

Людмила Николаевна Дониная  
Клара Ивановна Шарафадина

## **Вещественно-символические средства выражения грамматических значений в невербальных информационных системах (на примере «языка цветов»)**

**1. Понятие «язык цветов».** Предметом данного исследования является так называемый «язык цветов» / *language of flowers* / *Blumensprache*, культурная этикетно-бытовая практика, имеющая международный масштаб распространения (от Европы до Америки) и насчитывающая более двух столетий существования. Мы предлагаем рассмотреть феномен как объект не только культурологического, но и лингвистического исследования. Соответствие грамматических категорий (глагол — имя: существительное, прилагательное, числительное) логическим категориям (процессы — предметы, свойства, величины) допускает наложение «сетки» грамматики на невербальные языки, если они основаны на сходных способах мышления и концептуализации знания. Лингвистический взгляд на такие языки углубляет представления о внутреннем устройстве как невербальных, так и вербальных языков. Какие из присущих «традиционному» языку качеств доступны флорошифру и позволяют ему именоваться «языком»? Какая информация может или не может быть выражена «языком цветов», в котором идея (смысл) оформляется вещью, а не репрезентируется лексическими единицами, как в естественных национальных языках?

«Язык цветов» — продукт такой тенденции развития образного языка, как эмблематическое мышление. Современная семиотика определяет статус эмблемы в культуре как базовой мнемонической единицы, основанной на механизме образования и сохранения культурных смыслов. Оппозиция «слово — вещь» принадлежит к основным семиотическим образующим всякой культуры. Слово — условно, вещь — реальна. Тем не менее в определённых культурно-семиотических ситуациях «...слово стремится сделаться вещью, вещь проявляет стремление стать словом. Она обрастает знаковыми признаками, превращается в эмблему» (Лотман 2002: 34). В итоге эмблематический процесс предстает как процесс взаимной переводимости/непереводимости или интерпретации слова и вещи (изображения). «Язык цветов» по этому признаку можно отнести к условной группе «предметных» шифров, наряду с лексиконами мушек, вееров, перчаток, почтовых печатей и пр., но

аттестация именно флорошифра через языковую категоризацию<sup>1</sup> имеет наиболее убедительные основания и научную перспективность, так как этот «немой язык» использовался в разнообразных сферах применения (от быта до высокого искусства), которые диктовали поиск адаптации его «лингвистического» инструментария к их потребностям.

**2. История «языка цветов».** Как и вербальные языки, «язык цветов» антропоцентричен и историчен, он то «расцветал» в определенных культурных условиях, то редуцировался и упрощался — «увядал»<sup>2</sup>, но не до полного исчезновения (так, компьютерный смайлик в виде красной розы вполне понятен современному адресату).

Растительный язык-шифр стал финальной стадией в развитии европейской традиции цветочного символизма. Пришедший с Востока (предположительно из Турции) в конце XVIII века как языковая игра с названиями различных зримых вещей (драгоценных камней, еды, костюмных аксессуаров и пр., а также растений), предметный шифр был редуцирован европейцами до вегетативного кода. К началу XIX века этот условный способ общения под влиянием европейских традиций символизации растений внутренне принципиально перестраивается, его исторический код меняется, приобретает статус этикетного кода, который и получает название «язык цветов». О его популярности в сферах этикета и литературного быта этого времени говорит тот факт, что слово *цветы* стало ассоциироваться в первую очередь с понятием «язык цветов».

**3. Описания и кодификация.** Звуковая сторона «языка цветов» отсылает к выявлению созвучий между названиями цветов и названиями эмоций в разных языках, в этом отношении «язык цветов» похож, например, на «язык сонников» («снятся грузди — к грусти»). С другой стороны, есть универсальные, не зависящие от созвучий слов национального языка эмблемы (красная роза ‘любовь’). Организация и функционирование флороязыка подчиняются определенным правилам; изменяясь, усложняясь и «разрастаясь», они требовали систематического описания и кодификации: сначала в виде рукописных списков-алфавитов, затем печатных руководств. К последним приложили руку писатели первой величины, руководства которых мы коротко охарактеризуем,

---

<sup>1</sup> «Когнитивистика понимает под категоризацией подведение явления, объекта, процесса под определенную рубрику опыта, категорию и признание его членом этой категории, категория — одна из опознавательных форм мышления человека, позволяющая обобщать его опыт и осуществлять его классификацию» (Колесов 2019: 211).

<sup>2</sup> В данном контексте лингвистическая терминология приобретает метафорический оттенок, особенно уместными представляются образные растительные парадигмы, давно известные терминологии лингвистики.

поскольку авторам удалось разгадать многие «лингвистические» свойства описываемого феномена.

Публикация в 1819 г. «Западно-Восточного Дивана» (West-Östlicher Divan) Гёте стала началом формирования в мировой культуре Нового времени новационной тенденции — западно-восточного литературного синтеза. Одной из отличительных черт восточной поэтики Гёте считал проявляющийся в иносказательности, пафосе намёка, игре «сокровенный язык», пояснению которого он посвятил несколько статей в прозаической части своей книги. Так, в статье «Обмен цветами и знаками» он разъясняет механизм такого «способа взаимосообщения»:

*1...когда любящее существо посылает любимому какой-то предмет, так получатель обязан произнести соответствующее слово и затем смотреть, что с ним рифмуется, изыскивая то слово, которое среди множества рифмующихся подойдёт к ситуации настоящего. При этом всецело царит наитие, направляемое страстью, — много быть не может, это сразу же бросается в глаза (Гете 1988: 233).*

В конце этой статьи Гёте помещает озорную версию восточного селамы, созданную им из рифменных созвучий немецкого языка (Goethe 1952: 98–101). Приписав диалог известной любовной паре Востока — поэту Джемилю и его возлюбленной Ботейне, он наделил его забавным сюжетом, который отразил прихотливые намерения влюбленных, капризы, кокетство, самомнение, обиды, а в конце концов ссору и размолвку. Немецкие названия сорока восьми предметов рифмуются с репликами шутового любовного диалога. Так, поэт вначале представляется девушке как смелый, отважный воин («Ein kühner Krieger»), используя рифменное созвучие этого слова с шерстью тигра («Haar vom Tiger»). Подхватывая эту инициативу, она шлёт в ответ пух газели (Haar der Gazelle), в котором «спрятан» недвусмысленный вопрос о месте встречи: *An welcher Stelle?* — «На каком месте?» А отправив поэту букет (*Strauß*), девушка тем самым называет свой «адрес»: «*Ich bin zu Haus / Я — дома*». Но что-то не заладилось в их отношениях, и цветами бобов (*Bohnenblüthe*) возлюбленная упрекает поэта: «*Du falsch Gemüthe / Ты — фальшивая душа*». Он не остаётся в долгу и посылает в ответ известь (*Kalk*): «*Bist ein Schalk / Ты — плутовка*». Но последнее слово остаётся за героиней: она даёт волю всем своим обидам, избрав угли (*Kohlen*): «*Mag der \*\*\*[Teufel] dich holen / Пусть тебя \*\*\* [чёрт] уносит*».

Составляя свой селам, Гёте отталкивался в выборе конкретных его элементов от списка восточного селамы (Dictionnaire du langage des fleurs 1809: 36–42), который опубликовал в 1809 г. в первом выпуске общеевропейского востоковедческого журнала Mines de L'Orient («Сокровищница Востока») Йозеф Хаммер, дипломат (с 1799 г. —

в Стамбуле, с 1807 г. — в Вене) и учёный-ориенталист, переводчик восточных поэтов. Список Хаммера дал Гёте представление о коммуникативных возможностях селамы и о характере его реплик. Так, рифменными созвучиями можно было назначать свидание («доска» назначала его на воскресный день), признаваться в любви (название «мастики», «мидий», «мёда» рифмовалось с откровениями «Я вас люблю», «Я дарю вам своё сердце», «Моё сердце горит»), жаловаться («Моё сердце — огромная рана») и пр. Гёте умело воспользовался всем спектром модальности сообщений, но придал им композиционную завершённость.

**4. Замена вещи её изображением.** В определенный момент своего развития «язык цветов» получил «письменную форму», резко увеличившую возможности его применения: цветок, букет и другие предметы могли быть не только переданы адресату «вживую», но и изображены на бумаге, вышиты и т. д. Это позволяло корреспондентам общаться за пределами пространственно-временного совпадения, при этом смыслы посланий сохранялись.

В начале XIX века «язык цветов» пережил даже попытки превращения цветков в аналог знаков буквенного письма, к чему располагали сами названия описаний этого языка, такие, как «Алфавиты», «Азбуковники». В начале века в обиходе были только рукописные списки, в 1811 г. вышло первое печатное руководство «*Abécédaire de Flore ou Langage des fleurs*» (Delachénaye 1811). Составитель предложил закрепить за каждым из цветов соотнесенность с определенной буквой французского алфавита: например, сирень (lilas) — это долгий звук [a] во втором слоге. Знак ударения и знаки препинания должны были заменить соответственно изображения насекомых и изображение анютиных глазок в разном положении. В сферу применения этого шифра автор предлагал включить вышивки, и тогда букеты, венки, гирлянды становились шифрованными любовными посланиями. Однако такие слишком замысловатые варианты цветочной почты не нашли отклика у читательниц. Наконец, в 1819 г. в Париже было издано пособие «*Le langage des fleurs*», автор которого скрылся под псевдонимом (Latour 1819). Увлекательные очерки о цветах были распределены по временам года, завершали книгу два подробных указателя (272 позиции). Ими предлагалось пользоваться «для составления букетов-селамов и цветочных записок» — по алфавиту концептов и алфавиту названий. Иллюстрации в виде гравюр были выполнены специально для этого издания известным миниатюристом. Возможно, искусное оформление в сочетании с увлекательным и удобным изложением материала сделали это пособие самым авторитетным среди подобной книжной продукции. Как пример применения цветочного наречия составитель предлагал вниманию читателей «записку, написанную цветами»: изображениями шестнадцати растений было представлено ни

больше ни меньше как стихотворение Парни. Такой вдохновляющий пример соположения вещи и слова побуждал читателя к собственному творчеству, а букеты-задания на иллюстрациях предлагали ему опробовать свое умение.

**5. Роль контекста.** При ограниченности используемых растений и «многозначности» каждого из них ведущая роль в распознавании смысла знака переходит к окружению, ситуации, т. е. контексту (можно было бы говорить и о дискурсе). Если бы речь шла о словах, правильнее всего описали бы ситуацию «растительные» термины *смысловые приращения* (В.В. Виноградов) или *комбинаторные приращения смысла* (Б.А. Ларин). Цветок-послание не выступает как точный заместитель одного слова, но представляет множество слов, объединенных концептом. «В этом случае под концептом следует понимать не *conceptus* (условно передается термином “понятие”), а *conceptum* — “зародыш, зернышко” первосмысла (*сперма* у Аристотеля), из которого и произрастают в процессе коммуникации все содержательные формы его воплощения в действительности» (Колесов 1999: 81).

Сочетания растений семантически усложняли сообщение и одновременно уточняли его, так, при попарном «фразеологическом» соединении ирис и ветреница (анемона) несли горестную весть о покинутости, одиночестве; левкой с печёночником подтверждали основанную на доверии верность в несчастье; примула в соседстве с барвинком напоминала сладостную юность; гиацинт и ландыш обещали возвращение счастья и благосклонность; триада анютины глазки, вербена и лютик содержала витиеватый комплимент «вспоминаю и восхищаюсь вашими ослепительными прелестями».

**6. Функциональная ограниченность.** Ограничения, накладываемые принципом построения высказывания без слова, непреодолимы для «языка цветов». По сравнению с естественным вербальным человеческим языком любое другое средство коммуникации представляется менее богатым и разнообразным, транслируемая информация в данном случае имеет метафорический, конкретно-образный характер, а потому проводимые между такими языками аналогии всегда условны. В «языке цветов» могут быть реализованы лишь немногие из языковых функций, но это такие важные функции, как коммуникативная, эмотивная, отчасти аксиологическая, кумулятивная и, конечно, эстетическая, позволяющая передать смысл «красиво». Изначально, по-видимому, могла реализовываться только фатическая, контактоустанавливающая функция (турецкое слово *selam*, употребляющееся в неофициальной обстановке, означает «привет», ср. с известным арабским приветствием *اسلامك لي ع* *ас-салям алейкум*, букв. «Мир Вам», укороченный вариант — *салям*, эквивалент слова *здравствуйте*).

Флорошифр ограничен и с точки зрения условных функциональных стилей. Элементы «языка цветов» не способны репрезентировать полноту содержательных форм концепта (образ, понятие, символ (Колесов 2019: 300)). Между тем содержательные формы коррелируют с определенными функционально-стилистическими разновидностями речи: в научном и официально-деловом стилях важное место занимает понятие (*строение цветка*); текст религиозного стиля и художественный насыщены национальными культурными символами (*цвет нации*); разговорному и публицистическому стилям присуща индивидуально-образная форма реализации концепта (*прекрасный цветок*) (Донина 2017: 225–226). Таким образом, флорошифр, имеющий по преимуществу образное наполнение, лучше всего приспособлен для посланий «разговорного стиля». В противоположность этому, названия растений, гербарии и под., встречающиеся в текстах научного стиля или сопровождающие трудовую деятельность человека (понятия), не участвуют в «языке цветов». Отчасти «язык цветов» перекликается со стилистикой некоторых жанров языка художественной литературы (в символической функции), поэтому он включался в систему средств выразительности, любимых и модных в ту эпоху, таких, как аллегория.

Замена живых цветочных композиций на рисованные изображения значительно расширила возможности «языка цветов». Теперь флородетали могли использоваться в аллегорических альбомных композициях на правах целостной реплики или ее важного акцента. Прокомментируем типичный альбомный рисунок (Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии Наук. Р. 1. Оп. 42. № 38. Л. 56): амур уснул под кустом распустившихся роз (его неизменные атрибуты — лук и колчан со стрелами — лежат рядом) и не слышит песен сидящей рядом на ветке птички. Если учитывать, что цветущий розовый куст в эмблематике — это символ семейного приюта и убежища (вариант семантики — ‘удовольствия любви’), то изображение можно истолковать как аллегорию супружеской любви, которой не вняты весенние призывы соловья.

Часто встречается в альбомах типовая аллегория из двух воспламененных и пронзенных одной стрелой сердец: «Из двух будет одно единое». Но на акварельном рисунке из альбома 1830-х гг. (Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии Наук. Ф. 1000. Оп. 4. № 130, 1831–1839 гг.) сердца окружены венком из розовых роз, перевитых голубой лентой, а внизу под венком — еще и две скромные голубые незабудки. Если вспомнить приписываемую последним реплику «пусть мой образ навсегда обитает в твоём сердце» и учесть, что и сердец, и незабудок по паре, то можно предположить, что цветы вносят резюмирующее пожелание соединить сердца воедино. Оригинальный рисунок-виньетка встретился в альбоме 1820–1830-х гг. (Рукописный

отдел Института русской литературы Российской Академии Наук. Р. 1. Оп. 42. № 45. Л. 3. Датирован 28-м октября 1826 г., подписан «Pachete Chipiloff»): к каменному жертвеннику с огнем прислонена лира, справа от него — куст лилий, а слева — куст роз. Пара «розы–лилии» в этой рисованной виньетке восходила, скорее всего, к старинной барочной эмблеме «пламенеющее сердце между роз и лилий», означавшей «красоту, чистоту и любовь».

Подобные цветочные композиции — своего рода цитаты-сентенции, прецедентные тексты, которые рассчитаны на понимание каждого, кто возьмет в руки альбом, но даже их использование не делает «язык слов» и «язык цветов» взаимопереводимыми системами. Поэтому ожидаемой переменной, способной если не преодолеть, то уменьшить ограниченность «языка цветов», стал синтез «цветок+слово».

**7. Категоризация.** Ориентация человека в мире не ограничена языковыми возможностями, хотя выразить сущее наиболее полно удается вербализованными формами. В первую очередь — формами имени существительного, в котором «овеществляется» мир, и прилагательного, способного описать качества и свойства вещей, что и категоризуется в грамматике языка, в том числе и «языка цветов». Василек («простота, скромность») — замена существительного, обычно отвлеченного, у которого могут быть признаки-«прилагательные».

Особенно важен для «цветочного наречия» колористический признак. Для говорящих по-русски важность цвета для цветка является очевидной, слово *цвет* и означало «цветок» (фиксируется в памятниках с XI в.). Как важный коррелирующий момент в системе альбомной версии «языка цветов» (в графике и поэзии) используется характерный для селамной поэтики символический фонд цвета. Например, постепенной сменой оттенков розы, от красного к розовому и белому, можно было указать на угасание чувств, а желтой розой уличить в измене. Если белая роза говорила о гордости, то ее сочетание с красной содержало признание «Я люблю вас».

В ироническом пассаже из повести Владимира Соллогуба «Княгиня» точно (хотя и пародийно) отражена важность колористического аспекта для «цветочного наречия»:

*2. Завтра вы будете во французском театре. Наденьте на голову белую розу: это будет для меня знаком, что в жизни не все еще для меня погибло». Княжна была очень встревожена (к чему эта роза? эта тайна?) ... на другой день она была в театре с гирляндой разноцветных роз на голове, в том числе была, разумеется, и белая (Соллогуб 1855: 218).*

Выражение категорий количества и процессуальности конкретизировало коммуникацию: веточкой с пятью белыми

колокольчиками назначали свидание в пять утра; шафран означал «Я подумаю»; лимонный лист «Прощай!»

Обыгрывание деталей этого и других планов как флороаллегорий можно найти и в риторической альбомной ботанике:

3. *Si le plaisir est une rose, / L'espérance en est le bouton» (Если удовольствие — это роза, то ее бутон — надежда), Le desir est un arbre en feuilles, / L'esperance un arbre en fleurs, / Et la jouissance un arbre en fruits (Желание — дерево с листьями, надежда — дерево в цветах, наслаждение — дерево с плодами).*

Цветок-концепт передает «суть дела», а в качестве дополнительных семантических акцентов использовались бутоны, лепестки, шипы, наклон цветка, увядшая листва, сломанный стебель, поникшая цветочная головка и прочие традиционные для растительной эмблематики детали. Эти нюансы были смыслонаполняющими и для этикетных «букетов». Из пояснений французского пособия «Le langage des fleurs» 1819 г. можно было заключить, что роза без шипов означала предложение искренней дружбы, роза в бутонах с шипами и с листвой заменяла просьбу: «Хоть я боюсь вашей неприступности, но все же надеюсь на благосклонность». Если в ответ возвращали розу с бутонами, но без шипов, она обнадеживала: «Вы можете надеяться». Но если розу лишали листьев, то ответ был неблагоприятным, так как означал «У вас есть основания для опасений». Высохшая белая роза заявляла: «Лучше умереть, чем лишиться невинности». И наконец бесхитростным на первый взгляд обрыванием и разбрасыванием лепестков розы можно было разбить чье-то сердце: это действие означало «Я вас не люблю».

Особой семантикой наделялся наклон цветка. Категория отрицания исходного значения выражалась цветком головкой вниз: если подаренную с искренней надеждой на взаимность гвоздику («Люблю») возвращали «перевернутой», приговор не подлежал пересмотру: «Не люблю»; просящая «все помнить» незабудка в «опрокинутом» положении приказывала «все забыть». По разъяснению первых французских руководств, правый наклон означал местоимение «я», тогда как «ты» передавалось наклоном цветка влево. Более позднее руководство 1833 г. «Nouveau manuel des fleurs emblématiques ou leur histoire, leur symbole, leur langage» (Leneveux 1833) добавляло в этот ряд местоимение «он» — для этого цветок с наклоном направо следовало вручить левой рукой. Английское пособие по языку цветов Генри Филлипса «Flora Historica, or the three seasons of the British Parterre» (Phillips 1824) предлагало выражать местоимение «я» («мне») наклоном цветка влево, мотивируя это тем, что так он указывает на сердце.

Средством выражения «синтаксических категорий» служат прежде всего этикетные «букеты», которые иерархизируют, упорядочивают, организуют флороэлементы в единое высказывание. Часто встречается в альбомных флороаллегориях *венок*: эта композиция, как и букет, строится на сочетании разных растений. Так, в альбоме, атрибутируемом Вадковской (Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии Наук. Р. 1. Оп. 42. № 99. 1817–1842 гг. Л. 28), находится раскрашенный рисунок (для вышивки на канве) «целующиеся голубки в корзине с цветами». Снизу это изображение заключено в полувенок из роз, жасмина, незабудок и васильков. Смысл рисунка прочитывается как сюжетная метафора: долгожданным союзом «увенчана» любовь чистая и возвышенная, но милым грозит расставание (реплика незабудки: «Помни обо мне»). Стихотворная подпись под этим аллегорическим изображением подтверждает такое прочтение:

*4. Грустно милаго забыть, / Грустно с милым расставаться, / С ним бы рада все делить, / Даже сердцем поменяться.*

Комментируя эту композицию из альбома Вадковской, обратим внимание на сочетание в одном высказывании цветочного изображения и «синонимичного» ему поэтического текста, которое значительно расширяло возможности «языка цветов», соответственно, его популярность (заметим также, что в критические времена модернизма, постмодернизма, современности, когда «язык цветов» как исторический стиль невозможен, именно в сочетании с буквенным текстом остаточные фрагменты цветочных посланий составляют значительную долю, например, открыток, пусть и в электронной, а не в цветочной почте).

Содержательная сторона высказывания, созданного разными средствами, может быть достаточно сложной. Например, засушенный цветок в сочетании со стихотворным текстом получал новый смысл по сравнению с тем же живым растением. Цветок выступал в роли аллегорического субстрата текста или буквальной реализации ассоциативно-подтекстовых интенций. Чрезвычайно ярко представление о смысловых приращениях в структуре «гербарий+стих» выражает коллаж, обнаруженный в альбоме из собрания Половцовых (Рукописный Отдел Российской национальной библиотеки. Ф. 601. № 1963. 1838–1862 гг. Л. 3). Он состоит из текста стихотворения Александра Пушкина «Цветок» (1828), записанного по диагонали листа бисерным почерком, и прикрепленной в правом верхнем углу головки цветка календулы. Четыре строфы текста распределены на листе так, чтобы катрены общим силуэтом имитировали чередующиеся «листья» на «стебле». Кроме того, под цветком расположена надпись по-французски «fame de (далее часть фразы ловко упрятана под головку цветка) souvenirs» — «известные воспоминания» и подпись «G.L. Amef 1838». Отнюдь не случайным

представляется выбор календулы. Французское название цветка *souci* (то есть «заботы, хлопоты, волнения») обеспечило ему в селамных списках привилегированное положение: с ним связывали широкий «набор» любовных переживаний. Потаенное значение уточнялось «контекстом» — выбором места для цветка в уборе или костюме: помещенный на грудь, он означал «тоску», на сердце — «любственное волнение», в прическе — «озабоченность». Предлагаемые для «символических» букетов сочетания календулы с другими растениями рождали новые варианты основного концепта. Если «одинокий» цветок говорил: «Я скучаю, огорчен(-а)», то в союзе с маком он обещал: «Я успокою ваши страдания». Его союз с розами эмблематизировал «сладость любовных мучений», с кипарисом — выражал отчаяние. Есть все основания полагать, что французская надпись намекала на необходимость актуализации французского имени цветка (и шире — селамной семантики), и тогда *souci* становилось ключом к прочтению предлагаемой композиции. Перечисляемые в стихотворении Пушкина эмблемные ситуации «одинокого гулянья», «нежного свиданья или разлуки роковой» в альбомном пространстве легко присваивались личным опытом. Этому как нельзя лучше соответствовала и новая версия «названия» пушкинского текста в виде цветка календулы со всем кругом порождаемых его именами (франц. *souci*, англ. *marygold*, рус. *ноготки*) этикетных, культурных, бытовых ассоциаций. Анализ этой альбомной композиции свидетельствует о том, что ценности, транслируемые «языком цветов», вполне соотносимы с ценностями, транслируемыми художественным текстом, и связаны с эмоциональной сферой обычного человека.

**8. Мемотивность.** Принципиальное свойство поэтики «языка цветов» — мемотивность: каждый концепт функционально становится хранителем воспоминаний.

Благодатную почву для употребления и развития флорошифра составили интроспективные литературно-бытовые жанры (дневники, переписка), а также альбомная поэзия и графика, переводившие на свой язык концепты преимущественно эмоциональной сферы, придавая им определенную модальность: комплиментарную, мнемоническую, посвятельную, потаенно-исповедальную и прочую.

В роли «банка памяти» выступали мемориальные гербарии. Сошлемся на легендарную вышивку, виртуозно выполненную из мельчайшего бисера княгиней Софьей Засекиной, провинциальной дворянкой Вологодской губернии (Юрова 2019: 170–183). Вышивка украшала каминный экран, вмонтированный в столик-затею, и состояла из мифологической сцены, обрамленной широким цветочным венком, составленным по принципу гербария: по преданию, автор в течение шести лет (1826–1831 гг.) последовательно «вплетала» в него все садовые цветы

своего имени и полевые — из окрестных полей. Надо думать, что многие из них были помечены теми или иными личными воспоминаниями, так что венки мог быть и своеобразным дневником.

**9. Обучение лексикону и грамматике «языка цветов».** И от адресанта, и от адресата кодирование и декодирование сообщения требовали определенных усилий, знаний, интуиции; интерпретация послания его получателем в случае с «языком цветов» была едва ли менее важной, чем интерпретация читателем художественного текста. «Языку цветов», как и всякому другому, надо было обучаться. Появилась книжная продукция, служащая этой цели, тренирующая присущий каждому человеку механизм расшифровки и отождествления вещей и идей. Оригинальный способ овладения флорошифром предлагала и беллетристика (Шарафадина 2018: 45–59). Нами выявлен и введен в научный оборот используемый в роли своего рода «обучающего тренажера» забытый французский роман «Сабина Герфельд» (1798), переведенный на русский язык в 1802 г. (Сабина Герфельд, или Опасности воображения. Прусские письма, собранные Г-м Сень Сир. Перевод с Французского. М., 1802). Героиня романа по ряду причин выбирает для общения со своим избранником цветочный шифр, постепенно обучая его — а заодно и читателя — лексикону и грамматике этого наречия. Своего рода экзаменом для прилежного ученика становится записка-загадка, состоящая из одиннадцати засушенных цветов, аллегорий добродетелей, которые намечают своего рода нравственный «маршрут» к сердцу возлюбленной:

*5. Если у тебя есть чувствительность, постоянство, скромность, ... нет нетерпения и недостатков, ... то будешь иметь нежную и верную женщину другом.*

Целый цикл романов мадам де Жанлис («Артур и Софрония, или Любовь и тайна», «Надгробные цветы, или Меланхолия и воображение», «Цветы, или Художники») подхватил и продолжил эту традицию «обучающего» чтения (Шарафадина 2003: 34–52).

Смысл и значение каждого цветочного знака расшифровывались в зависимости от «контекстного» окружения и в альбомной продукции. К примеру, в альбоме Панаева 1816–1817 гг. (Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии Наук. Р. 1. Оп. 42. № 21. 1816–1817 гг. Л. 19) имеется любопытное изображение в комбинированной технике: тушью прорисовано древко знамени, а роль его полотнища выполняет прикрепленная вышивка «букет цветов и бабочки». В центре букета — крупный оранжевый подсолнух, розовая роза — справа и незабудка — слева. В каждом из четырех углов вышивки изображены бабочки, устремившиеся к букету. Этикетные значения подсолнуха

позволяют двоякое прочтение. Если видеть в нем эмблему «гордости», то это герб «гордости, готовой склониться перед нежной любовью». Если иметь в виду реплику подсолнуха «мои глаза видят лишь вас», то такое «знамя» — шутливая самопрезентация дамского угодника, иллюстрирующая его любовные победы (бабочки — «сердца, плененные любовью»). Важно отметить, что игровое пространство альбома допускает сосуществование обеих версий, и они актуализируются в разной степени смысловой проявленности в зависимости от того, кто обращается к интерпретационным контекстам и какой из них выбирает. Сошлемся на авторскую запись-эпиграф на первом листе этого альбома, заявляющую о его интимной семантике:

*б. Придете ль вы назад, / Минуты радостей, минуты восхищений, / Иль буду я одним воспоминаньем жить?..*

Особую группу альбомных композиций с использованием растительной символики составляли рисунки-шифры: они предназначались для двоякого истолкования — как традиционная аллегория и как тайнопись.

Для возможности прочтения цветочной композиции в селамном контексте в конце альбомов нередко помещали рукописные «алфавиты цветов» с разъяснением их значений, на французском или русском языке; эти списки встречаются в альбомах и рукописных сборниках на протяжении всего XIX века.

Даже если в «алфавите» находится «словарная статья», посвященная лишь одному цветку из композиции, эта деталь может послужить ключом к шифру. На цветном рисунке в одном из альбомов из фонда рукописного отдела Института русской литературы Российской Академии Наук, заполнявшемся в 1820–1830-е гг. (Р. 1. Оп. 42. № 45. Л. 64), изображена «младая жена» в длинном покрывале. Она опирается на якорь, обвитый гирляндами из розовых роз и незабудок, а в правой высоко поднятой руке держит горящее сердце. Это общеизвестное аллегорическое изображение «Надежды, или Упования». Но сердце в руке еще и атрибут из эмблемы «купидон в правой руке держит горящее сердце», означающей «молчаливую любовь» («Пламенеть и молчать»). Цветы-корреспонденты помогают выстроить семантическую связь-параллель между двумя эмблемными рисунками. В итоге альбомная аллегория надежды в контексте интимного шифра приобретает добавочный смысл — это надежда на взаимность нежных чувств. В другом альбоме этого же времени (Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии Наук. Р. 1. Оп. 42. № 23. Л. 19) встретилась силуэтная аппликация из черной бумаги: надгробный крест, урна, а рядом — два дерева. Образный ряд рисунка традиционен для альбомной графики 1810–

1820-х гг. Он переводит в пластические образы штампы сентиментально-романтического стиля, знаменующие модную в те годы меланхолическую настроенность, которую с нескрываемой иронией изобразил Лев Толстой. В «Войне и мире» подробно описана роль «меланхолического обожателя», которую Борис Друбецкой исполнял как жених Жюли Карагиной. Толстой упоминает и его рисунок в альбоме невесты с двумя «обсыпаящими мраком и меланхолией» деревьями, который, что называется, списан писателем с натуры, а именно из принадлежавшего родственной Толстым семье Юшковых реального альбома 1817 г. (хранится сейчас в музее-усадьбе «Ясная Поляна»). Однако в описываемой нами силуэтной композиции присутствует значимая флородеталь — цветущий тюльпан, который по высоте чуть ли не соперничает с деревьями. Он маркирует интимный мотив изображения, превращая рисунок в запоздалое объяснение: преподнесение тюльпана в цветочной почте заменяло любовное признание.

В альбоме 1813–1820 гг. неизвестной владелицы (Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии Наук. Р. 1. Оп. 42. № 87) внимание привлекает аллегорический рисунок: к каменным, увенчанным траурной урной глыбам прислонен щит с изображением якоря, а слева помещен куст цветущего шиповника. На одном из камней читается фрагмент надписи (другая ее часть «скрыта» щитом): «Сей бы приве некогда на память имя А. Иванов». Одно из этикетных значений дикой розы — «любовь, не имеющая продолжения». Если иметь это в виду, то шиповник добавляет в аллегорию «якоря» («надежда умерла последней») новый нюанс, и изображение читается как памятник либо недолговечной, либо утаиваемой любви («сердце здесь похоронил» некий А. Иванов).

Прокомментируем еще одну композицию — из семейного альбома Левашевых (Фонд Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа Л. 25). На розовом фоне размещен обрамленный рисунок: мотылек сидит на бутоне душистого горошка, под ним — оттиск печатки: амур с фонарем и надпись «je la trouve» («я ее нашел»). Основной смысл аллегории заключен в союзе бутона и мотылька. Последний означает «любовный плен». Ответ «душистого горошка» закрепляет взаимность чувства и его самоотверженный характер: «Я живу для тебя». Подобный рисунок находится в альбоме, атрибутируемом Вадковской (Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии Наук. Р. 1. Оп. 42. № 99. Л. 15): на бутон розовой розы «приземлился» «голодный» мотылек и часть его изгрыз. Бутон розовой розы означает сердце девушки, игнорирующее любовь, поэтому губительное общение цветка с искушителем-мотыльком может быть расценено как эмблема любовного

поединка. Дополнительный интригующий акцент вносит черная «траурная» рамочка, которой обведено изображение.

Спектр графических альбомных инвариантов с использованием флорошифра достаточно широк: цветы-виньетки, любовные узлы, гербы, визитки, «венки», «цветники», букеты, «гербарии», коллажи. Расшифруем самые оригинальные примеры.

В альбоме из собрания Половцовых (Рукописный отдел Российской национальной библиотеки. Ф. 601. № 1963. 1838–1862 гг. Л. 16) расположена комбинированная композиция, включающая четыре засушенных стебелька ландыша в нижнем левом углу, цветную аппликацию голубого выюнка в правом верхнем углу и каллиграфическую запись арабской вязью в центре листа (фраза с подписью по-арабски и по-русски — «Наваб Султан»). Можно предположить, что эта композиция навеяна фрагментом из французского пособия «Язык цветов». Знакомя во введении читателей с восточным опытом селамы, автор рисует воображаемую ситуацию: фаворитка-одалишка, уставшая от ласк тирана, как бы невзначай роняла стебелек ландыша, предназначая его молодому икоглану (офицер дворцовой стражи в Турции), давая понять, что предлагает ему разделить с ней «живое и горячее чувство». Так как голубой выюнок на Востоке означал повинование и покорность, его можно расценить как ответ «Наваба Султана» на призыв ландыша.

Использовались засушенные растения и для аллегорических аппликаций. Оригинальную цветочную аппликацию-виньетку содержит упоминавшийся выше альбом семьи Левашовых (Фонд Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа. Л. 88). Это рисунок вазы, выклеенный на листе альбома из засохших листьев и цветочных лепестков наподобие мозаичного панно. Как прочитывается эта аллегория? Ваза (кувшин) нередко появлялась в эмблематических изображениях. Ее роль в них многозначна: она может быть как позитивной, так и негативной, обладать как общим, так и интимным содержанием. Ваза с цветами означает «богатство и изобилие», или «и то, и другое», роза в вазе с водой — «хотя живу, но в слезах». Ваза-аппликация, скорее всего, ближе к концепту «и то, и другое». Она состоит из сочетания лепестков и листьев трех цветовых оттенков: красного (низ), зеленого (середина) и синего (верх). Как пояснял один из цветочных «Оракулов», зеленый цвет символизирует надежду, красный — любовь и страсть, а синий — благородство чувств. В нижней части ваза украшена гирляндой из цветочных головок: судя по силуэту, это тюльпаны. Тюльпан означает «объявление любви», поэтому выбор красного фона для него оказывается многозначительным. В такой последовательности — снизу вверх — зашифрован тайный сюжет вазы: после признания в страстной любви

следует выражение надежды на взаимность и уверение в благородстве помыслов.

**10. Выводы.** Подводя итог наблюдениям, можно заключить, что цветок замещает целую группу слов, связанных с общим концептом, отсылает адресата к исходному первосмыслу-концептуму. Цветок-вещь в соотношении с идеей «работает» в редуцированном семантическом треугольнике с пропущенным, но восстанавливаемым именем, и потому смысл послания оказывается доступным для понимания. То, что не устоялось в национальном сознании, «язык цветов» выразить не может.

Из содержательных форм концепта — образа, понятия, символа — «языку цветов» доступны образ и символ. Цветок-образ индивидуален, его форма, запах, цвет, размер вариативны. В целостности и инвариантности национального символа цветок представлен первоначально в контекстах литературно-бытовых жанров и этикетного употребления. Поэтому альбомное пространство оказалось органичным контекстом для освоения поэтики «языка цветов», так как в основе их структур лежит диалогическая схема. Объединяет их и игровая природа. «Поэтика Флоры» заняла в «альбомном языке» с его множественностью способов передачи и многократностью сообщения особое место. Цветочные «Оракулы» переводили на свой язык суждения, востребованные практикой дружеского и любовного общения: комплиментарные, мнемонические, посвятительные, потаенно-исповедальные, сентенционные и пр. В то же время на фоне малой информативности цветочная композиция-шифр выступала как запись с многовариантным прочтением. Облекая сообщение в знаки, предполагающие многозначное толкование, она дразнила и возбуждала любопытство, приглашая к разгадывающему прочтению. Технология дешифровки заключалась во вписывании семантики элементов в заданную композиционную модель и их «линейное» соотношение между собой по принципу со- и/или противопоставления.

Предпринятый нами поиск лингвистических аналогий понятийным категориям флорокода подтверждает допустимость и возможность лингвистической категоризации этого невербального языка, углубляя понимание его внутреннего устройства и уточняя его стилистический потенциал для образного, наглядно-чувственного представления действительности. Сохранившиеся «Алфавиты», «Азбуки», «Телеграфы» и «Оракулы» Флоры, выполняющие роль, сходную с ролью словарей и грамматик в описании и кодификации вербальных национальных языков, а также альбомы, беллетристика, включающие элементы языка цветов, ждут своего лингвистического осмысления. Они позволяют исследовать этимологию цветочных реплик через толкование аллегорико-символических значений растений, демонстрируют упорядочивание их лексикографически в виде прямых и обратных указателей, сохраняют

инструкции по «морфологии» и «синтаксису» «языка цветов», алгоритмы его применения и семантической дешифровки.

### Литература

1. Гёте, Иоганн Вольфганг: *Западно-восточный диван*. Москва, 1988.
2. Дони́на, Людмила. Объяснительная сила концептологии (на примере проблематики функциональной стилистики) // *Advances in Social Science, Education and Humanities Research (ASSEHR), volume 122. 45th International Philological Conference (IPC 2016)*, 223–226. Atlantis press Netherlands, 2017.
3. Колесов, Владимир: *Жизнь происходит из слова*. Санкт-Петербург, 1999.
4. Колесов, Владимир: *Основы концептологии*. Санкт-Петербург, 2019.
5. Лотман, Юрий: Натюрморт в перспективе семиотики // *Статьи по семиотике культуры и искусства*, 340–349. Санкт-Петербург, 2002.
6. Соллогуб, Владимир: *Сочинения графа В.А. Соллогуба*. Т. 2. Санкт-Петербург, 1855.
7. Шарафадина, Клара: «Селам, откройся!»: флоропоэтика в образном языке русской и зарубежной литературы. Санкт-Петербург, 2018.
8. Шарафадина, Клара: «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи: источники, семантика, формы. Санкт-Петербург, 2003.
9. Юрова, Елена: *О бисере, бусах и прошлом времени. Воспоминания московского коллекционера*. Москва, 2019.
10. Goethe. *West-östlicher Divan. 2. Noten und Abhandlungen*. Berlin, 1952.
11. Delachénaye, B. *Abécédaire de Flore ou Langage des fleurs*. Paris, 1811.
12. *Dictionnaire du langage des fleurs*. Mines de L'Orient. [I]. Vienne, 1809.
13. Latour, Charlotte de. *Le langage des fleurs* Paris, 1819.
14. Leneveux, Louise: *Nouveau manuel des fleurs emblématiques ou leur histoire, leur symbole, leur langage*. Paris, 1833.
15. Phillips, Henry: *Flora Historica, or the three seasons of the British Parterre*. London, 1824.

### Источники

1. Рукописные альбомы

Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии Наук. Р. 1. Оп. 42. № 21. 1816–1817 гг.

Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии Наук. Р. 1. Оп. 42. № 23.

Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии Наук. Р. 1. Оп. 42. № 38.

Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии Наук. Р. 1. Оп. 42. № 45. 1820–1830-е гг.

Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии Наук. Р. 1. Оп. 42. № 87. 1813–1820 гг.

Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии Наук. Р. 1. Оп. 42. №99. 1817–1842 гг.

Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии Наук. Ф. 1000. Оп. 4. № 130, 1831–1839 гг.

Рукописный Отдел Российской национальной библиотеки. Ф. 601. № 1963. 1838–1862 гг.

Фонд Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа. Альбом семьи Левашовых (первая треть XIX в.)

Фонд музея-усадьбы «Ясная Поляна». Альбом Юшковых 1817 г.

## 2. Литературные произведения

Гёте, Иоганн Вольфганг: *Обмен цветами и знаками*. // Западно-восточный диван. Москва, 1988.

*Сабина Герфельд, или Опасности воображения. Прусския письма, собранныя Г-м Сень Сир*. Перевод с Французскаго. Москва, 1802.

Соллогуб, Владимир: *Княгиня*. Сочинения графа В.А. Соллогуба. Т. 2. Санкт-Петербург, 1855.

Goethe: *West-östlicher Divan*. 2. Noten und Abhandlungen. Berlin, 1952.

## 3. Пособия по «языку цветов»

*Dictionnaire du langage des fleurs* // Mines de L'Orient. [I]. Vienne, 1809.

Delachénaye, B. *Abécédaire de Flore ou Langage des fleurs*. Paris, 1811.

*Le langage des fleurs* par Madame Charlotte de Latour. Paris: Audot, 1819.

Leneveux, L. *Nouveau manuel des fleurs emblématiques ou leur histoire, leur symbole, leur langage*. Paris: Roret, 1833.

Phillips, H. *Flora Historica, or the three seasons of the British Parterre*. London, 1824.

**Аннотация:** В статье предложено системное описание флорошифра на основе анализа многообразных сохранившихся источников через призму лингвистических категорий. «Языку цветов» доступны образные и символические содержательные формы выражаемого концепта. Применение грамматических и семантических соответствий понятийным категориям флорокода углубляет понимание сущности «языка цветов» как культурного феномена и раскрывает особенности его использования.

**Ключевые слова:** язык цветов, категоризация, образ, символ.

**Abstract.** In this article we propose a consistent description of floral symbolic system by the expedient of a language-oriented analysis of various sources available nowadays. “Flower language” is able to access figurative and symbolic meaningful forms of the particular concepts it expresses. We demonstrate that mapping some elements of grammar and semantics onto the set of notional categories of floriography significantly enriches the understanding of “flower language” as a cultural phenomenon and also uncovers some peculiarities of its usage.

**Keywords.** “Flower language”, categorization, figurative and symbolic meaningful forms of the concepts.