицы — являлось лишь верным признаком прямого обращения «к западным формам» вне зависимости от того, шла ли речь об иконе или о книжной иллюстрации (лицевых Евангелиях) [Покровский 2001, 62]. Однако если по свидетельству Ф.И. Буслаева русские иконописные подлинники действительно не показывали образцов, на которых присутствуют соответствующие изображения, то авторитетная с конца XVIII столетия среди русских мастеров «Ерминия» афонского иконописца Дионисия Фурнографиота устойчиво соотносила растительную символику чуда боговоплощения с фигурой благовествующего архангела Гавриила. Сцена Благовещения представлена в ней так: «В храмине Пресвятая Дева стоит, немного наклонив голову, в левой руке держа клубок шелку, а правую простерши к ангелу. Перед нею стоит Гавриил и правою рукою благословляет ее, а в левой держит р а с ц в е т ш у ю л и л и ю. Над храминою видно небо. Оттуда на главу пресвятой Девы струится луч, означающий осенение Святого Духа» [Ерминия 1868, 91]¹.

И всё же описанная в «Ерминии» композиция не слишком характерна для русской традиции. Благовещенское прядение Богородицы редко сочетается с цветами, и если это происходит, то чаще в тех случаях, когда цветы являются результатом поздних привнесений, сделанных при поновлении иконы. В этом плане характерна икона второй половины XVI века из собрания Ярославского художественного музея (инв. № И-862), на которой реставраторами были сохранены некоторые из поздних записей, связанных с проработкой образа архангела Гавриила. В результате мы можем видеть эти дополнения: вверху иконы эпизод «Благословение

¹ Эту схему афонский сборник предписывает использовать с небольшими изменениями и при изображении первого эпизода композиции акафиста («Ангел предстатель с небесе послан бысть...»): «В храмине Пресвятая Мария сидит на скамье и прядет червлёный шелк. Свыше архангел сходит к Ней на облаке и правою рукою благословляет Ее, а в левой держит ц в е т у щ у ю в е т в ь» [Там же, 156].

Саваофом архангела Гавриила», а в центре композиции — цветущая ветвь, внешне напоминающая букет из пышных разноцветных роз, в руке благовествующего архангела [Горшкова, Федорчук 2002, 118–119].



Рис. 1. Благовещение. Вторая половина XVI в. 88 x 68 см, дерево (основа из трех досок с двумя врезыми шпонками), ковчег, левкас, темпера. Ярославский художественный музей

Интересно, что в левой руке он держит жезл — символ небесного посланничества, т.е. цветы не заменяют, как это можно было ожидать, а дополняют его. Они в правой, на самом деле благословляющей руке. В результате архангел на иконе словно бы и не благословляет прядущую Деву Марию, а протягивает ей розы, от которых она уклоняется, подняв правую руку с пурпурной шелковой нитью. Эта икона чрезвычайно интересна как пример искажения традиционной композиции поздними включениями, нарушившими столетиями выработавшуюся гармонию движений изображенных персонажей.

Одним из важных, почти обязательных элементов цветы становятся в так называемом Бла-

говещении с книгой, которое получило распространение среди русских иконописцев начиная с XVII века. Эта композиция явилась результатом заимствований извне, из-за чего некоторые иконы стали отдаленно напоминать полотна западноевропейских живописцев. Характерной особенностью таких икон является присутствие на них стоящей, сидящей или даже — при буквальном следовании некоторым конкретным западным образцам, изображающим сцену Благовещения, — коленопреклоненной Девы Марии, перед которой на аналое или на столе лежит книга. Редко книга может изображаться непосредственно на коленях Приснодевы. Смысловым центром этой композиции становится ветхозаветное пророчество Исаяи, которое читала Богородица в момент Благовещения (Ис. 7:14). О нем она и размышляет над раскрытой страницей книги в тот момент, когда ей является архангел Гавриил.

Еще одна особенность этой композиции связана с фигурой архангела, в данном случае чаще изображавшегося не с традиционным для вестника

жезлом, а с лилией (или другими цветами) в руке. Эти цветы отсылают к поэтическому языку Слова на Благовещение Андрея Критского (конец VII — начало VIII в.), о котором как о возможном источнике поздней иконографии праздника и ее основных изобразительных символов упоминал и Н.В. Покровский. В Слове Андрея Критского ветхозаветные образы становятся чуть ли не основой беседы, которая происходит между читающей Святой Писание Марией и архангелом Гавриилом. «Богоматерь размышляла: как будет это? Но архангел сказал: размысли, как п р о ц в е л ж е з л, как камень источил воду, как огонь купины объял кустарник» [Покровский 2001, 108].

Среди ранних образцов подобной иконографии в русской традиции обычно называют икону из праздничного ряда иконостаса Верхнепохвальского придела Успенского собора Московского Кремля, которую датируют концом XVII века [Квливидзе 2002, 268; Успенский собор 2011, 222–223]. На нее довольно точно отзывается еще одна икона — из праздничного ряда московской церкви Похвалы Богоматери в Башмакове (датируется началом XVIII в., ныне находится в ГТГ, инв. № 21371)¹. Архангел Гавриил изображен на ней с крупным красным крином² в правой руке, словно бы показывающим сидящей с книгой Деве Марии цветок, связанный с Божьим знаком (= чудом), подобным тому, о котором свидетельствует раскрытая перед нею страница с текстом Писания.

К интересным комбинациям элементов, характерных для разных композиционных типов, может быть отнесена икона, писанная учеником Симона Ушакова — Иваном Максимовым. Созданная в семидесятые годы XVII столетия, она представляет собою интересное сочетание старого и нового, поскольку изограф, пользуясь традиционной схемой Благовещения и потому изображая в руках стоящей Девы Марии багряную пряжу, обогащает композицию некоторыми заимствованиями из западноевропейских образцов (ГТГ, инв. № 14482). Так, перед Богородицей лежит большая, широко раскрытая книга, в которой можно прочитать строчки: «Се Дева во чреве приимет и родит Сына, и нарекут имя Ему Еммануил...». Фон изображения богато декорирован в том числе и растительными мотивами: перспектива стен и сводов украшена рельефными — золотом по золоту — изображениями листьев, а арка, словно ведущая в глубь покоев, оплетена лозой с небольшими гроздьями красного винограда. Архангел Гавриил правой рукой благословляет Деву Марию, а в левой держит не жезл, но пышный букет цветов, среди которых гордо возвышаются ярко-красный и темно-красный, почти бурый крин. Примечательно,

¹ Опубликована в: [Библия Пискатора 2019, 106–107 (№ 39)].

² Крин — от греч. κρίνον, «растение и цветок лилия» [Даль 2007, 194; см. также: Срезневский 1893, 1323].

что перед нами не однородная ветвь, а заметный своим разнообразием набор цветов, причем не все они поддаются точному описанию. Есть здесь какие-то белые цветы с довольно условными шарообразными головками, подобные георгинам, но есть и такие, что отдаленно напоминают красные розы и гвоздики (пурпурно-красная гамма доминирует на иконе). Этим букетом иконописец не исчерпывает пышную декорацию евангельской сцены. В перспективе внутренних покоев мы видим вазу с букетом не менее пышным, чем тот, что несет в руке архангел. И опять перед нами условные розы, георгины, гвоздики, тюльпаны и лилии. Цвета мастер выбирает контрастные: его тюльпаны почти черные, есть здесь и белые соцветия, но лилии только красные.



Рис. 2. Иван Максимов. Благовещение. 1670-е гг. 87 x 71 см, дерево, левкас, яичная темпера. Государственная Третьяковская галерея

Композиционно близка решенная гораздо сдержаннее икона из Тверской областной картинной галереи (инв. № Ж-1105, КП 230), которая была создана столетие спустя — ближе к концу XVIII века. Ее происхождение О.Б. Сипола связывает с местным рядом иконостаса Успенского собора Отроча монастыря в Твери [Сипола 2019, 372–373]. Дева Мария

на этой иконе уже не прядет, а смиренно держит руки у груди, однако точно так же лежит перед нею широко раскрытая книга, архангел же правой рукой указывает на слова в этой книге, а в левой держит тонкую веточку с небольшими светлыми цветочками и бутонами. Цветами и ветвями расшиты одежды Девы Марии. Фон иконы с теми же сводами и арками, но они опознаются скорее как интерьер церкви, да и вся сцена словно бы помещена на амвон: в перспективе мы угадываем помещение алтаря, стены которого декорированы тонким растительным орнаментом. Над основным эпизодом явления архангела Деве Марии изображено предшествующее событие: Бог Саваоф, парящий в небесах, благословляет склонившегося перед ним архангела.

Даже этот короткий обзор позволяет заметить, что собственно лилии в руке архангела Гавриила, на которые указывал афонский иконописец в своей «Ерминии», — и в особенности лилии белые, западноевропейскими художниками использовавшиеся как вполне зарекомендовавший себя и потому хорошо понятный зрителю символ невинности и чистоты, — не особо приживались в русской традиции. Они являлись лишь изредка, вероятно,

под воздействием какого-то конкретного изобразительного источника, избранного мастером в качестве ориентира, но чаще русские иконописцы отдавали предпочтение пусть даже небольшим, но многосоставным композициям цветов. Возможно, декоративная красочность разноцветного букета казалась им более говорящей. Яркие цветы связывались в их представлении не столько с конкретными фрагментами Святого Писания, сколько с обобщенным образом изобильно цветущего рая, посланцем которого был архангел Гавриил.

Здесь уместно вспомнить об определенном изобразительном параллелизме эпизодов Благовещения в жизнеописании Богородицы, который прослеживается в христианской традиции. Согласно принятым представлениям, архангел, приходивший к Деве Марии вестником перед каждым значимым событием ее жизни, подавал ей ветвь из райского сада, удостоверявшую истинность его слов и одновременно служившую своего рода



Рис. 3. Благовещение. Конец XVIII — начало XIX в. Тверская областная картинная галерея. Воспр. по: [Сипола 2019, 372 (илл. 89)]

защитой для той, которая получала известие. Например, в сцене так называемого «смертного Благовещения», присутствующего на иконах с циклом жития Девы Марии, ангел подает ей райскую ветвь с наказом передать ее апостолам, чтобы они несли



Рис. 4. Благовещение. Сибирь, 1790 г.
116 x 77 x 2,8 см, дерево, темпера.

Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева

эту ветвь в момент погребения Богородицы и таким образом могли «охранить ее тело от жидов», пытающихся опрокинуть смертный одр, на котором она упокоилась¹, — см. три клейма иконы середины XVI в. «Рождество Богородицы с житием» из Антониева монастыря (Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, инв. № ДРЖ 971) [Игнашина, Комарова 2009, 50–55].

Таким образом, цветы в руке архангела Гавриила на иконе Благовещения в смысловом отношении могли прочитываться по-разному, и если не осознание, то, по крайней мере, ощущение этой многозначности, поддержанное опытом разнообразных визуальных впечатлений от икон и религиозных картинок — гравюр и лубков, усиливалось со временем². Следовательно, ожидать здесь всегда какой-то один

¹ На соответствующие фрагменты апокрифического сказания об Успении Богородицы, приписываемого Мелитону, епископу Сардийскому, но датируемого более поздним временем (не ранее IV в.), указывал еще А.И. Кирпичников, познакомившийся с ним в латинском переводе [Кирпичников 1888, 4–5].

² О том, что начиная с XVI и особенно XVII в. русские мастера были в достаточной степени снабжены разного рода изобразительными материалами, расширявшими их художественные возможности, сегодня говорят многие исследователи. Ю.Н. Бузыкина характеризует этот период как «время книг и рукописей, повлиявших на все виды искусств» [Бузыкина 2019, 27]. Книги гравюр на ветхозаветные и евангельские сюжеты, пришедшие с Запада, она рассматривает как «графические прототипы» — «строительный материал», с помощью которого русским мастерам удается несколько разнообразить устойчивые изобразительные схемы, не слишком опасаясь быть уличенными в самовольничанье, а то и в ереси [Там же, 28]. С нею вполне согласуется в оценках и И.Л. Бусева-Давыдова — см. ее статью, посвященную Библии Пискатора и ее влиянию на русские иконы и фрески XVII–XVIII вв. [Бусева-Давыдова 2020, 29].

цветок с более или менее определенной семантикой не приходится. Посмотрим на еще несколько икон, где архангел Гавриил наделен ветвью/букетом — этим ярким разно- и многоцветным атрибутом.

Концом XVIII века датируется икона Благовещения с предстоящими, которая находится в Галерее Сибирского искусства Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева (инв. № И-26). Характеризуя ее стилистические особенности, обычно отмечают барочную орнаментуку фоновых деталей: резного золоченого трона Богоматери, коринфских колонн и сводов храма, золотого шитья покрыва, драпирующего некое подобие престола, на котором лежит раскрытая книга. Обилие красного, а также бордового и золотого, ярко выделяющихся на сером, небесно-голубом и зеленом фоне, делает сцену чрезвычайно праздничной. Цветы букета в руках благовествующего архангела повторяют гамму его торжественных одежд — зеленые ветви увенчаны двумя ярко-красными розами, одна из которых господствует среди других цветов, уступающих ей по размеру соцветий. Присутствуют в букете и более условно выписанные цветы: один с довольно крупной шарообразной золотистой головкой, другой — чьи лепестки переливаются оттенками синего разной интенсивности — и третий, самый маленький — темно-синий пятилепестковый, по форме напоминающий фиалку. Нарядная многоэпизодная икона, в глубине которой изображено предблаговещение (Дева Мария у кладезя), демонстрирует мастерство художника, стремящегося к созданию яркой сцены, обрашающей на себя внимание в местном ряду алтаря¹.

По-другому воспринимается икона из Мурома, написанная Степаном Малороссиянином (из собрания И.В. Арсеньева). Ее датируют 1800 годом. Она погружает нас в атмосферу небольшой, скромно обставленной комнаты, на которую словно спустились вечерние сумерки, где за столом сидит за чтением Святого Писания Дева Мария. Темно-синие тяжелые драпировки у нее за спиной подчеркивают глубокие тени и общий довольно мрачный, почти предгрозовой фон изображаемой сцены. И только небольшая ветвь, процветшая разными по колориту и по форме цветами, которую архангел Гавриил несет в левой руке, меняет общее настроение. Правой рукой архангел благословляет Деву Марию и одновременно словно бы указывает ей на парящего в небесах Бога Саваофа. Интересно приглядеться к соцветию необычного растения, которое протягивает Деве Марии

¹ Стилистически и композиционно созвучна ей икона Михаила Деева, которую датируют 1797 г. (хранится в Государственном музее истории религии в Санкт-Петербурге, инв. № Б-4742-IV). Она отличается лишь введением еще одного сюжетного эпизода — размышлений архангела Гавриила, готовящегося предстать перед читающей Писание Девой Марией и исполнить волю посланного его Бога. Здесь, как и в смысловом центре иконы, повторен один и тот же букет-ветвь, увенчанный красной розой.

благовестник. Цветы на ветви выписаны очень условно, но господствующий, словно коронующий ее красный крин всё-таки узнаваем. Остальные же пяти- и четырехлепестковые цветочки, по форме напоминающие фиалки, но с нехарактерной для них яркой красной серединой, мог бы нарисовать ребенок.

Итак, в руках архангела Гавриила на иконе Благовещения может быть крупный цветок, а также букет или ветвь, причем ветвь эта порой удивляет своей многосоставностью, словно бы на нее чудесным образом привиты разные растения. Не исключено, что именно так — фантазийно — мастера воплощали идею поражающего человеческого воображение райского изобилия. Впрочем, в этом можно усмотреть инерцию средневекового художественного сознания. М. Н. Соколов отмечал, что средневековое (= религиозное) искусство в принципе избегало предметной конкретности в изображении растений, показывая их сквозь призму «сверхъестественного одушевления» [Соколов 2011, 97]¹.

Существенно и то, как при этом прорисовывались цветы и почему далеко не всегда иконописцы стремились к тому, чтобы соцветия на иконе выглядели естественно и узнаваемо. Начать следует, пожалуй, с предельно условного изображения лепестков и бутонов, чашечек и розеток, скорее напоминающих растительные мотивы кистевой росписи деревянных досок и прялок, печных заборков и мебели². Можно сказать, что русские икографы, выписывая цветы, шли по пути мастеров и мастериц декоративного искусства с их специфическими приемами обозначения, довольно схематичными, хотя и легко распознаваемыми, когда цвет говорил больше, чем форма, когда буквальное следование природе могло показаться даже неуместным и не соответствующим изобразительным канонам.

В этом смысле наиболее показательна не так давно опубликованная икона из храмового комплекса села Лаврентьевского Чухломского района Костромской области, которую датируют XVIII столетием (ГТГ, инв. № ДР-462). Изображенная иконописцем ветвь в руке архангела Гавриила едва ли опознается как какое-то хорошо узнаваемое растение. Это не роза и тем более не лилия. Из всех известных цветов в данном случае уместно вспомнить лишь аквилегию, но сочетание белых и красных круглых лепестков, а также зеленовато-синих листочков на бурой

¹ Как один из характерных примеров такого переосмысления растительного образа он называет «некое растительное чудо-юдо, особого рода древоцвет, напоминающий не то фантастический гриб, не то цветок, из чьего бутона вырастает не отдельное соцветие, а целая крона» [Там же].

² Современному зрителю этот способ прорисовки цветов хорошо знаком по поставленным в промышленный период на поток лаковым шкатулкам из папье-маше, металлическим подносам, шерстяным и шелковым платкам и шалиям, а также фарфоровой посуде — изделиям, которые декорировались мастерами традиционных художественных промыслов.

ветке выглядит очень нарядно, не говоря уже о том, что колористически эта ветвь опять же отвечает цвету ангельских одежд — см.: [Библия Пискатора 2019, 110–111 (№ 41)].

Тяготение к условной передаче растительного символа, включенного в композицию иконы, можно объяснить сложившимися у русских иконописцев традициями и теми художественными параллелями, которые они учитывали в своей работе. Среди источников, подсказывавших им приемы прорисовки этого декоративного образа, были орнаментированные заставки книг, в которых растительным мотивам принадлежало заметное место. Как не вспомнить очень характерно оформленные буквицы Юрьевского евангелия (XII век), над которыми размышлял еще Ф.И. Буслаев. Он, в частности, обращал внимание на две орнаментированные буквы Р. Они были выписаны как фигура человека, держащего в руке ветвь с листьями и очень большим пышным цветком, стебель которого представляет собою часть длинной лозы, оплетающей собою несущего его с ног до головы [Буслаев 1917, 16], а также как собственно рука, протягивающая жезл или пальмовую ветвь с пробивающимися ростками [Там же, 15].

Характерная форма цветов на православных иконах была связана, таким образом, с особым отношением к цветам и растениям в древнерусском изобразительном искусстве — не как к самоценным объектам любования и внимательного рассматривания, а как к декоративным элементам, которыми украшали стены храмов и палат, расшивали покровы, пелены и одежды. Настоящие же белые лилии (*lilium candidum*) в сцене Благовещения как символ чистоты — вполне в духе западноевропейской христианской живописи — мы увидим, пожалуй, только на полотнах В.Л. Боровиковского и некоторых его современников-живописцев, а также — уже на рубеже XIX–XX веков — у М.В. Нестерова, что обозначит стилиевой поворот в разработке евангельских сюжетов, существенно изменив облик православного храма (таково, к примеру, Благовещение в Покровском соборе Марфо-Мариинской обители милосердия в Москве, 1908–1911 гг.).

Выписывая соцветия, венчающие ветвь в руке архангела Гавриила, русские мастера традиционно выбирали контрастные яркие краски. Однако красный (разной степени интенсивности) был едва ли не основным в этом наборе цветов. Как уже неоднократно было сказано, лилии на иконах в русской традиции, как правило, были красными. Возможно, тяготение к красному цвету было связано с тем, что и нити в руках Богоматери на иконах с благовещенским прядением всегда были красными — цвета крови, которая в контексте изображаемого события воспринималась как указание на зарождение (= прядение) жизни. Однако красный мог быть необходим в этой евангельской сцене еще и как цвет весны и света — солнца и огня («по отношению... к свету весна зовется *красною*» [Потебня 2000, 29]), цвет пасхальный (в одной из стихир светлый празд-

ник так и величается: «Пасха *красная*, Пасха, Господня пасха!..»). Если же принять во внимание, что цветы, которые приносит архангел Гавриил, являются частицей рая, то этот красный может восприниматься и как одно из воплощений иномирного золотого («по собственному значению и *золото* относится к свету... и носит постоянный эпитет *красного*, а потому есть символ красоты» [Там же, 31])¹. Следовательно, красный благовещенских цветов в поздней иконографии многозначен. Он не столько цвет, сколько знак божественного присутствия. И в этом смысле русские иконописцы всё-таки верны своим традициям.

Однако чем больше иконографическая схема Благовещения наполнялась новыми деталями, тем более в ней была акцентирована не мистическая и символическая, а бытовая линия сюжета с ее сугубо земными контекстными связями. Прорисовка фона напоминала об обычной комнате в доме Иосифа-плотника с отгороженной пологом кроватью и столом, с ведущими в сад, на городскую улицу или глухо закрытыми окнами. Принадлежащие этой комнате декоративные элементы также соотносились с миром земным, человеческим, в котором пребывала и частью которого была Дева Мария. Рядом с нею в вазе — на столе, где лежала ее книга, или на полу, вблизи места, где она сидела или стояла, также могли находиться цветы. И если цветы в руках архангела были принесены из рая, то около Богородицы были вполне земные цветы. Их обытовляла и приземляла хотя бы ваза, в которой они изображались, — тяжеловесная, а порой и грубоватая, но в любом случае весьма материальная.

Вспомним в связи с этим икону, происходящую с Вологодчины, которую датируют второй половиной XVIII века (из собрания А. В. Ренжина). На ней в правой руке архангела Гавриила, изображенного почти фронтально, есть ветвь. Поскольку фоном для нее является белое крыло архангела, она может быть воспринята как белая лилия. В то же время между благовестником и Девой Марией, держащей в левой руке книгу, раскрытую на словах «Величит душа Моя Господа, и возрадовася дух Мой...», стоит покрытый белой скатертью стол, на котором — грубой работы глиняная ваза с красным, довольно условно выписанным цветком. Вероятно, иконописец имел намерение изобразить здесь всё тот же красный крин, но сама атмосфера комнаты с прочно закрытыми ставнями и простыми предметами обстановки сопротивляется такому восприятию изображенного цветка. Мы скорее поверим, что это обычная в каждом доме красная герань, сколь бы абсурдным это ни казалось в контексте евангельского сюжета. Конечно, данный пример нельзя считать типичным, ведь икона эта была написана (или подновлена) каким-то безыскусным богомазом,

¹ Правда, глубинная семантика цвета как света, по А. А. Потебне, такова, что в одном ряду с *красным* и *золотым* оказывается также и *белый*. См. об этом: [Там же, 28].

возможно даже самоучкой¹. Но именно это обстоятельство и позволило довести до предела некоторые особенности поздней иконографии.



Рис. 5. Благовещение. Вологодчина, вторая половина XVIII в. 29 x 24 см, дерево, шпонки торцевые, левкас, смешанная техника, золочение. Коллекция Александра Ренжина. Воспр. по: [Народная икона 2011, 110 (илл. 179)]

Очевидно, что цветы в большой вазе, как и вся композиция Благовещения в комнате Девы Марии, частью которой они являются, восходят к хорошо опознаваемому изобразительному источнику — голландским гравюрам, что наглядно продемонстрировала И.Л. Бусева-Давыдова [Бусева-Давыдова 2020, 31–32]. Она, в частности, указала на связь иконы, писанной Карпом Золотарёвым между 1692 и 1698 годами для Большого собора Донского монастыря, и гравюры на сюжет Благовещения из знаменитой «Библии Пискатора», к тому времени уже получившей широкое распространение на Руси и чрезвычайно востребованной среди иконописцев в качестве своеобразного собрания образцов-прорисей [Там же]. Гравюра в итальянском стиле, которая датируется 1584–1585 гг., была исполнена неизвестным нидерландским мастером по рисунку М. де Воса

¹ Она воспроизведена в каталоге выставки «Народная икона», организованной в Кирилло-Белозерском музее-заповеднике в 2011 г., а год спустя повторенной в Российской Академии художеств в Москве [Народная икона 2011, 107, 110–111].

[Theatrum biblicum 2020, 278–280 (л. 226)]. Ее яркой особенностью является присутствие почти в самом центре стоящей на полу большой вазы с пышным букетом из всевозможных цветов и трав. Отметим, что руки благовествующего архангела свободны, они воздеты к небу. Жестом Гавриил указывает на парящего голубя.

Довольно близко повторяет некоторые особенности этой голландской гравюры икона XVIII века из собрания ГИМ (инв. № НД ИИ-2074). Есть



Рис. 6. Благовещение. XVIII в. 65 x 48 см, дерево, левкас, темпера. Государственный исторический музей

здесь и большая кровать с пологом и подушками, которую И.Л. Бусева-Давыдова предлагает трактовать как символ супружества, есть и амфороподобная ваза с красивыми высокими розами. Сохраняется и нехарактерное для русской традиции расположение коленопреклоненной (!) Девы Марии слева и приближающегося к ней архангела справа. Однако русский мастер всё-таки дополняет изображение архангела Гавриила ветвью белых лилий, вероятно, полагая, что появление цветов в вазе требует их одновременного присутствия в руке благовествователя¹.

Такое же цветочное изобилие видим на иконе, отнесенной к концу XVII века, также из собрания ГИМ (инв. № НД ИИ-1661). Однако в данном случае мастер делает изображение зеркальным, возвра-

щаясь к более традиционному для русской иконописи расположению фигур. За спиной стоящей, а может быть, и чуть приклонившей колена Девы Марии, взгляд которой обращен к раскрытому Святому Писанию, всё та же кровать с пологом и подушками. Чуть отодвинут в сторону небольшой стул с рукоделием (в корзинке виден клубок красных нитей).

¹ Близка ей композиционно восходящая, вероятно, к тому же изобразительному источнику икона из Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова. Ее датируют концом XVII в. В данном случае известно имя иконописца. Мастер Оружейной палаты Василий Иванов (Максимов) подписал свою работу. При очевидном сходстве двух икон есть между ними и отличия, которые касаются прежде всего цветов. В руках архангела Гавриила не лилия, а ветвь оливы. От изображения вазы с цветами иконописец отказался, вместо нее включив корзину с рукоделием.

Архангел протягивает Деве Марии ветвь белых лилий, но в то же время перед ним — точнее, между ним и Богородицей — высокая золотая ваза с пышным букетом тщательно выписанных разнообразных цветов, среди которых угадываются и крупные розы, и тюльпаны. В изображении фигур и отдельных предметов эта композиция довольно точно повторяет гравюру из еще одного авторитетного собрания — Евангелия Наталиса, опубликованного в Антверпене в 1593 году (гравюра воспроизведена в каталоге [Библия Пискатора 2019, 104]¹), однако вынесенные «на авансцену» цветы в вазе — решение русского иконописца.

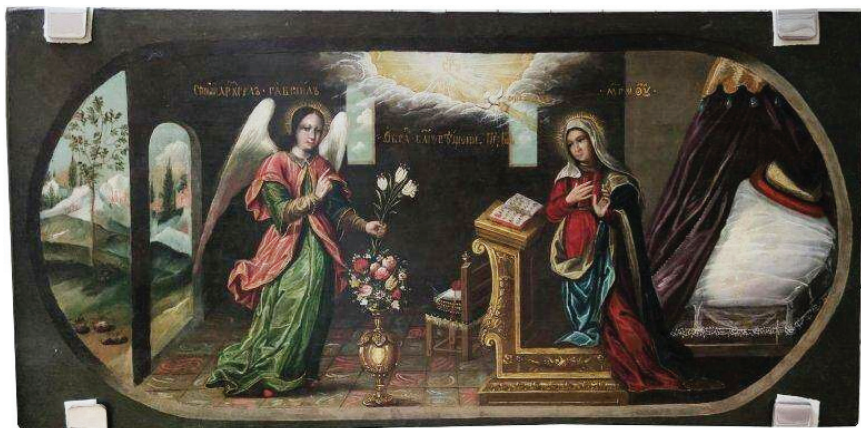


Рис. 7. Благовещение. Москва, конец XVII в. 69 x 33 см, дерево, левкас, темпера, олифа. Государственный исторический музей

Цветы не являются обязательными в благовещенском сюжете, однако, однажды включенные в него, они закрепляются за архангелом Гавриилом как один из важных его атрибутов. В качестве характерного примера назовем икону второй половины XVIII века с двумя архангелами — Михаилом и Гавриилом из местного ряда иконостаса Успенской церкви Валаамского монастыря на Ладогe, на которой огненному мечу вестника-воина Михаила противопоставлена белая лилия Гавриила [Сипола 2019, 206 и 544–545]². Подобные изображения не случайны, ведь и сцена Благовеще-

¹ Там же приводится икона Ивана Матвеева сына Бобылева из Богоявленского монастыря в Угличе (1696), еще более точно следующая гравированному образцу, вплоть до изображения спускающегося с небес с лилиями в руке архангела Гавриила вверх композиции (ГТГ, инв. № 21449).

² Ср. с изображением архангела Гавриила на северной алтарной (диаконской) двери из Спасо-Преображенского собора Валаамского монастыря (конец XVIII — начало XIX в.). Несмотря на значительные утраты, ветвь лилии с тремя крупными белыми цветами в руке

шения в силу своей специфической роли в декорировании храма и алтарной преграды (царских врат) часто предстает фрагментированной. Будучи



Рис. 8. Богоматерь из «Благовещения». Первая половина XVIII в. 30 x 23 x 2,3 см. Государственный Русский музей. Воспр. по: [Пречистому образу Твоему 1995, 112 (илл. 66)]

же разделена на два самостоятельных образа — благовествующего архангела Гавриила и молящейся Девы Марии — она нередко обретает свою изобразительную стройность и содержательную целостность именно за счет сохранения характерного для нее набора атрибутов. Закономерно, что и одиночное изображение Девы Марии на царских вратах также может включать в себя цветы-символы. Так, на иконе из Русского музея (инв. № ДРЖ Б-922), созданной в первой половине XVIII века в традициях барокко и представляющей Святую Деву с пышностью, более характерной для светского портрета придворной дамы, можно видеть и крупную красную розу в левой руке, и белую лилию в волосах. Золотой картуш, обрамляющий изображение, справа также обретает форму ветви, что указывает

на значимость для художника всех этих символов [Пречистому образу Твоему 1995, 112 и 113].

Подводя итог этому краткому и, конечно, не исчерпывающему всю полноту вопроса очерку, отметим живой процесс, который русская иконопись переживала начиная с XVII века¹. Осознанный поиск мастерами свежих изобразительных источников, их стремление использовать новые возможности в работе над традиционными сюжетами, готовность не только повторять образец, но и комбинировать, видоизменять отдельные его элементы при сохранении базовых принципов усвоенной школы иконописа-

архангела хорошо видна [Там же, 600–601]. И таких примеров — с лилиями или с другими цветами — множество.

¹ Анализу этого процесса во многом и была посвящена выставка «Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев», проходившая в Государственной Третьяковской галерее 26 июня — 6 октября 2019 г. Ее результатом стало издание двух каталогов, о которых шла речь в настоящей статье [Библия Пискатора 2019; Theatrum biblicum 2020].

ния в ее локальном варианте — всё это является доказательством развитой художественной традиции. В таких условиях заимствование отдельных элементов, разработанных западным изобразительным искусством, могло пойти только на пользу. Другое дело, что, включая цветы в сцену Благовещения, иконописцы не могли не думать об их декоративности, так что заложенные религиозной традицией смыслы для кого-то из мастеров, возможно, даже отступали на второй план, а эстетическая составляющая становилась доминирующей. И всё же включение цветов в православную иконографию Благовещения, кажется, не породило изобразительных курьезов наподобие тех, о которых писал Ф.И. Буслаев¹, а это само по себе доказывает, что через процесс обновления русская иконопись проходила, представляя собою уже вполне сложившуюся, зрелую художественную систему.

Литература

1. Библия Пискатора 2019 — Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев. М.: ГТГ, 2019. 232 с.
2. Бузыкина 2019 — *Бузыкина Ю.Н.* Гравюра и новый язык древнерусской живописи // Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев. М.: ГТГ, 2019. С. 26–29.
3. Бусева-Давыдова 2020 — *Бусева-Давыдова И.Л.* Библия Пискатора в русских иконах и фресках XVII–XVIII веков // *Theatrum biblicum. Библия Пискатора 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи: [альбом] / Н.В. Дубова, О.Н. Туркина.* М.: ГТГ, 2020. С. 28–39.
4. Буслаев 1917 — *Буслаев Ф.И.* Русское искусство в оценке французского ученого // Исторические очерки Ф.И. Буслаева по русскому орнаменту в рукописях / Изд. Отделения русского языка и словесности Академии наук. Пг.: Тип. Академии наук, 1917. С. 1–74.
5. Буслаев 1997 — *Буслаев Ф.И.* О русской иконе. Общие понятия о русской иконописи. М.: Фонд «Благовест», 1997. 205 с.
6. Горшкова, Федорчук 2002 — Ярославский художественный музей. Каталог собрания икон. Т. 1 / Авторы-сост. В.В. Горшкова и А.В. Федорчук. Ярославль, 2002. 294 с.
7. Даль 2007 — *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 2: И–О. М.: Рус. яз., 2007. 779 с.
8. Ерминия 1868 — Ерминия или наставление в живописном искусстве, сост. иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфитом. 1701–1755 / Пер. Порфирия (Успенского), епископа Чигиринского. Киев: Тип. Киево-Печерской Лавры, 1868. 250 с.

¹ Не будем касаться здесь всех приведенных им примеров, их можно найти в статье: [Буслаев 1997, 166–193]. Отметим только описанный им случай, возникший вследствие «наивности фантазии, не руководимой преданием и догматами» в старом западном искусстве, а именно изображение Благовещения из Грауденца (ныне — Грудзёндз), где благовествующий архангел Гавриил является к Деве Марии с письмом [Там же, 175].

9. Игнашина, Комарова 2009 — *Игнашина Е.В., Комарова Ю.Б.* Пресвятая Богородица. Житие в иконе. М.: Гранд-Холдинг, 2009. 64 с.
10. Квливидзе 2002 — *Квливидзе Н.В.* Благовещение Пресвятой Богородицы. Иконография // Православная энциклопедия. Т. 5. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2002. С. 265–268.
11. Кирпичников 1888 — *Кирпичников А.И.* Успение Богородицы в легенде и в искусстве. Одесса: Тип. А. Шульце, 1888. 67 с.
12. Народная икона 2011 — Народная икона: Каталог выставки / Сост. М.П. Боровик; авт. вступ. ст. Е.В. Ройзман. Екатеринбург: Изд. дом. «Автограф», 2011. 132 с.
13. Покровский 2001 — *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.
14. Потебня 2000 — *Потебня А.А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии // Потебня А.А. Символ и миф в народной культуре. М.: Лабиринт, 2000. С. 5–91.
15. Пречистому образу Твоему 1995 — «Пречистому образу Твоему поклоняемся...»: Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея / Гос. Русский музей; Вступ. ст. Т. Вилинбаховой, И. Плещановой; Авт.-сост. Н. Пивоварова и др. [СПб.]: Palace edition, [1995]. 349 с.
16. Сипола 2019 — *Сипола О.В.* Валаамский монастырь на Ладого: художественное убранство церковей XVIII — начала XIX века. М.: Индрик, 2019. 664 с.
17. Соколов 2011 — *Соколов М.Н.* Принцип Рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 704 с.
18. Срезневский 1893 — *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам: В 2 т. Т. 1: А–К. СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1893.
19. Успенский собор 2011 — Успенский собор Московского Кремля. Иконостасы: каталог / Отв. сост. Т.В. Толстая. М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»; Северный паломник, 2011. 399 с.
20. Фадеева 2023 — *Фадеева Л.В.* Религиозные и культурные предпосылки проникновения растительной символики в средневековую иконографию Девы Марии // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2023. № 3. С. 97–106.
21. Шергин 1988 — *Шергин Б.В.* Из дневников / Публ., подгот. текста и вступ. Л. Шульман // Новый мир. 1988. № 1. С. 134–151.
22. Theatrum biblicum 2020 — Theatrum biblicum. Библия Пискатора 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи: [альбом] / Н.В. Дубова, О.Н. Туркина. М.: ГТГ, 2020. 523 с.: ил.

М.Ю. НОВИЦКАЯ

**«ЦВЕТЫ, ЦВЕТЫ! БЕЗ ВАС И МЫ НЕ ТЕ...»:
ЦВЕТОЧНЫЕ ОБРАЗЫ
В ПОЭЗИИ ИЕРОМОНАХА РОМАНА
(МАТЮШИНА-ПРАВДИНА)**

*Что цветет — отцветет, и звезда озарит на мгновенье,
Неужели приходим затем, чтоб когда-то уйти?
Не печалься, душа, ведь цветенье не ради цветенья,
Всё приносит плоды, вот и мы их должны принести.*

И. Роман

Размышление о феномене цветения в жизни природы и человека в ряду этапов физического и духовного состояния живого существа — рождение, возрастание, цветение, созревание, плодоношение, увядание — через призму флористической символики в поэзии иеромонаха Романа (Матюшина-Правдина) идет, не прерываясь, от юности и до сей поры [Ветрово 2023]¹. В какой-то мере о семантике и символике цветения растений говорилось в контексте изучения локусов сада и леса (конференция «Семантика сада и леса в русской литературе и фольклоре», 2016, см. сборник [Семантика 2017]) и темы природного годового круговорота (конференция «Семантика времен года в русской словесности и искусстве», 2019, см. монографию: [Семантика 2021]). Однако ракурс «Система цветочных образов в поэтической картине мира автора» в русле конференции «“Язык цветов” и цветы в языке: флоросемантика и поэтика художественного текста» (2023) дает возможность выявить особые смыслы феномена цветения, показать разные оценки соотношения друг с другом образов «цветок» и «плод», рассматривая каждый из них как результат и символ достижения жизненной цели, уточняющейся по мере духовного возрастания личности.

Как одно из важнейших художественных средств в поэтике автора следует назвать прием противопоставления дикорастущих и культурных растений. Эти группы несут значимую символическую нагрузку в авторской картине мира и по-разному в ней соотносятся друг с другом, имея

¹ Далее все цитаты приводятся по данному ресурсу.

при этом разные коннотации. Группа дикорастущих растений — *сорняки, бурьян, лопухи, крапива, полынь, лебеда* — занимает существенное место в авторской флоросемантике и противостоит группе растений культурных. Дикоросы могут являть собой выразительный символ смирения, неприязательности, скромности, неприветливости и жизнестойкости. Такой смысл несет дикорастущее сорное растение, контрастируя с розой и сиренью в трогательном юношеском стихотворении. Тут прием противопоставления имеет яркую композиционную функцию, усиленную вынесением названия дикороса в заголовок произведения:

Мой подарок будет невеликим.
 Положу тебе я на колени
 Не охапку розовой сирени,
 А цветы душистой повилики...
 <...>
 Чем он хуже многопестрой розы,
 Неприметный полевой цветок?
 Может, тем, что не особо розов,
 Что не ломит запахом висок?

Непонятно, что тому виною,
 Но порой одолевает стыд:
 Сорняки обходим стороною,
 Не желая замечать цветы.

Твои губы тронула улыбка,
 Дышишь полем, голову склоня.
 ...Если полюбила повилику,
 Значит, сможешь полюбить меня.
 «Повилика»

Традиция ценить дикорастущие растения за их целебные свойства, за роль в питании диких и домашних животных, за возможность поддерживать человеческую жизнь в голодные годы имеет глубокие корни в народной культуре. Луговое разнотравье, сенокосные угодья, сенокосная пора с их разноцветьем и душистыми ароматами — для российской культуры это образы и символы родной земли, воспеваемой в изобразительном искусстве, в народном и авторском поэтическом творчестве. Так это и для и. Романа в поэтической картине малой Родины, связанной в памяти поэта с его детством и юностью:

Ах, сеновал, мой сеновал,
 Чердак, набитый до отказа.

Кто здесь ни разу не бывал,
Тот не блаженствовал ни разу!

Я залезал в душистый мрак,
Бросал сирень у изголовья,
Смотрел на небо просто так
В минуты чудного безмолвья.

И там, далёко-далеко,
Обозревал огни Вселенной,
И было так легко-легко
Дышать и сеном, и сиренью <...>
«Ах, сеновал, мой сеновал...»

В другом раннем стихотворении сорняки повилика и василек в сочетании с образами журавлей, ветра, облаков в небесной высоте знаменуют собой свободу души, обретаемую монахом («Я сказал, что где-то...»).

Перелом в мироощущении родной земли через образы дикорастущих растений выплеснулся в стихотворении 1993 года, которое можно назвать рубежным для переосмысления поэтом флористических символов:

О, края мои пустынные!
Ширь — куда ни кинь.
О, трава моя постылая,
Лебеда, полынь.
Я сидел в уединении,
Босиком, в пыли,
И дышал до опьянения
Горечью земли
<...>
О края мои пустынные, —
Некого винить.
О трава моя полынная, —
Горечи не смыть.
«С малолетства я, как помнится...»

Положительной коннотацией отмечена группа растений (трав, деревьев, кустарников), корень которых уходит в родную землю. Черемуха, сирень, вишни, яблони сопровождают жизнь людей в сельских подворьях, верно продолжая служить даже в разрухе и запустении. И образ приусадебного сада с цветущими растениями часто возникает в стихотворениях-воспоминаниях о родном доме и близких сердцу людях: «...две тонких яблони

в саду, / Кусты черемухи в цвету, / Храм белокаменный, конечно...» («Я нарисую старый дом...»).

С годами всё чаще и чаще для поэта дикорастущие растения («пыреи да бурьяны») становятся знаком разорения, неухоженности, духовной деградации в жизни России.

Обзор стихотворений раннего периода, стихов-воспоминаний о поре детства и юности, периоде поиска жизненного предназначения показывает роль цветов как символов возрастных этапов в становлении человеческой личности. Так, незабудки с нежностью, непритязательностью, миниатюрностью их облика — символ детства, истока жизни с его чистотой, невинностью, доверчивостью:

<...> У истока цветут незабудки,
Слышен детский восторженный гам.
Но секунды вливаются в сутки,
Чтоб навек разделить берега <...>
«Жизнь прошла. С этим нужно смириться...»

Цветение сирени, черемухи — символ юности, туманности предстоящего жизненного пути. О свойствах юношеской личности говорят характерные для поэта словосочетания, такие как сиреневый туман, сиреневая пена, сиреневые ночи, а также образы цветущих сирени, черемухи в сюжетных ситуациях, которые рисуют внутренний мир человека тонкого, ранимого, чуткого, не от мира сего:

Наломав черемухи пахучей,
Я спешил к закату за село,
Чтоб глядеть на даль с любимой кручи
И хранить руки ее тепло.

Первое свидание манило
В праздники сиреневых ночей.
О душа, ты больше не любила,
Как когда-то в юности своей!
«Наломав черемухи пахучей...»

Отцветшая сирень — символ коренного пересмотра, выстраданного и обдуманного определения жизненных целей лирического героя:

И сирень для меня отцвела.
Не волнует, как давеча, грудь.
Я свое на земле отжелал,
Утешенья не жажду ничуть.

Погребальное в цвете фаты
 Старый сад неспроста усмотрел.
 Всё обман! Даже эти цветы.
 Слава Богу, хоть к ночи прозрел. <...>
 «Отойди, отойди, грусть-печаль...»

Здесь категоричное утверждение «*сирень для меня отцвела*» говорит о перемене жизненных устремлений, о духовном изменении, происходящем в личности лирического героя. В стихотворениях этой поры преобладают образы горьких трав как символа уходящей Руси, разрушающегося старинного сельского быта с его центром, которым с давних пор являлся храм. *Травы горькие, трава постылая, полынная, лебеда, полынь...* Исток жизни характеризуют многообразие, смятение, разноголосица чувств, символами которых могли стать и нежная сирень, и милые незабудки, и горькие травы.

Еще до ухода в скит Ветрово поэт ищет свой жизненный путь. Поиски знаменует рододендрон, в просторечии называемый радада; он зеленой веткой словно верный друг рядом с келией отшельника, где неуют, одиночество, бедность не мешают празднику одиночества, а подчеркивают его особый характер, вдохновляющий на осознанное движение узкой тропой лишений к преобразованию души («У меня мечта велия...»). Стоя на пороге неуютной кельи, поэт размышляет о выборе пути и о том, каким языком будет он проповедовать Христа пресыщенным людям, сравнивая их со *срезанными цветами*. Для таких людей поэт выбирает *полынный* язык, чтобы в неуютном мире, на ветру лжи, обличать неправду под маской юродства:

<...> Буду я пресыщенному люду
 Языком полынным говорить,
 На углах, на площадях — повсюду
 Ерьс и безбожие клеймить.
 <...>
 Слушайте, у правды нет секретов,
 Не смотрите, что сошел с ума.
 Срезанный цветок не любит Света,
 Потому вам так приятна тьма! <...>
 «Благорастворение воздúхов...»

Отрицательно оценивает поэт букеты из срезанных дорогих цветов как атрибут пышных общественных ритуалов (юбилеи, торжественные концерты, похороны и др.). В его стихах они символически знаменуют собой фальшь либо смерть, физическую или духовную («Все перед смертью говорят стихами...»).

Продолжая одну из мощных традиций отечественной поэзии и прозы, поэт цельбоносным полынным языком обличает болезни современного ему общества, отрешившегося от Христа. Это большой вопрос, который требует отдельного исследования. Отмечу лишь, что причину разрушения России поэт видит в том, что современники примирились с ложью и отказались от духовных ценностей предков: «сеем рожь, а косим лебеду...»

Уточняя смысл противопоставления разных групп растений друг другу, продолжим рассмотрение этого приема. Так, скромная красота луговых, полевых, болотных цветов противопоставляется пышности цветов садовых, оранжерейных, городских парковых и комнатных, актуализируя оппозицию понятий воли и неволи; выносливости — изнеженности; естественности — искусственности, бескорыстия — расчетливости и т.д.

Можно утверждать, что оппозиция «цветы в естественных условиях — оранжерейные цветы» характерна для национальной картины мира. Поэтинок доводит до полной ясности мысль о том, что богозданные цветы, являясь частью гармоничного Божьего мира, резко контрастируют с цветами, которые специально создают люди для своих нужд, часто корыстных, пустых, тщеславных:

<...> Цветы! Болотные цветы!
 Растут без всякого ухода,
 Стоят в воде и близ воды
 И радуют одно болото.

Никто в подарок не сорвет,
 Никто не обласкает взором
 <...>
 Безвестны, хоть и золоты,
 А впрочем, хватит слов жалельных:
 Ведь нам болотные цветы
 Милей цветов оранжерейных.
 «Калужница»

Особое место в поэтической флоросимволике и Романа занимает *лилия*, растение, которое с древнейших времен в культуре разных народов мира является символом чистоты, непорочности. В христианстве цветок белой лилии — символ Пресвятой Богородицы. Он представлен в композиции икон Благовещения Пресвятой Богородицы¹, Божией Матери «Неувядаемый Цвет», в тексте молитвы к ней: «...Ты еси Кóрень Дéвства и Неувядáющий Цвет чистоты́ и целомúдрия...» Богородица — Цвет не-

¹ См. об этом подробнее в материале Л.В. Фадеевой в настоящей главе монографии.

сказанной чистоты! Так это звучит и во многих стихотворениях и. Романа, словно переключаясь с самой краткой молитвой, ставшей названием одного из них:

ПРЕСВЯТАЯ БОГОРОДИЦЕ, СПАСИ НАС!

<...> О Цвете несказанной чистоты!

Душа моя к Тебе взывает стоном:

Заступнице моя, когда б не Ты,

К кому б еще прибегнул, недостойный? <...>

Обращаясь к цветку в стихотворении «Как любит нас Господь...», отсылая к той же иконе Благовещения, поэт объясняет, почему он выше всех цветов ставит именно *белую* лилию. Это напоминание живущим в грешном земном мире, что спастись можно только через достижение духовной Чистоты, символом которой является *белый* цвет:

<...> О лилия! О чудо!

Ты помнишь дивный миг? Явился с высоты

Велений Божьих скорый Возвеститель!

Пред Девой Пресвятой как символ Чистоты

Держал тебя Божественный Воитель.

И потому твой зрак душе небесной мил,

Что Чистоты — повсюду оскудене.

И, может быть, тебя Архангел Гавриил

Оставил нам как память о Спасеньи.

Во множестве стихотворений соткана цепь смыслов, пересекающихся ассоциаций: чистота равна красоте; белый цвет весеннего цветения равен чистоте белого цвета зимой; серебристо-белый иней на окне — это зимнее цветение; белые розы летом напоминают белый пушистый снег зимой или белые облака в небесной лазури... Это непрестанная мольба о Чистоте — главном Божьем даре человеку. Автор подчеркивает сакральность этого дара заглавной буквой.

В стихотворении «Юрод» лилия является символом чистоты души, которая одинаково по-детски откликается слезами на диаметрально противоположные явления мира: «Его душа уже не знала бурь, / Она постигла чудные границы. Он мог заплакать, глядя на лазурь, / На лилию, снежинку, на блудницу...»

Так возникает и развивается в поэзии и. Романа нерасторжимая цепь духовных смыслов: Чистота, Красота и Правда — тот добрый плод, который насыщает по-детски чистую душу. *Евангельская Чистота Евангельских*

кринов одинокого скита дает силы справиться с бедами, которые ассоциируются с образом и запахами горькой травы. Просторечная лексика, оптимистичная, почти частушечная ритмика, победный образ Камня-Веры убеждают в том, что ощущение единства Чистоты, Красоты и Правды, обретаемое иноком, — это плод радостного цветения Души в монашеском уединении: «Как полынью обдало, / Аж душа заныла: / Горе поверху несло, / К берегу прибило...»

«Родник уединенья» — так назвал поэт скит Ветрово, через образы растений давая высокую оценку той преображающей силе, которая незаменима для духовного роста личности и приобретения необходимых для этого качеств. В стихах ветровского периода отражается опыт монашеского уединения. Он помогает отшельнику разобраться в себе: оценить и побеждать грехи лучшими духовными качествами, которые вырабатываются в одиночестве: гневливый — научается властвовать над гневом; многоречивый — становится молчаливым; злодей — праведником; лживый — смиренномудрым... Уединение помогает понять назначение и целительность бед и испытаний, выпадающих на долю человека, воспитывает в нем качества, символически равные свойствам дикорастущих растений. Такова жизнестойкость полыни, с древнейших времен используемой в народной медицине как лекарство: «Не жди от мира утешенья, / Не поворачивай назад. / Полынны воды поношенья, / Но омывают и целят...»

Жизнь в скиту Ветрово приводит к трансформации в восприятии образов растений: рядом друг с другом уживаются благодатная чистота белых лилий и белых роз, благодарная память о сирени как о знаке чистоты юношеского времени, а не максималистское ее отторжение, оправдание полыни целебными свойствами как необходимой части Божьего мира...

Уединение помогает углубиться в тонкие смыслы его красоты, увидеть, услышать, почувствовать его цвет, свет, звуки, запахи, воспринять цветение растений как ароматные атрибуты Божьего творения в Богозданном Храме, где природа служит своему Творцу вечную неумолкающую Литургию во всей полноте цветового, звукового и обонятельного восприятия:

Ночное пенье многих оживило.
Закончу Службу, ощущая Свет,
Задую свечи, погашу кадило
И попаду в сиреневый рассвет.

Ликует мир, Тобою сотворённый,
Благовествует радость бытия.
И птахи славословят антифонно
По знаку канонарха соловья.

И, восторгаясь богозданным Храмом,
Стою один у радостных ветвей,
Где липовым сладчайшим фимиамом
Кадит рассвет Премудрости Твоей.
«Сиреневый рассвет»

Воспевая красоту цветов в земном мире, поэт от стихотворения к стихотворению раскрывает ее предназначение для человека как предвестницы мира Божьего, как путеводительницы к Небесной Красоте: «Не просто так черемуха цвела, / Не просто так меня крестила мать...»

Инок встал на путь служения Родине и соотечественникам своей поэтической проповедью, своей песней в надежде на сочувственный отклик в их душах, еще способных ощущать земную красоту.

Силы страннику дает надежда, что не всё потеряно, если в душе цветут цветы Православной веры:

<...> Зима без снега — не зима,
Природы хворость.
Душа без веры — грех и тьма,
Геенский хворост.

А без цветения весна —
И глянуть жалко.
Без Православия страна —
Людская свалка <...>
«Какие горы без вершин...»

Создан ли цветочный образ, символизирующий Христа в творческом восприятии поэта? Обращает на себя внимание особенность использования названий спектра цветовой палитры в поэзии и. Романа. Поэт искусно, любовно воспринимает многоцветье окружающего природного мира, передавая зримую красоту звучащим поэтическим словом. Самая высокая частотность включения в ткань его произведений у цветов с белой окраской, на первом месте среди них — белые лилии, белые розы, цветки яблони. В палитре автора наряду с ним звучит и богородичная лазурь, и ликующая зелень весенне-летнего обновления, так выразительно закрепленного им в неологизме *цветоликованье*, и краски осеннего увядания. Примечателен факт, что образ *красного* цветка встретился лишь *единственный* раз и стал символом Крестной Смерти и Воскресения Христа:

Степей Калмыкии любимец
 У Храма моего растет.
 Бутон да листья, сам с мизинец,
 Но так спешит на Крестный ход!
 <...>
 Стоят, о Празднике мечтают,
 Вдыхая святость бытия.
 Ну а пока напоминают
 Всё больше Кровь от копия.
 «Тюльпаны»

Красный цвет и форма нераспустившихся тюльпанов в стихотворении Великого Понедельника — начала Страстной седмицы — символично сочетают в себе образ Крестных страданий Иисуса Христа (Кровь и копия бутона) с предвестием радости, когда цветки алыми ризами развернут свои лепестки к Пасхальному Воскресению. Это — как контраст белого цвета Великой Субботы и красного цвета особого и единственного в году торжества Пасхи. Возможно, в уникальности красного цветка во всем флористическом стихотворном корпусе интуитивно отражено благоговейное отношение к красному цвету как символу Христовой крови, пролитой во искупление человеческих грехов. Бережность проявила себя и в выборе лексики произведения, создающей в преддверии праздника атмосферу детской чистоты, непосредственности, напоминающей о призыве Христа к людям: «Будьте как дети!»

Еще одна особенность в авторской картине мира — трансформации в понимании и оценке соотношения цветка и плода:

Друзьям, и недругам, и прочим,
 Кто посещал мои края —
 Любой спасается, как хочет.
 Как не хочу — спасаюсь я.

Мне по душе дерев забвеньё,
 Когда в снегах стоят сады.
Вам, разумеется, цветенье
И обязательно плоды.
 <...>

Что понапрасну сад тревожить,
 Когда ни яблока в саду?
 «Я вас любил. Любовь, быть может...»
 Но только не в моем скиту <...>
 «Друзьям, и недругам, и прочим...»

В этом стихотворении поэт полемично и иронично оценивает цветение и тем более плодоношение; в противовес им дает высокую оценку зиме с ее отрезвляющими белизной, чистотой и холодом. Но постепенно в его стихах проявляется потребность более тонкой и глубокой оценки того, в чем же состоит **духовный смысл цветения и плодоношения**. Оказывается, красота и райское благоухание в пору цветения — это Божий дар душе, плод, приносимый трудами отшельника, результат самоограничения плотских желаний, вдумчивого различения требований плоти и души. Об этом — стихотворение «Подлунный мир весной обогрет»:

<...> Поставлю под черемухой скамью,
И воздохну, и задержу дыханье,
И жаждущую душу напою
И благозвучьем, и благоуханьем.

Зело добро! Чего еще желать?
Бог дал и спеть, и потрудиться в Храме.
Жизнь состоялась, можно помирать —
Вот так, при соловьях и фимиаме.

Мечты мечтами — не по Сеньке честь.
Но, даже и в казенной телогрейке,
Благословлю Творца за то, что есть
И Храм, и под черемухой скамейка.

Излюбленный образ в поэзии и. Романа — цветущая яблоня как символ человеческой души, а также плодоносящей зрелости и животворящей старости. Это ярко выражено в цикле стихотворений, созданных в Ветрово в мае 2006 — лета 2007 г. Они воспевают яблоневое цветение и плодоношение: «Белеет яблоневым цветом / В зеленом радованьи скит...»; «Земля невестой разодела / И ликования не таит...» Определены цель и духовный плод цветения, дан ответ на вопрос, в чем же состоит их символический смысл:

Подснежники, черемуха, сирень —
Весеннее обыденное чудо.
Недолг цветоликованья день,
Зачем цветете, что несете люду?
<...>
Вот назначенье всех — петь Красоте!
Жить — прославлять, а не сорить словами.
Цветы, цветы! Без вас и мы не те...
Благословен к Себе зовущий вами!
«Подснежники, черемуха, сирень...»

Поэзию весенних и летних дней 2006 г. отличает особенная любовь к красоте цветения, многие стихи раскрывают идею тождества Красоты и Чистоты. В стихах 2007 г. продолжают размышления о цветении и плодоношении — уже как о метафоре плодотворности одиночества, об одиноком пути в жизни как способе высокого служения Богу. А в стихотворении «Недолго будут красоваться в белом...» дважды повторяется пословица «Не старый умирает, а поспелый» в контексте контрастных образов «весенние цветы» — «осенние листья», «красоваться в белом», — «в роще пожелтелой», рисующих закономерную и необходимую связь этапов цветения и плодоношения как воплощения высшей Премудрости Создателя. Автор делает вывод, что цветение, дающее плод, — это возношение славления Богу:

Нам никуда от старости не деться,
Так для чего за молодость держаться?
А яблоня цветет — не наглядеться!
А яблоня цветет — не надышаться!

И что ей годы? В брачном облачении,
Играя светом, юных лет не просит...
Прекрасна старость, коль полна цветенья,
Прекрасна старость, если плодоносит.

Гудят шмели. Мой край подобен Раю,
Где не живет безверная тревога.
Вдыхаю райский дух и выдыхаю:
Прекрасна старость, славящая Бога!
«У старой яблони»

Этап 2010–2019 гг. приносит тревожные размышления о понятиях **пустоцветье и пустоцвет**. Поэт рассматривает цветок, лишенный завязи или не дающий плодов, в применении к человеческой жизни как метафору драматического противостояния души и плоти:

Безмолвно роза говорит:
Не всё добро, что око просит.
И запах мил, и нежен вид,
Одна беда — не плодоносит.

Что́ красота живых цветов,
Когда приходит лихолетье?
Не зря цветенье без плодов
Зовут в народе пустоцветьем.
«Роза»

В период 2020—2023 гг. поэт вместе со всей страной переживает ощущение трагичности бытия, вновь и вновь размышляя о связи цветения с плодоношением и о пустоцветье как итоге бесполезной деятельности человека с пустой душой, чья жизнь прожита зря («Бесплодность»).

Человек получил от Бога при рождении Душу — неумирающий цветок. Но, прельстившись ценностями падшего мира, засушил свою Душу и не оправдал надежды Божественного Садовника:

<...> Ты посадил в саду своем цветок
И каждый день усердно поливал.
Но все твои труды пошли не впрок:
Цветок поблек и вдруг совсем увял.

Пора цветов щемяще коротка,
И как-то пусто стало без цветка.

Душа — неумирающий цветок,
Но увядает, падший мир любя.
Садовник твой — любвеобильный Бог,
Ему ль не жаль безумную тебя?

До Крестной смерти души возлюбил
И за тебя не воду — Кровь пролил!
«Цветок»

В наши трагичные дни душа поэта взыскует Чистоты, Красоты и Правды, с высоты их непогрешимой ценности жестко оценивая результаты пройденного пути. Словно исповедь, одно из недавних стихотворений раскрывает живую душу монаха: «Был глух и слеп, в пустых мечтах кружил / И ничего не знал о пустоцвете <...>. И закопают, годы сочтены, / О долгих летах никогда не бредил... / Цветы, слова покойнику нужны, / Как освежитель воздуха медведю...» («Оглядываясь»).

Обзор флористической образности в поэзии и. Романа позволяет предположить следующий вывод: соотношение процессов «цветение и плодоношение» в оптике православного человека есть сердцевина, ядро формулы вечной жизни как в ее физической, так и в духовной составляющей. Образы цветов играют в стихотворениях автора ключевую роль, помогая выявить глубинный смысл каждого произведения и реконструировать модель поэтического мира личности. Цветы выступают как метафоры жизненного пути человека от рождения и до кончины, отмечают своеобразие и ценность каждого возрастного этапа, показывают особенности поиска жизненной цели в соотношении с высотой триединого идеала Чистоты,

Красоты и Правды, ведут душу человека вверх, от земной красоты к Красоте Небесной.

Литература

1. Ветрово, сайт, посвященный творчеству иеромонаха Романа. URL: <https://vetrovo.ru/poems/>
2. Семантика 2017 — Семантика сада и леса в русской литературе и фольклоре: Сб. науч. ст. / Отв. ред.: А.И. Смирнова, И.Н. Райкова. М.: МГПУ, 2017. 292 с.
3. Семантика 2021 — Семантика времен года в русской словесности: Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2021. 408 с.

АВТОРСКИЙ КОЛЛЕКТИВ

Абашева Диана Владимировна (Россия, Москва) — профессор кафедры русской классической литературы Института филологии Московского педагогического государственного университета, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: фольклористика, литературоведение, фольклорно-литературное взаимодействие.

Алексеев Александр Валерьевич (Россия, Москва) — профессор департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: историческая лексикология русского языка.

Беляева Галина Анатольевна (Россия, Саратов) — старший научный сотрудник Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева, аспирант Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. Область научных интересов: иконология, визуальная антропология, история советской визуальной пропаганды, история локальных художественных сообществ.

Беляева Наталья Викторовна (Россия, Курск) — доцент кафедры гуманитарных дисциплин Курского государственного аграрного университета имени И.И. Иванова, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: фольклор, русская литература, синтаксис в поэзии.

Богданова Людмила Ивановна (Россия, Москва) — профессор кафедры сопоставительного изучения языков факультета иностранных языков и регионоведения Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: русский язык, семантика, лексикология, грамматика, изучение субъективных оценочных смыслов.

Боровская Анна Александровна (Россия, Астрахань) — профессор кафедры русского языка и литературы Астраханского государственного университета имени В.Н. Татищева, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: русская поэзия Серебряного века, Волго-каспийский текст русской литературы.

Васильев Сергей Анатольевич (Россия, Москва) — профессор департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: теория художественного стиля, история литературных стилей, национальное

начало в искусстве, национальный стиль, русская литература XI–XXI вв., творчество Г.Р. Державина, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, В. Хлебникова, М.А. Шолохова, З. Прилепина и др.

Гаврилина Ольга Вадимовна (Россия, Москва) — доцент департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: женская литература, детская литература, чувство природы в литературе.

Галимуллина Альфия Фоатовна (Россия, Казань) — профессор кафедры русской литературы и методики ее преподавания Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета, доктор педагогических наук, доцент. Область научных интересов: сопоставительное литературоведение, русско-татарские взаимосвязи, методика преподавания литературы.

Герасимова Светлана Валентиновна (Россия, Москва) — доцент Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: достоевистика, семиотика культуры, компаративистика.

Гик Анна Владимировна (Россия, Москва) — старший научный сотрудник отдела корпусной лингвистики и лингвистической поэтики Института русского языка имени В.В. Виноградова РАН, кандидат филологических наук. Область научных интересов: авторская лексикография, лингвистическая поэтика, русская поэзия.

Горбовская Светлана Глебовна (Россия, Санкт-Петербург) — доцент кафедры французского языка факультета современных иностранных языков Санкт-Петербургского государственного университета, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: флоропоэтология поэтических и прозаических текстов французской, немецкой, английской, американской литературы.

Григорьева Алена Борисовна (Россия, Курган) — доцент кафедры зарубежной филологии, лингвистики и преподавания иностранных языков Курганского государственного университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: лингвистика, фразеология, сопоставительные исследования, методика преподавания иностранных языков.

Давыдова Ольга Андреевна (Россия, Москва) — доцент кафедры русского языка Института филологии Московского педагогического государственного университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: лексикология, фразеология, лексикография, язык писателя.

Данилкова Юлия Юрьевна (Россия, Москва) — доцент кафедры сравнительной истории литератур Российского государственного гуманитарного университета,

кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: германистика, компаративистика.

Девятова Надежда Михайловна (Россия, Москва) — профессор департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: синтаксис, текст, грамматика сравнения, русская пунктуация.

Джанумов Артемий Сейранович (Россия, Москва) — доцент кафедры иностранных языков Московского автомобильно-дорожного государственного технического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: фольклористика, литературоведение.

Джанумов Сейран Акопович (Россия, Москва) — профессор департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: история русской литературы XVIII–XIX вв., фольклористика, проблема взаимосвязи литературы и фольклора.

Донина Людмила Николаевна (Россия, Санкт-Петербург) — старший научный сотрудник Института лингвистических исследований РАН, доцент кафедры русского языка как иностранного и методики его преподавания Санкт-Петербургского государственного университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: лексикология, лексикография, грамматика, история русского языка.

Жабина Елена Михайловна (Россия, Москва) — доцент кафедры русской классической литературы Института филологии Московского педагогического государственного университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: взаимодействие фольклора и литературы, фольклор и литература в контексте традиционной духовности, традиции фольклора и русской классики в современной литературе.

Захарова Мария Валентиновна (Россия, Москва) — доцент департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: философия языка, психолингвистика, языковая игра, история русского языка.

Июльская Елена Геннадиевна (Россия, Москва) — доцент кафедры мировой литературы Государственного института русского языка имени А.С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: русская литература XVIII в., поэтика художественного текста.

Казенас Оксана Анатольевна (Россия, Курган) — заведующая кафедрой зарубежной филологии, лингвистики и преподавания иностранных языков Курганского

государственного университета, кандидат педагогических наук, доцент. Область научных интересов: сопоставительные исследования, фразеология, лексическая семантика, когнитивная лингвистика, методика преподавания иностранных языков.

Казмирчук Ольга Юрьевна (Россия, Москва) — доцент департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: поэзия Б.Л. Пастернака.

Калмыкова Вера Владимировна (Россия, Москва) — независимый исследователь, член Российского союза писателей, публицист, критик, кандидат филологических наук. Область научных интересов: творчество В.Я. Брюсова, О.Э. Мандельштама, история изобразительного искусства, русская поэзия.

Кешфидинов Шевкет Рустемович (Россия, Смоленск) — стажер-исследователь НОЦ «Смоленский центр квантитативной филологии» Смоленского государственного университета, аспирант Московского городского педагогического университета. Область научных интересов: русская литература, межкультурное взаимодействие.

Красовская Нелли Александровна (Россия, Тула) — профессор кафедры русского языка и литературы Тульского государственного педагогического университета имени Л.Н. Толстого, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: диалектология, лингвогеография, лингвокультурология, русский язык как иностранный.

Криволапова Елена Михайловна (Россия, Курск) — профессор кафедры литературы Курского государственного университета, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: русская литература рубежа XIX–XX вв., творчество русских символистов, автодокументальная литература.

Круглова Елена Евгеньевна (Россия, Москва) — аспирант департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Область научных интересов: история русской литературы, творчество И.С. Тургенева, психоаналитические исследования.

Кульпина Валентина Григорьевна (Россия, Москва) — доцент кафедры славянских языков и культур факультета иностранных языков и регионоведения Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: лексикология, лексикография, синтаксис, когнитивная этнолингвистика.

Лапутина Татьяна Валерьевна (Россия, Москва) — доцент департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: метафора, поэтическая речь.

Лоскутникова Мария Борисовна (Россия, Москва) — доцент департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: теория литературы, компаративистика, история русской литературы XIX—XX вв.

Лицарева Александра Федоровна (Россия, Москва) — педагог-организатор Московского колледжа управления, гостиничного бизнеса и информационных технологий «Царицыно», соискатель ученой степени кандидата филологических наук, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. Область научных интересов: междисциплинарные научные исследования, фольклористика, этнография, диалектология, педагогика, работа с одаренными детьми, история.

Лукьянчикова Оксана Сергеевна (Россия, Курск) — старший преподаватель кафедры теории и практики журналистской работы Курского государственного университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: региональная литература XX в., творчество Лидии Шелест, журналистика.

Мещерякова Ольга Александровна (Россия, Ленинградская область) — главный научный сотрудник Центра русского языка и литературы Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: когнитивно-дискурсивные проблемы фольклорного и литературно-художественного текста.

Миронова Неля Ринатовна (Россия, Москва) — преподаватель-исследователь, учитель русского языка и литературы. Область научных интересов: проза И.А. Бунина, натурфилософия, символика стихий.

Михайлин Вадим Юрьевич (Россия, Саратов) — профессор кафедры русской и зарубежной литературы Саратовского национального исследовательского университета имени Н.Г. Чернышевского, кандидат филологических наук, доктор философских наук, доцент. Область научных интересов: историческая, культурная, социальная и визуальная антропология, интерпретация культурных кодов, история советской визуальной пропаганды (кино, плакат), античная литература и культура.

Михайлова Ирина Петровна (Россия, Курск) — старший научный сотрудник Литературного музея Курской области, кандидат филологических наук. Область научных интересов: фольклор, региональная литература, история русской литературы.

Новицкая Марина Юрьевна (Россия, Москва) — независимый исследователь, кандидат филологических наук. Область научных интересов: традиционная народная культура, духовная поэзия, современное образование.

Огольцева Екатерина Васильевна (Россия, Москва) — профессор кафедры русского языка Московского педагогического государственного университета, профессор

кафедры славянской филологии Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: лексикология, словообразование, фразеология современного русского языка, устойчивые сравнения русского языка.

Орлова Елена Владимировна (Россия, Новосибирск) — преподаватель английского языка Новосибирского государственного технического университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: лингвокультурология, лексикология, стилистика, художественный перевод, когнитивная лингвистика, психолингвистика, семантика, герменевтика художественного текста.

Петривняя Елена Капитоновна (Россия, Москва) — доцент кафедры мировой литературы Государственного института русского языка имени А.С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: античные традиции в русской и западноевропейской литературе, жанр басни в русской и западноевропейской литературе, поэтика художественного текста.

Полтавец Елена Юрьевна (Россия, Москва) — доцент департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: творчество Л.Н. Толстого, мифопоэтика, мотивный анализ.

Райкова Ирина Николаевна (Россия, Москва) — профессор департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: русский фольклор, детский фольклор, полевые исследования, литературно-фольклорные связи.

Романова Галина Ивановна (Россия, Москва) — профессор департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: теория литературы, история русской литературы, компаративистика.

Сивова Татьяна Викторовна (Республика Беларусь, Гродно) — доцент кафедры журналистики Гродненского государственного университета имени Янки Купалы, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: лингвистика текста, лингвистика цвета.

Смирнова Альфия Исламовна (Россия, Москва) — профессор департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: русская литература, художественная натурфилософия, мифопоэтика.

Соболева Анна Александровна (Россия, Москва) — старший преподаватель кафедры иностранных языков Московского финансово-юридического универси-

тета МФЮА, кандидат филологических наук. Область научных интересов: русская классическая литература, библейские мотивы в поэзии и прозе, творчество Н.М. Языкова, творчество А.С. Пушкина.

Спесивцева Любовь Валентиновна (Россия, Астрахань) — доцент кафедры русского языка и литературы Астраханского государственного университета имени В.Н. Татищева, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: история русской литературы XIX в., Серебряный век, творчество В. Хлебникова, М. Цветаевой, лирическая поэма.

Травников Сергей Николаевич (Россия, Москва) — профессор кафедры мировой литературы Государственного института русского языка имени А.С. Пушкина, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: русская литература XVIII в., теория литературы, поэтика художественного текста.

Фадеева Людмила Витальевна (Россия, Москва) — заведующая сектором фольклора и народного искусства Государственного института искусствознания, кандидат филологических наук. Область научных интересов: фольклористика, народная религиозность, христианские сюжеты и образы в фольклоре, слово и изображение в фольклоре и средневековой культуре, фольклорные сюжеты и образы в литературе.

Фирсова Ольга Геннадьевна (Россия, Москва) — доцент департамента истории Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат исторических наук, доцент. Область научных интересов: социально-экономическая история России XVII—XIX вв., история российской повседневности, династия Романовых, историко-психологические портреты.

Чапаева Любовь Георгиевна (Россия, Москва) — профессор кафедры общего языкознания имени И.Г. Добродомова Института филологии Московского педагогического государственного университета, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: история русского литературного языка, диалектология, лексикология, славянские языки.

Черненко Светлана Васильевна (Россия, Москва) — профессор департамента философии и социальных наук Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат философских наук, доцент. Область научных интересов: эпистемология, когнитивная герменевтика, межкультурная коммуникация.

Чернышев Алексей Борисович (Россия, Рыбинск) — кандидат филологических наук, независимый исследователь. Область научных интересов: антропологическая лингвистика, теория и история языкознания, компаративистика, семантика, словообразование, переводоведение.

Шарафадина Клара Ивановна (Россия, Санкт-Петербург) — профессор кафедры журналистики Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, заместитель заведующего кафедрой по научной работе, доктор филологических наук, член Российского профессорского собрания. Область научных интересов: литературоведение, культурология, компаративистика, лингвокультурология, этноботаника, культурные практики, литературный быт.

Шафранская Элеонора Федоровна (Россия, Москва, Смоленск) — ведущий научный сотрудник НОЦ «Смоленский центр количественной филологии» Смоленского государственного университета; профессор департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: русская литература, межкультурное взаимодействие.

Якушевич Ирина Викторовна (Россия, Москва) — профессор департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, доцент. Область интересов: когнитивная лингвистика, лингвосенсорика, концептология, лингвистика символа, речевая конфликтология, диалектология, лингвопоэтика.

«ЯЗЫК ЦВЕТОВ» И ЦВЕТЫ В ЯЗЫКЕ, ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ

ИКД «Зерцало-М»

Подписано в печать 09.04.2024.

Формат 60×90/16. Печ. л. 31,5.

Тираж 500 экз.

Заказ № 1947