

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

СЕМИОЗИС ФЛОРЫ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ЦВЕТЫ В КНИГАХ И КНИГИ О ЦВЕТАХ

Н.В. ПРОДАНИК
ФГБОУ ВПО «ОмГПУ»

Исследование доктора филологических наук, профессора Санкт-Петербургского университета технологии и дизайна К.И. Шарафадиной «Литература в синтезе искусств. Том II. Floro=Поэто=Logia (СПб.: ФГБОУ ВПО «СПГУТД», 2012. – 526 с.) посвящено семиозису Флоры, генезису и филиации флоросимволики в русской и зарубежной литературе. В поле зрения автора оказывается широкий диапазон персонажей: от античной литературы, в ее греческом и римском вариантах – текстов Гомера, Сапфо, Вергилия, до русской классики – имен И.А. Гончарова, А.Н. Островского, А.П. Чехова, М.И. Цветаевой.

Вынесенное в заглавие, понятие «Флоро=поэто=логия» задает сразу несколько ракурсов прочтения: это и определение поэтологических устремлений авторов 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. Кроме того, термин флоропоэтиология, включенный в ряд близких для каждого литературоведа ассоциаций (филология, поэтиология и культурология), свидетельствует об имманентном анализе текстов, благодаря которому выявляются, первично раскрываются семиотические коды флоротекста и уточняются, дополняясь смысловыми обертонами, при их погружении в культурно-исторических контекстах.

Монография начинается разделом «Селам, откройся!», в котором устанавливаются истоки «языка цветов» в мировой культуре и называются два основных генетических корня европейской флоропоэтики: античная флоэмблематика и восточный селам. Своеобразие античной флоэмблематики раскрывается в аспекте ее функциональности: цветы, растения стали для мифологического сознания семиотическим кодом «биографии» богов (например, «левиний зев» создан Деметрой для Геракла в память о его первом подвиге – победе над немейским львом), цветы, деревья, травы выступали фитоморфными воплощениями и атрибутами богов и героев (в монографии упоминаются широко известный образ *Нарцисса* и менее известные судьбы *Мяты* и *Пиона*). Кроме того, как верно отмечает К.И. Шарафадина, цветочно-растительный концепт необходим при определении поэтологических установок эпохи: сборники стихов в Греции именовались антологиями – «собраниями цветов». В этом случае поэт, подобно мифологическому персонажу, соотносился с маркирующим его творчество растением-эмблемой, стихи вырастали, словно цветы, а собрание авторских имен и текстов представляло искусно сплетенной цветочной гирляндой. К.И. Шарафадина излагает несколько

версий антологической природы текстов, в частности, говорит о возможнойтайной творческой инициации, во время которой поэты посвящали друг друга в этот статус, используя цветочные гирлянды как символический атрибут. От понимания авторского венка-«плексиса» автор выходит и к поэтическим, онтологическим константам древнегреческой культуры; отмечает, что так проявились особенности древнегреческого мышления, для которого «плести» одновременно означает творить или, как точнее пишет Р.В. Кинжалов, «выдумывать, придумывать», творить из хаоса космос, с присущими последнему характеристиками целесообразного порядка и, добавим, полноцветной красотой (Кинжалов Р.В. Символика «плексиса» в мифе, обряде, изобразительном искусстве древности и современном фольклоре//Фольклор и этнография:Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. – Л., 1990. С. 84-85).

Если античные флошифры европейская литература получила «в наследство», то восточные (среди них – турецкие, персидские, китайские) она открывала и творчески осваивала в XVIII – XIX веках, происходило это благодаря европейским травелогам (к примеру, запискам о путешествиях на Восток Байрона и О.Мотрея). Наряду с персидскими тканями, украшениями, изысканно-сложный селамный язык воссоздавал колорит, передавал экзотику и тонкую чувственность восточной культуры, однако в его основе были уже не поэтические или онтологические, а образно-ассоциативные, природно-феноменальные концепты. Они как нельзя лучше отвечали насущной потребности европейской литературы конца XVIII века, для которой язык природы стал аналогом душевных переживаний, а своей ассоциативностью придавал интригующую остроту любовной переписке. Используя селамный стиль посланий, европейские поэты творчески переосмыслили традицию (об этом части монографии «Озорная «реплика» Гете на восточный селам», «Благоуханные письма, или любовь, изъясняющаяся цветами»). Так, создавая «Западно-восточный диван», Гете опирается на список восточного селама, опубликованный в 1809 г. дипломатом и востоковедом Йозефом Хаммером, где говорится, что рифменными созвучиями можно назначать свидание (например, турецкое название «кипариса» рифмовалось с просьбой о немедленной встрече). Немецкий поэт подчиняет селамные сообщения сложному сюжету кокетства и капризов, но вместе с тем, разрабатывая флоросимволику «Западно-восточного дивана», обращается к собственному научно-ботаническому опыту, к европейскому семиотическому коду. В итоге восточная и западная традиции цветочной эмблематики и символизации удачно объединяются в цветочно-лирической «почте-флирте».

Материал других глав первого раздела демонстрирует судьбу «языка цветов» в европейской культуре конца XVIII – начале XIX веков: во Франции она определяется, с одной стороны, светско-галантными условиями (под их воздействием флоропоэтика еще более скрупулезно разрабатывается, вплоть до нюансов цвета и запаха); с другой стороны, «язык Флоры» подчиняется общекультурной тенденции – стремлению к энциклопедизму (потому издаются словари, появляются романы-«инструкции» по владению «цветочным наречием»). К примеру, «восточная» повесть Сен-Пьера «Индийская хижина» (1791) выступает своеобразным «алфавитом флоры», знакомит читателей с символическими значениями экзотических растений, при этом путь семантизации автор выбирает

особый: «селамные концепты, которые Сен-Пьер приписывал «восточным» цветам и восточной версии любовной почты, были исключительно ассоциативно-символическими. Так, концепт жасмина и бергамота («преданность») писатель строит на символизации их устойчивого запаха» (глава «Благоуханные письма, или любовь, изъясняющаяся цветами (французский прецедент)»).

Как отмечает К.И. Шарафадина, благодаря французским писателям – Руссо, Сен-Пьеру, Бальзаку, Золя, их увлечению растительной символикой, на столике каждой образованной девушки появляются «цветочные словари», а по литературным образцам создаются личные любовные флорошифры. Тем самым «текст литературы» оказывается ориентиром для «текста жизни», потому вполне логично далее следует глава, посвященная «цветочному наречию по-бидермайерски»: бидермайер предполагал почти полное соответствие стиля искусства и стиля жизни широкого круга людей. В главе изменен ракурс зрения: перед нами не столько индивидуально авторская символика цветов в художественных текстах, сколько демонстрация того, как усвоенный литературный опыт, чаще опыт французской флоросимволики, проникает в мир немецкой культуры – в оформление дома, в язык цветочных талисманов. Стоит, однако, посетовать, что, проявив интерес к цветочному бидермайеру, насытив текст монографии яркими примерами из истории немецкой и российской культуры, автор монографии уклонился от интереснейшего эпизода в истории немецкого романтизма – обращения Новалиса к цветам-символам. Например, в судьбе цветочных образов Новалиса неоднократно возникают моменты, когда символическое начало доминирует над растительно-природным, и цветок из трепетно-конкретного символа превращается в абстрактно-условный.

Свою реплику в мировом цветочном полилоге произносит и Англия XIX века, англичане усваивают и, в соответствии со своим сдержанно-холодным менталитетом, «оправляют» известные французские цветочные словари, меняют многие селамные значения. Так, Генри Филипс, автор первого английского оригинального руководства по цветочной почте (1825 г.), предупреждал читателя, что ориентировался на французские источники, но исключил из них свойственные влюбчивым французам цветы-иноскказания с «сомнительным» содержанием. Например, такой трансформации подверглась семантика сирени: на Востоке ее дарили на последнем свидании в знак длительной разлуки или разрыва. В викторианской же культуре сирень означала тоску по покинутой семье и друзьям и желание или призыв поскорее к ним вернуться. Стоит отметить, что вполне целесообразен и убедителен культурологический подход к исследованию материала в главах об английской и американской флоросимволике: здесь «ключом» к специфике языка Флоры видится ментальность. Например, справедливо отмечено, что в американском цветочном алфавите отразились такие черты национального характера, как энергия, практицизм, активность, напористость в сфере душевной жизни, а потому американцам недостаточно вечного «Я люблю», доверенного розовой хризантеме, они предпочитают красным тюльпаном открыто заявить о своем чувстве («Я объявляю о своей любви»).

Во втором разделе монографии воссоздается сложный процесс освоения языка цветов русской культурой и литературой XIX века. В 1830-м году ярким событием русской жизни становится выход из печати ««Селама, или Язык цветов»,

автор – Д.Ознобишин. Помимо подробного анализа «дамской ботаники» Ознобишина, ее восточно-западных истоков, в главе ставится еще одна проблема, возвращающая нас к началу монографического исследования: речь идет о природе книги-антологии и оформлении такого издания цветочной виньеткой.

Поскольку в начале века в России именно женщина выступила законодательницей стиля, хозяйкой литературных салонов и музой поэта, то вполне закономерно в монографии выглядит обращение к анализу женских альбомов из фондов Рукописного Отдела ИРЛИ РАН (Р. I. Оп. 42), ряду альбомов из Рукописного Отдела Российской Национальной Библиотеки и из фонда Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа. Альбомный и дневниковый материал свидетельствует, что уже в начале XIX века русская флоросимволика достаточно обширна, в поэтических и графических диалогах встречаются *роза, незабудка, фиалка, васильки, маки, тюльпаны, гвоздики, ноготки, плющ, лилия, нарцисс, подсолнух, маргаритка, ландыш, сирень, барвинок и настурция*. Все эти цветы выступают семиотическим шифром не только для таких известных светских дам, как А.П. Керн, А. Оленина, но и литературных героинь – Н. Ростовой, Т. Лариной. Ценность представленного материала, в первую очередь, дневникового и альбомного, не только в том, что он из архивов введен в литературоведческий оборот, но и в том, что многие записи уточнены (более точно переведены французские названия цветов: *Eglantine* = Цветок шиповника, а не Шиповник; *Capucine* = Капуцин, а не Настурция), а семантика их прочитана на фоне значительного литературного и культурно-исторического контекста, с учетом круга природных ассоциаций и биографических реалий.

Третий раздел «Пушкинский вертоград» открывается главой-вопросом о природе и функции пушкинской виньетки; стоит отметить, что монография и не претендует на исчерпывающую полноту, она создана для интеллектуально активного читателя, способного устанавливать смысловые связи и самостоятельно продолжать поиски по заданным ориентирам. Рассуждения о пушкинской виньетке «*Психея, задумавшаяся над цветком*» выстраиваются с привлечением значительного мифологического контекста – античного мифа о Психее и его флороэлементов. В главе воссоздается образ Психеи в произведениях Лафонтена, Богдановича, Жуковского, в пушкинских текстах, рассматривается спектр возможных флорообразов, «аккомпанирующих» мифологическому сюжету и обнажающих поэтологоческие установки Пушкина (к примеру, указывающих на жанровую природу текста – ее антологическую составляющую).

Глава, посвященная «онегинскому букету», представляет собой анализ флоросемиотического плана пушкинского романа: здесь прочитываются цветы-эмблемы Татьяны («сирень», «липы»); Ленского («шиповник на могиле»), Ольги («ландыш»), используется «минус-прием», с его помощью объясняется онегинская непримечательность к цветам. Своебразными «ключами» от флорошифров романа выступает усадебно-дворянская культура XIX века, мировая литература: Пушкин вступает в творческий диалог с Гомером, Руссо, Ричардсоном, Ж. де Сталь, К.Батюшковым... Нами названы лишь немногие имена, «воздушная громада» романа и в плане флоросемиотики оказывается также необозрима, а подчас требует этнографического, ботанического, контекстуально-поэтического комментария к ...

«Комментарию», как это доказывает глава «Загадка пушкинского пучка зари», где уточняется известный текст В. Набокова.

В четвертом разделе монографии «К своим цветам, своим романам...» реконструируется судьба «языка Флоры» в русской литературе XIX века. В главе «Портретный цветник Петра Вяземского» рассматривается флоросимволика в лирике П.А. Вяземского, определяются ее истоки, причем цветочная семантика получает не только серьезное, поэтически-тонкое употребление, но подчас и ироническое истолкование, в ней обозначаются аллюзии литературно-пародийного толка, характерные для поэтики арзамасцев. Напротив, серьезен мир Флоры в творчестве А.А. Фета. Своебразие «фетовского букета» состоит в равнозначности для поэта садовых и полевых цветов, цветов «дневных иочных», потому растительный мир часто не конкретизирован, а «импрессионизм» фетовского стиля задает особые параметры иносказательности, вызывает ассоциацию аромата как «дыхания» цветка с переживанием того или иного эмоционального состояния.

В цветаевском «комплексе бузины» К.И. Шарафадина вслед за другими учеными (среди них – М. Н. Эпштейн) фиксирует компоненты автобиографической составляющей, но аргументируя творческой биографией Цветаевой, доказывает, что символика бузины гораздо сложнее любых биографических аллюзий и поэтических предпочтений. В своей этимологии слово «бузина»— от диал. «буз» + ина; считается родственным индоевропейским названиям «бука» (ср. лат. название бузины *Sambucus*), к которому, в свою очередь, восходит слово «буква». В таком случае «бузина» может быть расценена как скрытая метонимия понятия «письменность», а значит и понятия «слово», но цветаевский миф о бузине – это миф не утверждения, а отрицания: дьявольского искушения, наваждения: «кумача, сургуча и ада — / Смесь», «бузина — цельный край забрала / В лапы», «нечто, вроде преступной страсти, / Бузина...», «Из всех ягод земных — о, яд! / Та, которую *не едят*» (цитаты из чернового варианта стихотворения «Бузина»). Онтологический концепт, раскрывающийся в цветаевском мифе о бузине, - это трагическое попрание законов жизни, упоенность иллюзией, ведущей к гибели, к не-бытию, принявшему облик-подобие бытия: «Возле дома, который пуст, / Одинокий бузинный куст».

Флородиалог писателей продолжается в главе о «райских цветах» в романе Достоевского «Бедные люди», где герань и бальзамин косвенно характеризуют вкусы и культуру героев: герань как дешевое комнатное растение является непременной деталью мещанского интерьера, а такая цветочная деталь, как бальзамин, отсылает читателя к прецедентному тексту – «Станционному смотрителю» Пушкина и маркирует мир маленьких людей.

Материал, помещенный в последнем разделе монографии, особенно интересен моментами спора: таков, к примеру, вопрос о генезисе букета из васильков в тургеневском рассказе «Свидание» (глава «Букет» Офелии и «пучок» Акулины) (от Шекспира к Тургеневу). Суждения К.И. Шарафадиной о васильках Акулины, ставших репликой отечественного "народного селама", подтверждаются всей логикой развития русской литературы второй половины XIX века: обращение к народным, фольклорным, национальным корням выглядит в эти пору вполне естественно для Тургенева, впрочем, как и для Островского (см. главы «Народная любовная ботаника», «Растительная родословная Миши Бальзаминова»). Веские за-

Логика четвертого раздела выстроена по двум основным магистральным линиям. Одна ведет от унаследования западно-европейского «языка цветов» к его «пересаживанию на русскую почву» - творческой трансформации и национальной семантизации (таковы главы о языке цветов у Вяземского, Тургенева, Островского). Вторая линия, напротив, представляет собой возвращение к европейскому опыту флоропоэзологии – например, к обобщенно-иностранной мифосимволике цветов во сне Софьи («Цветочный шифр сна Софьи Фамусовой») или селамному любовному эпистолярию (возрождение интереса к «благоуханной» почте приходится именно на конец XIX в. и проза Чехова этот процесс фиксирует (главка «Этикетные тайны зимних цветов (рассказ Чехова «Супруга»)»).

Исследование К.И. Шарафадиной вводит в научный обиход и делает известными широкому кругу читателей уточненные переводы и, что еще более ценно, подстрочки французских, английских текстов (например, флористического пособия Б. Делашене. «АВСД... Флоры, или Язык цветов» (1811 года) – *Delachénaye B. Abécédaire de Flore ou Langage des fleurs*. Paris, 1811; переводы стихов Э Парни, Э. Браунинг и др.); на страницах монографии «заговорили» тексты, долгое время «молчавшие» в архивах (среди них – дамские альбомы первой половины XIX века). Монографическое исследование, обобщенное понятием FLORO=ПОЭТО=LOGIA, не замыкается в своих границах: отдельные главы корреспондируют с более ранним изданием – Шарафадина К.И. «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи: источники, семантика, формы. СПб., 2003; однако материал «Флоропоэтиологии» существенно переработан, дополнен разделом «К своим цветам, к своим романам...», открывающим перспективу исследования флоросимволики в русской литературе второй половины XIX – начала XX века. Таким образом, благодаря проделанному труду ученого, перед читателем разворачивается сложный, культурно-исторически и поэтологически обусловленный, семиозис Флоры в мировой литературе и культуре, отдельные аспекты которого (например, семиотический комплекс древнерусской и библейской растительной символики) еще ждут своего исследователя.

Завершается монография библиографическим списком из 174 наименования, в которой приведены наиболее ценные работы по флоросимволике в отечественной и зарубежной литературе, а составленный именной указатель позволяет прочесть исследование как персональный, авторский «алфавит Флоры».