

А что далее могло произойти с героем?

Едва ли имя, которым он наделен, избрано случайно. Оно уже было использовано Пушкиным в стихотворной повести о Клеопатре. В редакции 1828 года читаем:

...Критон, молодой мудрец,  
Рожденный в рощах Эпикура,  
Критон, поклонник и певец  
Харит, Киприды и Амура.

(III, 131)

Конечно, это человек иной, значительно более поздней эпохи — последних лет до н. э. Но недаром и здесь упомянута философская школа («Роща», т. е. «Сад Эпикура»), основанная в 306 году до н. э. Главное же в том, что едва ли Пушкин употребил бы это имя, если бы предполагал иную психологическую характеристику героя.

Вспомним, что Критон из наброска о Клеопатре, во имя чувственного наслаждения, готов пожертвовать жизнью. Не та ли судьба ожидала и «роскошного гражданина очаровательных Афин»?

Возможно, арзрумский набросок не получил завершения по той причине, что шутовская интонация, здесь намеченная, оказалась в разительном противоречии с нешутливой инерцией сюжета. В «гимне» из болдинского «Пира во время чумы», вероятно, сохранился намек на сюжетное продолжение арзрумского замысла:

Все, все, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья —  
Бессмертья, может быть, залог!  
И счастлив тот, кто средь волненья  
Их обретать и ведать мог.

Итак — хвала тебе, Чума!  
Нам не страшна могилы тьма.  
Нас не смутит твое призванье!  
Бокалы пеним дружно мы,  
И Девы-Розы пьем дыханье —  
Быть может — — полное Чумы!

(VII, 181)

© К. И. Шарафадина

### ИГРА «ВО ВКУСЕ РОСОСО» В МАДРИГАЛЕ ПУШКИНА «КРАСАВИЦЕ, КОТОРАЯ НЮХАЛА ТАБАК» (1814)

О творческой продуктивности традиций рококо для поэзии первых десятилетий XIX века, и прежде всего для лирики Пушкина, исследователи всерьез заговорили относительно недавно,<sup>1</sup> однако, пожалуй, уже готовы согласиться с присутствием рокайльных форм и приемов в его поэтическом арсенале.

Любопытно, что сам Пушкин оставил по этому поводу нечто вроде запоздалого «чистосердечного признания» в рецензии 1836 года на вышедшее тогда же француз-

<sup>1</sup> См. об этом: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994; Эткин Д. Е. Г. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999.

ское издание частной переписки Вольтера,<sup>2</sup> классика французской «poésie fugitive» XVIII века, известной своими рокайльными корнями. Поэт утверждал здесь приверженность ей, противопоставляя «гососо<sup>3</sup> (своего) запоздалого вкуса» «нынешним вкусам», отдающим предпочтение «напыщенным» «исковерканным» выражениям и «площадному цинизму».<sup>4</sup>

Поводом для подобного признания стало неизвестное вольтеровское семнстишие, прормелькнувшее на страницах его переписки. Но Пушкин сумел по достоинству оценить именно рокайльность этого мимолетного опыта, которая выразилась в изящной словесной игре, одухотворенной шутливой самоиронией. «Живость» и «остроумие» понравившейся ему миниатюры содержались прежде всего в оксюморонно обыгранной Вольтером традиционной символике роз и лавров. Благодаря соседу за присланные ему розаны, которые он посадил в своему саду<sup>5</sup> и которые скоро зацветут, французский поэт сопоставляет их с лаврами, бывшими ему по душе в Париже, но делает выбор в пользу роз, так как увлечение лавром он уже пережил, и еще слишком свежи на его руках уколы от шипов, выросших... на лаврах.

Е. Г. Эткинд, тщательно исследовавший связи пушкинского творчества с французской легкой поэзией, отмечает, что «миниатюры рококо», подобные восхитившей поэта вольтеровской, рождались из-под его собственного пера постоянно и задолго до признания в рокайльных симпатиях.<sup>6</sup> Но отсчет таким опытам исследователь предлагает вести с 1820-х годов как самых «урожайных», называя «Ты и вы», «Город пышный, город бедный...», «Соловья и кукушку», «Ты богоматерь, нет сомненья...» и др., и попутно находя для некоторых из них французские прототипы. Рокайльное начало этих стихотворений Эткинд усматривает, главным образом, в рецепции «общей конструкции» при одновременном преодолении характерной для данного стиля манерности и отказе от излишних словесных узоров.

Мы же хотели бы обратить внимание на ранний лицейский опыт Пушкина в мадригальном роде, который может быть расценен как оригинальная аранжировка мотивов рококо, выполненная к тому же на его «языке», не нуждающемся здесь в преодолении, поскольку именно он определяет колорит стихотворения и составляет предмет творческой рефлексии. На наш взгляд, рокайльно-игровое начало «Красавице...» не было оценено в полной мере, так как попросту не было выявлено. Напомним это стихотворение:

#### КРАСАВИЦЕ, КОТОРАЯ НЮХАЛА ТАБАК

Возможно ль? вместо роз, Амуром насажденных,  
Тюльпанов, гордо наклоненных,  
Душистых ландышей, ясинов и лилей,  
Которых ты всегда любила  
И прежде всякий день носила

<sup>2</sup> «Вольтер (Correspondance inédite de Voltaire avec le président de Brosses, etc. Paris, 1836)» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В XVI т. М., 1949. Т. XII. Критика. Автобиография).

<sup>3</sup> Очевидно, что для Пушкина актуальны оба значения понятия рококо: если ближайший контекст рецензии акцентирует его широкую семантику, прежде всего синонимичность «старомодности» и «устарелости», то общий контекст (рассуждение о «легкой поэзии») высвечивает более узкий смысл, поданный поэтом в виде затейливого словесного узора, обыгрывающего взаимоподчиненность понятий «вкус» и «рококо». Именно поэтому мы сочли возможным употребить как пушкинское выражение «во вкусе рококо» в названии нашей статьи.

<sup>4</sup> Ср.: «Признаемся в гососо нашего запоздалого вкуса: в этих стихах мы находим более слога, более жизни, более мысли, чем в подложные французских стихотворений, писанных в нынешнем вкусе, где мысль заменяется исковерканным выражением, ясный язык Вольтера — напыщенным языком Ронсара, живость его — несносным однообразием, а остроумие — площадным цинизмом или вялой меланхолией» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XII. С. 79).

<sup>5</sup> В 1758 году Вольтер купил землю.

<sup>6</sup> См.: Эткинд Е. Г. Указ. соч. С. 109—119.

На мраморной груди твоей, —  
 Возможно ль, милая Климена,  
 Какая странная во вкусе перемена!..  
 Ты любишь обонять не утренний цветок,  
 А вредную траву зеленую,  
 Искусством превращенну  
 В пушистый порошок!  
 Пускай уже седой профессор Геттингена,  
 На старой кафедре согнувшись дугой,  
 Вперив в латинщину глубокий разум свой,  
 Раскашлявшись, табак толченый  
 Пихает в длинный нос иссохшею рукой;  
 Пускай молодой драгун усатый  
 Поутру, сидя у окна,  
 С остатком утреннего сна,  
 Из трубки пенковой дым гонит сероватый;  
 Пускай красавица шестидесяти лет,  
 У граций в отпуску и у любви в отставке,  
 Которой держится все прелесть на подставке,  
 Которой без морщин на теле места нет,  
 Злословит, молится, зевает  
 И с верным табаком печали забывает, —  
 А ты, прелестная!.. но если уж табак  
 Так нравится тебе — о пыл воображенья! —  
 Ах! если, превращенный в прах,  
 И в табакерке, в заточенье,  
 Я в персты нежные твои попасться мог,  
 Тогда б в сердечном восхищенье  
 Рассыпался на грудь под шалевый платок  
 И даже... может быть... Но что! мечта пустая.  
 Не будет этого никак.  
 Судьба завистливая, злая!  
 Ах, отчего я не табак!..<sup>7</sup>

Прочитываемому нами раннему опыту поэта-лицейста суждено было пережить любопытную и по-своему показательную метаморфозу в оценках критиков и читателей: от чуть ли не сомнения в авторстве Пушкина ввиду «плохого стиха» и неуклюжести шуток (В. Г. Белинский, С. П. Шевырев) до признания за ним непринужденного «чарующего юмора» (В. С. Непомнящий), а также указания на его отголоски в зрелом творчестве (так, в эпиграмматическом портрете «красавицы шестидесяти лет» Е. А. Маймин усмотрел генетическую связь с образом старой графини из «Пиковой дамы»).

Но даже такой пересмотр репутации мадригала носил до сих пор характер полу-признания, так как вольно или невольно содержал установку на оправдание общего игриво-двузначного тона стихотворения отдельными блестящими юмора. Хотя его надо не реабилитировать, а попытаться понять ускользающие при слишком «серьезном» чтении смыслы. Попробуем предложить свою версию интерпретации мадригала, вчитавшись в то, что до сих пор относилось к разряду словесного орнамента как традиционный мадригальный комплимент.

До сих пор был обойден должным вниманием тот своеобразный флористический каталог, который помещен в трех начальных стихах и состоит из упоминания пяти цветов: розы, тюльпаны, лилеи, ясины и ландыши, а ведь на «мраморной груди» Климены поместилась большая часть цветочного репертуара лицейской лирики, ко-

<sup>7</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 41—42. Текст копии Ф. Ф. Матюшкина в Лицейской тетради с учетом поправок 1817 года (автограф не сохранился).

тору С. В. Шервинский, автор давней и единственной в своем роде статьи «Цветы в поэзии Пушкина», выделял как самую «цветочную».<sup>8</sup> Правда, выводы о литературной родословной пушкинской флористики этого периода оказались для исследователя мало вдохновляющими: желая во что бы то ни стало отыскать в цветах Пушкина индивидуальное начало, он с сожалением вынужден был констатировать, что лицейский цветник обязан анакреонтике, и особенно французской поэзии, так как «пересажен с ее работок». Таким образом, верный ключ к флористике «Красавице...» был указан, но не использован.

Ключ же к рокайльным корням стихотворения подсказывала его жанровая определенность. Дело в том, что мадригал был своего рода опознавательной приметой французской «легкой поэзии», которая как детище дореволюционного салона довела до совершенства технику светского общения. «Не было, казалось, такого светского человека, который не мог бы при случае сочинить мадригал», — отмечает исследовательница французской культуры XVIII—начала XIX века.<sup>9</sup> Наряду с эффектными комплиментами, тонкими намеками и изысканно-фривольными шутками, поэтические произведения — мадригалы, песни, послания, эпиграммы — составляли ритуал салонно-светского общения. Соседство мадригала с эпиграммой дало свои плоды: его французская версия отличалась игривостью общего тона, замешанной на перифрастическом зротизме и оборачивающейся в конце концов фривольной остротой — пуантом. Название при этом, как и начало, могло сохранять обманчивую галантность.

Образ любви, который культивировался в «легкой поэзии», определялся ее рокайльными корнями. Исследователи стиля рококо отмечают, что наиболее полно он явлен в самом образе жизни этой эпохи,<sup>10</sup> особенно в любовном обиходе, когда культ галантных отношений, появившийся при дворе Людовика XIV, достигает своей кульминации. Исповедуя гедонистическую философию и трактуя жизнь как иллюзию, его приверженцы отдавали предпочтение внешней красности мимолетных, но непременно острых и дразнящих впечатлений. Это придавало рококо игровой характер, выражающийся в пристрастии ко всякого рода переодеваниям и маскарадам, а также нарочитым галантным утопиям.

Поэтому и любовь представляла здесь легкой и изящной забавой, остроумной и изощренной игрой, в которой специфическую роль играли отмеченные тонким зротизмом знаки и фигуры «языка любви», заново воскресившего рыцарско-куртуазную традицию. В духе этой традиции вся светская жизнь концентрировалась вокруг женщины, которая стала предметом особого внимания и поклонения. Не могло не воспользоваться рококо и ближайшим галантным наследством сложившейся в контексте барокко XVII века прециозной культуры с ее знаменитой любовной «географией»<sup>11</sup> и

<sup>8</sup> Шервинский С. В. Цветы в поэзии Пушкина // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 134—140.

<sup>9</sup> Мильчина В. А. Французская элегия конца XVIII—первой четверти XIX в. // Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 8.

<sup>10</sup> Об этом пишет, в частности, В. Г. Власов, подчеркивая, что центром формирования новой культуры с ее стремлением превратить повседневную жизнь в искусство стал салон, быт частного дома, где и создавалась особая среда со своими правилами поведения и языком (Власов В. Г. Стили в искусстве. Словарь: В 3 т. СПб., 1995. Т. 1. С. 456).

<sup>11</sup> Carte du tendre, или Карта нежности, — аллегорическая карта наподобие географической, которая была придумана Мадленой Скюдери (1607—1701) для галантно-авантюрного псевдоисторического романа «Клелия, или Римская история». Она изображает «страну Амура», в которой ведут различные «дороги» — Привязанность, Склонность, Уважение, Признательность и пр. Известно, что эта карта была в ходу и в конце XVIII—начале XIX века. Так, Л. Н. Толстой упоминает ее для характеристики, хотя и откровенно иронической, салонного любовного языка начала века, вложив следующий пассаж в уста Веры Берг: «Я думаю, никто так не был courtisee, как она (Наташа. — К. Ш.), — говорила Вера, — но никогда, до самого последнего времени никто серьезно ей не нравился. Вот вы знаете, граф, — обратилась она к Пьеру, — даже наш милый cousin Борис, который был, entre nous, очень и очень dans le pays du tendre (в стране нежного. — К. Ш.)... — говорила она, намекая на бывшую в ходу тогда карту любви» («Война и мир», т. II, ч. III, гл. XXI). Был знаком с ней и Пушкин, о чем свидетельствует хотя бы его версия карты,

любовной физиогномистикой: типами улыбок, вздохов, взглядов и даже обмороков. Французская «poésie fugitive» XVIII века, в свою очередь, декларировала владение «искусством любви» в наиболее утонченных формах, эстетизирующих чувственное влечение. Она актуализировала разработанные этикетом еще в эпоху галантности условно-иносказательные формы выражения чувств, но поставила весь этот прециозно-рокайльный антураж себе на службу, переработав изощренную систему намеков в принципиальное качество стиля — перифрастичность и метонимичность, и пополнив словарь поэтической эротики эвфемизмами, фривольность которых не столько умалялась, сколько подчеркивалась иносказаниями.

Размышляя над усвоением русской поэзией уроков «poésie fugitive», В. Э. Вацуро настаивал на некоторой избирательности, характерной для национальной рецепции. Так, «непереведенными», по его наблюдениям, остались темы и мотивы, в наибольшей мере связанные с этикетом «любовной игры», т. е. особенно рокайльные.<sup>12</sup> Те же элементы рококо, которые так или иначе попадали в кругозор русских «переводчиков», по мнению исследователя, подвергались перекодировке. Думается, поэтика пушкинского мадригала может стать аргументом, позволяющим поставить под сомнение абсолютность отмеченной тенденции.

Вернемся к пушкинской «Красавице...». Действительно, почему так горько сокрушается и жалобно сетует герой стихотворения на «перемену вкуса» «милой Климены», называя ее «странной» и неожиданной: предпочтение «утренним цветам» и их обонянию «вредной травы зеленой» (нюхательного табака). Почему его так категорически не устраивает табак и табакерка в ее обновленном облике и почему он на крайний случай в этот же табак готов перевоплотиться? По нашим наблюдениям, словесная игра жидилась на репликах этикетного языка намеков, семантику которых определял так называемый язык аксессуаров, а именно цветов и табакерки. Здесь не помешает еще раз напомнить, что именно «галантные манеры, костюмы, предметы обстановки будуаров»<sup>13</sup> были для рококо как стиля жизни — искусства особенно значащими и знаковыми.

Начнем с цветов. Цветы, как утверждают историки моды, относятся к самым древним женским украшениям. Искусственные цветы в этом качестве стали особенно популярны в XVIII—XIX веках, когда ими в виде букетиков, венков, гирлянд было принято украшать шляпы, прически, платья (корсаж, рукава, подол юбки и проч.). Их и раньше использовали в итальянских женских монастырях для убранства церквей, но после возникновения светской моды на искусственные цветы первенство в изготовлении этих украшений переходит к Франции. Здесь возникают специальные

---

относящаяся к 1836 году. В статье о Мильтоне, написанной для «Современника», он полемически использует проницательский пересказ главы «Чтение» из «облизанного» романа «чопорного, манерного» А. де Виньи «Сен-Мар, или Заговор во времена Людовика XIII», в которой выведены Мильтон и Мольер, Корнель и Декарт: «У славной Марин Делорм (...) собирается общество придворных и ученых. Скудери (брат М. Скудери, тоже писатель. — К. Ш.) толкует им (...) аллегорическую карту любви. Гости в восхищении от крепости Красоты, стоящей на реке Гордости, от деревни Записочек, от гавани Равнодушия и проч., и проч. Все осыпают г-на Скудери напыщенными похвалами, кроме Мольера, Корнеля и Декарта». Любопытно сравнить этот пересказ с романом Виньи: Скудери «...развернул на столе подобие географической карты, украшенной голубыми лентами, и начал объяснять значение линий, проведенных на ней розовыми чернилами». «Не у всех достанет воображения понять ее», — комментирует он. «Вот дорога, ведущая от Новой дружбы к Нежности. (...) Нежность — на — Любовной Склонности, Нежность — на — Благодарности (...). Но прежде всего надо пожить в деревнях Мужество, Великодушие, Исправности, Угождение, Учтивая Записка, и, наконец, Любовное Письмо! (...) нельзя миновать дорогу, проходящую через Услужливость и Чувствительность, ибо в противном случае рискуешь попасть в край Холодности, Забвения и погрузиться в озеро Равнодушия. — В высочайшей степени изысканно! — хором закричали слушатели. (...) гости склонились над картой страны Нежности и (...) водили пальцами по изгибам любовной реки». Нельзя не заметить, что в пушкинской версии, пусть и созданной мимоходом и с иронией, квинтэссенция «карты любви» приобретает свою интригу: крепость — река — гавань — деревня...

<sup>12</sup> См.: Вацуро В. Э. Указ. соч.

<sup>13</sup> Власов В. Г. Указ. соч. С. 456. Курсив наш. — К. Ш.

цветочные мастерские, создающие искусные имитации цветов из шелка, тесьмы на проволочном каркасе и т. д.

Живые цветы также издавна сопровождали женский облик, но по-особенному значимыми они стали в XVIII и XIX веках, так как начали выполнять функцию атрибута определенных стилей, в частности рококо<sup>14</sup> и ампира. Они составляли почти незаметное декоративное украшение элегантного, особенно бального, платья и прически,<sup>15</sup> которое как бы завершало симфонию костюма и облика изящной и благоуханной нотой женственности. В то же время живые цветы перерастали рамки только декоративного дополнения, они привносили во внешность игровой нюанс стилизации и театрализации. Напомним, что источником моды на цветочные аксессуары принято считать в первую очередь театральные впечатления, а именно оперные спектакли, где в балетных номерах появлялись пастушки со своим неизменным атрибутом в виде цветов.<sup>16</sup> Воскрешение интереса к цветам в контексте стиля амбир также было во многом связано театру (актрисам в роли античных героинь и их костюмам).

Графический портрет матери Пушкина 1805 года, выполненный, как предполагают, Циммером, может служить яркой иллюстрацией. В этом профильном изображении, слегка стилизованном под камею, каждая деталь облика говоряща: и «греческий» узел волос, и шаль, накинутая на плечи, и, наконец, диадема с цветами в прическе.<sup>17</sup> Интересно, что и сам поэт, моделируя вымышленные, но типологически характерные для определенных художественных стилей портреты женщин XVIII—начала XIX века, акцентирует в них живые цветы как неприменную деталь внешнего облика, которая выглядит его необходимым завершением.

Сравним: «Живописец представил ее облокоченною на перилы в белом утреннем платье с алой розою в волосах» («Дубровский», гл. VI, портрет матери Дубровского). Или: «Германн вошел в спальню. (...) На стене висели два портрета, писанные в Париже m-me Lebguin. Один из них изображал мужчину (...) другой — молодую красавицу с орлиным носом, с зачесанными висками и с розою в пудренных волосах. По всем углам торчали фарфоровые пастушки...» (портрет графини в молодости из «Пиковой дамы», гл. III). Обратим внимание на то, что эти цветы как бы переключали к ее воспитаннице Лизавете Ивановне, исполняющей при графине роль своего рода «фарфоровой пастушки», в двух описаниях которой настойчиво упомянута эта деталь: «...лакеи вынесли под руки сгорбленную старуху, укутанную в соболью шубу, (...) вослед за нею, в холодном плаще, с головой, убранной свежими цветами, мелькнула ее воспитанница» (там же, гл. III) и «Лизавета Ивановна сидела в своей комнате, еще в бальном своем наряде, погруженная в глубокие размышления. (...) Она сидела, сложив крестом голые руки, наклонив на открытую грудь голову, еще убранную цветами...» (там же, гл. IV).<sup>18</sup>

<sup>14</sup> На картине Никола де Ларжильера (1656—1746) «Портрет дамы в парке» (1700—1710) неизвестная героиня запечатлена во время выбора цветов для букета к своему туалету. Об этом помогает догадаться маленький цветочный букетик в ее пудреной прическе, который уже имеет все признаки увядания. А на портрете своей жены и маленького сына тот же художник изобразил последнего поправляющим одной рукой цветочный букетик в прическе матери, а другой рукой протягивающим ей крупный, свежий и яркий цветок. Акцентирование внимания художника на этих деталях заставляет предположить в портрете некий интимный смысл, высказываемый диалогом скромных цветов прически и красного цветка, предлагаемого сыном.

<sup>15</sup> Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды / Пер. с чешского. Прага, 1988. С. 780. Украшение прически цветами и другими аксессуарами для бального выхода было делом особо искусным и выполнялось только «мастером», на это занятие уходило немало времени.

<sup>16</sup> Так считает М. Н. Мерцалова. См.: Мерцалова М. Н. Костюм разных времен и народов: В 4 т. М., 2001. Т. 3—4. С. 51.

<sup>17</sup> Этот портрет воспроизведен в книге-альбоме «Лица пушкинской эпохи в рисунках и акварелях. Камерный портрет первой половины девятнадцатого века» (М., 2000).

<sup>18</sup> Добавим также, что непокрытая голова, украшенная только цветами, — привилегия девиц; замужние молодые дамы, собираясь на бал, заменяли утренний чепец беретом, током или украшали голову перьями, чего не могли делать незамужние.

Использование языка цветов в любовном быте и в costume было характерной чертой галантной эпохи и стало особенно интенсивным, как отмечают историки моды, в эпоху Людовика XVI и Марии-Антуанетты. Помимо декоративного свойства, цветы наделяются семантикой значащего аксессуара, становятся своего рода элементом «алфавита любви».

Любопытные свидетельства этого пристрастия сохранила живопись. Так, на интимном овальном портрете маркизы де Помпадур за туалетным столиком (1758 год, типичный для рококо жанр «утреннего туалета») кисти Франсуа Буше аккуратную напудренную прическу знаменитой фаворитки украшают живые незабудки, известные как эмблема верности. Это — скромное напоминание о постоянстве ее мыслей о возлюбленном покровителе. «Прозрачному» намеку голубеньких незабудок, этого «многознаменующего» цветка из «цветника любви», как аттестовал их автор знаменитого русского пособия конца XVIII века «Любовь. Книжка золотая» (СПб., 1798) в разделе «Новый любовничий и супружеский словарь», вторит шелковая лента синего — королевского — цвета и букет садовых цветов нежных оттенков, лежащий возле зеркала.

Особым интересом к этикетной тайнописи отличался художник Франсуа Юбер Друэ (1727—1775). Так, в портрете мадемуазель Дорэ (конец 1750-х годов), вероятно, дамы полусвета, актрисы, он делает ряд таких намеков, превращая изображение в пространственный рассказ о героине. Вполне в духе рокайльного маскарада она позирует в «платье пастушки», корсаж которого, перед юбки и края рукавов украшены бесчисленными шелковыми розочками с нераспустившимися бутонами. Букетиком этих цветов украшена и аккуратная прическа из напудренных волос, уложенных в «градки». Следует заметить, что мода рококо особое внимание в costume сосредотачивала на лице, шее и руках, а прически и головные уборы тоже включались в общий контекст полного условностей «языка чувств», получая такие намекающие названия, как «взрыв чувствительности», «тайна», «сладострастная», «двусмысленность».

Непременным дополнением не столько костюма, сколько облика были изящные аксессуары, хранящие сентиментальные воспоминания. Ансамбль тайнописных аксессуаров «мадемуазель» также довершает маленький золотой медальон в виде сердечка на черной ленте: он выглядит залогом чьих-то клятв в «вечной» любви. Но, как остроумно заметил один из комментаторов, тщетны намеки «пастушеского» платья, цветов (бутоны розы означал неопытное сердце, еще не познавшее любви) и наивного медальона на невинность владелицы сего немислимого туалета. «Догадаться» об этом помогает в том числе и маленький букет живых цветов в руках «мадемуазель», которые очевидно тронуты увяданием.

В портрете маркизы д'Агиранд того же художника белое атласное платье в шафрановую полоску сиятельной красавицы украшают вытканые розовые маргаритки, а лиф и рукава — такие же букетики, выполненные из синели.<sup>19</sup> Букетик садовых цветов в напудренных волосах довершает цветочный мотив облика. Намек же на то, что он имеет свою подоплеку, содержит другой соседствующий аксессуар, язык которого — фанология — сформировался в ту же галантную эпоху рококо, а именно веер в руках, три раскрытые лопасти которого подают свой тайный знак адресату портрета. Ведь с помощью веера принимались или отвергались любовные притязания, например, по количеству раскрытых лопастей можно было узнать время назначаемого свидания.<sup>20</sup> Маргаритки, этот любовный оракул, как никакие другие цветы были помещены в символике куртуазным шифром, они служили весьма распространенным сред-

<sup>19</sup> Синель (от фр. chenille, т. е. «гусеница») — пушистый, с бархатистым ворсом шнурок для отделок, выкладывания сложных узоров по поверхности ткани, изготовления бахромы.

<sup>20</sup> На иллюстрации 536 в вышеуказанной книге М. Н. Мерцаловой об истории costume воспроизведен любопытный веер английской работы (1797) с выгравированным на его лопастях подробным объяснением «языка вееров», названного фанологией.

ством любовного общения еще в рыцарские времена. Так, если дама в ответ на приязания рыцаря украшала себя венком из маргариток, то тем самым давала ему надежду, говоря с их помощью, что будет размышлять над полученным предложением, если же она позволяла поместить изображение маргариток на его доспехах, то это было уже более чем откровенным признанием в том, что она разделит чувства своего поклонника. Недаром и костюм молодой красавицы с портрета Никола де Ларжильера 1725—1730 годов, собравшейся в маскарад, о чем свидетельствует домино из черной тафты и полумаска в руке, дополняют именно живые маргаритки в прическе, явно предназначенные для условного маскарадного диалога.

Заметим, что и в русских живописных портретах вплоть до конца XVIII века стилевые тенденции рококо будут давать о себе знать не только в легкости композиции или ритмических линий, как об этом принято говорить, но и во внимании к аксессуарам. Таков портрет Н. В. Хлюстиной художника А. Лосенко: легкие ритмические «пятна» усыпавших пудренные волосы розовых роз, дополняя голубой тон одежды, прочитываются как готовая «цитата» рококо. На рококовом портрете графини Санти раскинутый на груди неожиданным «фонтаном» букет цветов, с которым как бы спорят «спокойные» цветы, украшающие высоко взбитую прическу, становится запоминающейся и будоражащей воображение деталью. Почти неприменная роза в «благоуханных» женских портретах Боровиковского (цветок либо в прическе, либо в руке, либо рядом на столике) является сентименталистской «знаковой деталью», связывающей мир модели с миром природы, определителем их эмоционально-психологической близости,<sup>21</sup> но и она, на наш взгляд, генетически восходит к цветочным мотивам как языку чувств рококо.<sup>22</sup>

Бытовой и литературный сентиментализм живо востребовал язык цветов, поставившись сохранить аромат рокайльной галантности. Спектр его применения в эту эпоху расширился. Им пользовались в альбомном общении для записей и графики (рисунков и виньеток),<sup>23</sup> при составлении букетов<sup>24</sup> или венков-шарад, при вышивании, оформлении декоративных панно и каминных экранов, даже для зашифрованного общения в переписке, как это делала, например, двадцатилетняя А. П. Керн, признававшаяся в своей «флоромании». Она, кстати, ссылается на некий «альбом», который помогает ей разобраться в этом языке. Действительно, в начале 10-х годов XIX века начинают появляться разнообразные, в основном французские, печатные пособия и руководства, носящие выразительные названия «Венков», «Цветников», «Оракулов» Флоры, «Алфавитов», «Азбук», «Альбомов» цветов, разъясняющие их аллегорико-символические значения, а также содержащие своеобразные инструкции по «грамматике» и «синтаксису» языка цветов и его применению. Одним из самых ранних пособий этого рода, как утверждает Беверли Ситон, автор единственной на сегодня монографии по истории этикетного «языка цветов», «The language of flowers: a history» (Charlottesville and London, 1995), была книга В. Delachenaye «Abecedaire

<sup>21</sup> Чебанюк Т. А. Человек и эпоха в русском портрете XVIII века. Владивосток, 1999. С. 196.

<sup>22</sup> Интересно, как этот мотив всплывает в провинциальном женском портрете 40-х годов XIX века. Так, художник И. В. Тарханов изобразил Н. А. Сурина в первые дни после свадьбы, о чем свидетельствуют свадебное платье и фата, а ее прическу, лиф платья и рукава украшают «говорящие» искусственные цветы: гиацинты, жасмин и розы (см.: Русский портрет XVIII—XIX вв. из собрания музеев РСФСР: Каталог выставки. Ярославль, 1980).

<sup>23</sup> В альбомной графике изображения цветов могли сопровождать стихотворный текст и служить его аллегорическим комментарием. Зачастую цветы-символы помещались вовсе без текстового сопровождения, заполняя весь лист. Это могли быть и гербаризованные растения, напоминающие какое-либо интимное событие и эмблематически его обозначающие.

<sup>24</sup> Такие, например, «символические букеты» предлагал читательницам «Самый новый и полный оракул» начала XX века (но с использованием значений языка цветов, восходящих еще к началу предыдущего века): настурция и маргаритка — «За вас готов в огонь»; олеандр, барвинок, белая сирень — «Вспоминайте иногда о том, кто любит вас и не смеет признаться»; незабудка, мак, гелиотроп — «Любите меня, как я вас люблю».



de Flore ou langage des fleurs» (Paris: Didot l'Aine, 1811). До этого пользовались рукописными руководствами.<sup>25</sup>

Среди пособий стоит особо выделить книгу Шарлотты де Латур (вероятно, псевдоним Луизы Кортамбер) «Язык цветов» («La langage des fleurs»), опубликованную в Париже в 1819 году и затем выдержавшую множество переизданий. Ее можно считать хрестоматийным воплощением прикладного сентиментализма и вдохновительницей печатной продукции подобного типа, так как вся последующая, как французская, так и немецкая, и английская, уже лишь продолжала «диалог» с этой книгой.

Отсчет русской традиции цветочных «Алфавитов» принято вести с 1830 года.<sup>26</sup> Действительно, вышедшая в Петербурге в 1830 году подарочная «дамская ботаника» (как обозначил ее в рецензии С. Раич) поэта и переводчика Д. П. Ознобишина под названием «Селам, или Язык цветов», предлагала русским читателям расширенный перевод с немецкого анонимного произведения «Die Blumensprache, oder Bedeutung der Blumen nach orientalischer Art» (Berlin, 1823), а также оригинальную поэтическую версию его легендарного «гаремного» происхождения с удачными вкраплениями цветочной символики и обширными пояснениями автора в виде примечаний о восточной специфике селамы.

Но первоначальные разнообразные сведения о языке цветов русские читатели начали получать все-таки намного раньше, чуть ли не с конца XVIII века, и посредником в его освоении стала переводная французская литература. На этом стоит остановиться подробнее, так как Беверли Ситон не учитывает в должной мере такого пути распространения сведений об этикетной флористической символике.

\* \* \*

Среди французских авторов, выступивших в роли популяризаторов языка цветов, особо выделим Бернардена де Сен-Пьера и совершенно забытого Реверони Сен-Сира прежде всего потому, что сведения о флористическом коде в этикетном преломлении они подавали читателям оригинальным беллетристическим способом, сообразуясь со своими художественными задачами.

Информация о возможностях языка цветов как средства общения, принятого на Востоке, была умело вплетена в канву сюжета философской повести о поисках истины чрезвычайно популярного в России в конце XVIII века ученика и последователя Руссо Бернардена де Сен-Пьера «Индийская хижина» (1791; первый русский перевод 1794).<sup>27</sup> Как известно, автор отводил ей роль своего рода художественной иллюстрации, поместив в качестве приложения к книге путевых впечатлений «Путешествие на Иль-де-Франс».<sup>28</sup> Герой повести, английский ученый, ищущий истину, знакомится сначала с буддийскими монахами, но разочарован ими. Случай сводит путешествен-

<sup>25</sup> Л. И. Петина, исследовавшая альбомную продукцию пушкинской эпохи, отмечает присутствие таких текстов на русском и французском языках в альбомах и рукописных сборниках не только этого периода. «Они встречаются на протяжении всего XIX в.», — констатирует она, ссылаясь, в частности, на хранящиеся в РО ГЛМ рукописный сборник К. Мальма (Ф. 4114. Л. 58—60, об., 61, об.—65, об.) и альбом Магге (Ф. 7339. Л. 2—27). См.: Петина Л. И. Структурные особенности альбома пушкинской эпохи // Проблемы типологии русской литературы. Тарту, 1985. С. 21—36 (Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та; вып. 645).

<sup>26</sup> Так считает М. А. Ващенко, автор недавнего исследования о символике цветов в культуре, в том числе и о языке цветов, «Цветочная символика в сравнительно-культурологическом контексте» (АКД. М., 2000).

<sup>27</sup> Индийская хижина. Сочинение Г. де Сент-Пьера. Перевела с фр. К. С. М., в унив. тип. у Ридигира и Клаудия, 1794. Автор первого русского перевода, скрывшийся за инициалами, оказался женщиной, Екатериной Свинойной. Она с особенным вниманием отнеслась к цветочному этюду, постаравшись перевести его как можно тщательнее.

<sup>28</sup> Ныне Иль-де-Франс носит название остров Маврикия; он расположен в Индийском океане восточнее Мадагаскара.

ника с простым отшельником-«парней», и тот открывает ему секрет своего счастья: в бедной жизни вдаль от всех, но в согласии с собой и окружающим миром природы. Рассказывая, как он познакомился со своей будущей женой, принадлежавшей к касте браминов, отшельник поведал о том, что прибег к языку цветов, так как обычное общение между ними было невозможно. Отвергнутый и гонимый всеми, он скрывался на кладбище и питался приношениями на могилы, где впервые и увидел ее, когда она возжигала фимиам, чтобы вызвать тень матери, недавно сожженной заживо с умершим мужем. «Наши глаза встретились и заговорили друг с другом».

Из участия к его бедственному положению она оставила на могиле своей матери фрукты, а он в ответ — *мак*, «который показывал участие, принимаемое мною в ее печали». Увидев в следующий раз, что его знак принят, потому что мак был полит ею, он продолжил безмолвный диалог, прибавив к маку *ноготки* (в тексте повести эта «реплика» не разъясняется, так как их название во французском языке — *souci* — синонимично «заботам, хлопотам, беспокойству», поэтому и на языке цветов они означают «муку, скорбь»). Увидев и ноготки полными, он «сделался смелее» и добавил цветок *фульсапата* «как выражение униженной и несчастной любви моей» (объяснив такое значение тем, что сапожники используют этот цветок для окраски кожи в черный цвет), но на завтра нашел его засохшим. Тогда в следующую ночь он положил *тольпан*, «которого красные листья и черное сердечко показывали пламень, коим сгорал я». Но и он остался отвергнутым, неполитым. Затем, прибегнув к последнему средству, герой принес *бутон розы с шипами*, означавший «надежду, смешанную с великим страхом», но увидел его утром далеко отброшенным. Решившись наконец на очное, а не заочное объяснение, он узнает о том, что молодая женщина обречена повторить судьбу своей матери — быть заживо сожженной с телом умершего недавно старого мужа, что диктовалось суровыми законами касты. Это и мешало ей принять уверения в любви. Но «пария» уговаривает ее бежать вместе с ним. В финале разговора они вновь возвращаются к языку цветов: «я подал ей бутон розы, и она приняла его», тем самым ответив согласием на предложение.

В конце повести, прощаясь с англичанином, в знак особого доверия к нему «пария» вновь прибегнул к языку цветов. Даря своему новому другу корзину, наполненную женой фруктами и цветами, он поясняет, что нет среди них ни маков, ни ноготков (как мы уже выяснили выше, означающих печаль и утешение в печали), но есть *жасмины* и *бергамоты* как знак «привязанности, которая будет улаживать нас, когда мы разлучимся».

Значения цветов, на которые ссылается автор в своей повести как на свойственные восточному этикету, были в большинстве случаев модернизированными, тем более что оригинальный восточный «селама» основан единственно на рифменных созвучиях названий цветов, фруктов, «камышков» (жемчуга, бисера) и пр. и обозначений чувств, а не на приписываемых определенным цветам тех или иных символических значениях.<sup>29</sup> Например, созвучие названия груши (*armoude*) и надежды (*omoude*) стало основой для реплики «*veg bana big omoude*», т. е. «дай мне немного надежды». Много подобных примеров содержала, кстати, книга Ознобишина «Селама»: созвучие *ишагла* (свежий миндаль) — *агла* (плакать) дало повод для шифра «я плачу», созвучие *юндша* (дятлина) и *олундша* (болезнь, смерть) — «я буду любить тебя до самой смерти», *уцум* (виноградная гроздь) с *гейзум* (глаза) — «очи мои».

Мотивировки же значений цветов, предлагаемые в повести, не формальные (рифменные), а содержательные: связь фульсапата с черным цветом диктует его «несчас-

<sup>29</sup> С этим оказался связан забавный казус, который описывает в своей монографии Беверли Ситон: современник писателя, автор одного из ранних французских пособий по языку цветов, опирающийся на несколько рукописных источников и установивший разночтения между ними, сокрушался, что Сен-Пьер ограничился в повести ссылкой на «восточные» значения лишь нескольких цветов, а то бы мы имели, утверждал он, наиболее авторитетный вариант «селама».

тное» значение, как у ноготков — их значащее название. Восточный колорит автор сохраняет благодаря отбору цветов: экзотического фульсапата, наидревнейшего среди цветов мака (кроме того, одна из его разновидностей имеет название «мак восточный»), особо чтимого там тюльпана, роз, жасмина. В то же время значение «реплики» мака восходит к римской мифологии. К безутешному горю Цереры, ищущей похищенную Плутоном дочь Прозерпину и не знающей сна и отдыха, боги проявили участие: каждый ее шаг стал сопровождаться появлением цветка мака, и она была вынуждена наклоняться и срывать его. Набрав букет, Церера вдохнула его аромат, уснула и нашла хотя бы кратковременное утешение. Именно отсылкой к античности объяснялась реплика мака в одном из упоминаемых нами руководств, книге Шарлотты де Латур.

А вот фульсапат с приписываемым ему значением стал авторским вкладом писателя в язык цветов, так как Шарлотта де Латур включает его в свой авторитетный «алфавит», ссылаясь именно на «Индийскую хижину». Способ пополнения этикетного цветочного шифра, этой «новой мифологии», за счет литературных цитат и аллюзий был вполне легальным и продуктивным. Хрестоматийным примером считается *барвинок* как личный вклад Руссо: его значение («нежные, приятные воспоминания») связано с автобиографическим опытом писателя.

В конце концов и Сен-Пьер наглядно демонстрирует такой способ творческого пополнения языка цветов новыми значениями в своей повести, приписывая их авторство герою-«парии». Так, в подарок англичанину «пария» выбрал жасмины и бергамоты, как сам тут же комментирует, за устойчивость запаха, чтобы они свидетельствовали о надолго сохраняемой новыми друзьями преданности.

Но не только ради создания восточного колорита, пусть и из европейского материала, обратился автор к языку цветов. Таким образом он иллюстрировал главный философский тезис своего произведения: «истину находишь лишь в природе».

Маленьким, но очень выразительным штрихом вошел язык цветов и в иносказания самого знаменитого произведения писателя — романа «Поля и Виргинии» (1787; первый русский перевод А. Подшивалова был опубликован в 1793 году под названием «Павел и Виргиния»), составившего последний, четвертый том философских «Этюдов о природе» (1784—1787). Неповторимый колорит роману придавали картины девственной тропической природы, написанные автором, что называется, с натуры. Они составляют фон переживаний героев, впечатления эти, по определению Д. Д. Обломовского, «спутники» всей их жизни:<sup>30</sup> детских лет, прощания, одиночества Поля, встречи и гибели. Не случайно растительным воплощением Поля и Виргинии становятся посаженные в год их рождения матерями два кокосовых дерева, которые, вырастая, сплетаются ветвями.

Но во время разлуки посредниками для них становятся европейские цветы, высланные Виргинии в письме к Полю из Франции. Это семена *фиалок*, *маков*, *маргариток*, *васильков*, *ранункулов* (т. е. *лютиков*) и *скабиоз*, которые она собрала на полях и которыми, как замечает героиня, «никто здесь не занимается». Действительно, только после публикации в 1782 году «Ботанических писем» Ж.-Ж. Руссо к мадам Делессер в Париже стало считаться «признаком хорошего тона посещать лекции по ботанике в Королевском саду, даже королевский двор ездил в Тюильри и в Елисейские поля собирать цветы и раскладывать их в гербарии; ни одна элегантная дама не показывалась без лупы, пинцета и ножа. Только с этого времени *ботаника* и (...) *уход за садом и цветами получили права гражданства в обществе*».<sup>31</sup>

Полю эти цветы неизвестны, поэтому она подробно описывает их, попутно знакомя его и с отдельными штрихами европейского языка цветов: «фиалка производит ма-

<sup>30</sup> История всемирной литературы: В 9 т. М., 1989. Т. 5. С. 145.

<sup>31</sup> Работа Ф. Кона «Растение» цит. по: Станков С. Линней, Руссо, Ламарк. М., 1955. С. 106. Курсив наш. — К. Ш.

ленький темно-фиолетовый цветок, который любит скрытность и уединение, но по приятному от него запаху тотчас его найти можно. (...) Скабиоза производит прекрасный голубой цветок (так в первом русском переводе, хотя типичный цвет скабиозы лиловый. — К. III.) в середине черный с белыми крапинками, как будто бы он в трауре. Для сего называют его вдовьим цветком (своему «печальному» значению в языке цветов скабиоза обязана именно французским традициям, так как лиловый считался там цветом вдов, носящих кольца с аметистом, и цветом священнической рясы. — К. III.), семена его надлежит сеять в каменных и открытых местах».

Дальнейшее намерение Поля символично: он хочет «смешать Европейские растения с Африканскими» в их любимом саду так, как Виржини сплела их имена в вензель, сделанный из собственных волос, на кошельке, присланном вместе с семенами (кстати, аксессуары, сплетенные из волос близких людей, также европейско-французское нововведение: они вошли в моду в эпоху Людовика XVI и Марии-Антуанетты). Но цветы из семян, особенно фиалки и скабиозы, «которые имели некоторое сходство с положением» героини, как подсказывает писатель, росли плохо.

В маленький идиллический мир героев (остров вторгается большой мир (Франция), и им не удается найти согласие, как Полю не удалось привить европейские цветы на африканской почве. Соблазны знатности и богатства обрекают их на разлуку, а потом и на гибель, которая «предсказана» на языке цветов: засохшими до своего расцвета «скромными», стыдливими фиалками и выбранным героиней «трауром» скабиозы, которую она недаром просила Поля посадить на той горе, где они говорили в последний раз, и назвать Горой прощания.

Настоящей энциклопедией этикетного языка цветов и подробной «инструкцией» по его применению стал роман «Сабина Герфельд, или Опасности воображения». Он вышел в Париже в 1798 году, а уже в 1802 году (кажется, единственный из восьми других романов этого автора) был переведен с французского и предложен русскому читателю. Примечательно, что в 1808 году, рассуждая о мертвых языках, таких как греческий и латынь, и причисляя к их ряду язык взоров и еще относительно новый язык цветов (с той разницей, что, говоря на них, люди «чувствуют живее, нежели когда-нибудь»), анонимный автор «Аглаи», «желая угодить Грациям, для которых надобен язык самый нежный», демонстрирует читателям возможность «языка цветов»,<sup>32</sup> делая обширную выписку именно из этого романа, где в определенной последовательности названы одиннадцать цветов (их перечень представляет собой зашифрованную записку влюбленных).

Автором этого романа был плодовитый французский литератор, обозначенный на обложке русского перевода как Сен-Сир (барон Жак — Антуан де Реверони Сен-Сир, 1767—1829). Он происходил из итальянской фамилии, оказавшейся во Франции еще во времена Екатерины Медичи. Реверони не был профессиональным литератором. Он сделал хорошую карьеру военного инженера (заместитель начальника инженерных войск Парижа и профессор фортификации Политехнической школы). Но параллельно с освоением этого поприща заинтересовался музыкой, театром, литературой. Так, на счету Реверони романы с показательными названиями «Паулиса, или Современная испорченность. Недавние воспоминания одной польки» (1798), «Сабина Герфельд, или Опасности воображения» (1797—1798), «Наши страсти, или Записки мусульманина» (1799), «Поток страстей, или Опасности галантности. Приключения генерал-майора, графа де С\*, в разных краях Европы» (1818) и др. Кроме того, он автор около двух десятков драматических произведений для театра, комедий, водевилей и трагедий, оперных либретто,<sup>33</sup> а также научных трактатов, подобных двухтомному иссле-

<sup>32</sup> Аглая. 1808. Ч. 3. Кн. 2. С. 68—69.

<sup>33</sup> В рукописном отделе Театральной библиотеки (Санкт-Петербург) сохранилось два перевода либретто Реверони с пометками постановщика: «Иступленный» (опера в 1 д. на муз. А. Бертона, 1816) и «Елиза, или Путешествие по ледяным горам Сент-Бернарда» (опера в 2 д. на муз. Керубини). Они также изобилуют катастрофами и злодеями, разлучающими любящих.

дованию «Опыт о совершенствовании искусств посредством точных наук» (1804). Его литературные опыты, если судить по большому счету, не переросли дилетантского уровня, хотя и вызвали определенный читательский резонанс.<sup>34</sup> Жизнь Реверони закончилась драматично: будучи склонным к умопомешательству, он заболел и умер в больнице под Парижем.

Похоже, что именно роман «Сабина Герфельд...» более всего запомнился читателям, так как очередные опыты писателя рекомендовались на обложке как новые произведения «автора Сабины Герфельд». Избрав традиционную для сентименталистской прозы эпистолярную форму, Реверони насыщает свой роман множеством отсылок к авторитетам Руссо, Гете, Юнга, Платона (диалог «Пир»), цитирует известные мифологические мотивы (вроде Левкадской скалы влюбленных и пр.), расцветивая ими повествование, как блестками, но это только усугубляет впечатление дилетантизма. В общем достаточно ремесленнический, роман мог привлечь внимание только как оригинальное пособие для овладения цветочным шифром, который автор по-своему изощренно «вплетал» в отношения героев, переводя на язык цветов самые сокровенные стороны их отношений.

Юная героиня этого романа Сабина Герфельд вышла замуж по настоянию отца, но, найдя в муже не достойного ее человека, она покинула его и хранит свою невинность, живя в узком кругу близких ей людей. Горький личный опыт и пуританское воспитание научили ее не доверять мужчинам, поэтому она воспринимает знаки внимания с их стороны с подозрением. И только встреча с молодым офицером кавалером Версенем, искренне ее полюбившим, заставляет Сабину изменить свое мнение, да и то не сразу. Постепенное развитие отношений героев, их встречи и разлуки, сближения и отдаления, заканчивающиеся душераздирающей развязкой (убивший на дуэли злодея Лормера, успевшего все же оклеветать его в глазах Сабины, герой принимает опиум, выживает, но сходит с ума и, помещенный в дом умалишенных, медленно угасает, проводя все дни у зарешеченного окна, а героиня, узнав о своем заблуждении, спешит посетить его, но, найдя только свежую могилу, умирает на ней), и составляют сюжетную интригу этого романа.

При первых встречах Версен привлек внимание Сабины своими музыкальными способностями, удивительно проникновенным исполнением романсов и арий. Этот язык она ценит: «в чувствительных вещах я не люблю никакого языка, кроме музыкального». Но своим «любимым наречием» героиня избирает все-таки язык цветов, который уже давно использует в интимной переписке с сестрой. В конце концов она решается посвятить в него и Версена. Эти наглядные примеры и становятся для ее избранника первым уроком в усвоении цветочного шифра: увидев прикрепленную на «обертке» письма фиалку и «другие цветы», он «рассматривал ее с любопытством (...) вопрошал меня. Я молчала. Он еще другие цветы приметил на моих письмах. (...) Неужели? сказал он с вдохновенным видом. Я улыбнулась: он отгадал меня, того довольно. Ему уже известны любимые существительные моего сердца: *природа* и *дружество*» (Письмо 13).

Когда кавалер Версен принял участие в судьбе одной несчастной женщины, Сабина пополнила «алфавит» цветов, вручив ему *незабудку* в похвалу «его благотворности». «Я присовокуплю ее к *дружеству* и *природе*, — сказал он с улыбкою». «...Его собрание увеличивается, и он меня очень хорошо понимает», — довольна Сабина своим учеником (Письмо 16). Но и он, в свою очередь, самостоятельно начинает изучать «мифологию и восточные иероглифы», которые открывают ему ряд новых слов Сабинино наречия. «Остальным я его, может быть, научу», — планирует героиня,

<sup>34</sup> В каталогах фондов РНБ (Санкт-Петербург) зафиксированы три парижских издания романов писателя: «Pauliska...» (ан. VII), «Le Torrent des passions» (1818), «L'officier russe a Paris» (1814), оперного либретто «Lina» (1807), а также русский перевод романа «Сабина Герфельд...» 1802 года.

так как ее главные требования к избраннику состоят, по собственному признанию, в следовании «истинной, скромной душевной привязанности и молчании».

Узнав о предстоящей им разлуке, Сабина не может выразить своей опечаленности открыто, при всех, и вновь прибегает к языку цветов, упоминая при прощании, что она хочет немедленно поехать на Гендкий луг, чтобы собрать маргаритки (цветы печали, как поясняет в скобках автор). Свои рецензии на новые музыкальные сочинения Версена, которые он напишет во время разлуки, Сабина собирается сообщать ему посредством все того же языка цветов: «каждые две недели буду вам посылать цветок, не всегда одинаковый». Наконец, она высказывает, на первый взгляд, невинную просьбу, рекомендуя Версену побывать в ее загородном доме, мимо которого он будет проезжать, погулять по саду, посидеть в ее любимой беседке-павильоне, от которой она дает ему ключ. Сабина разрешает нарвать там любых цветов, какие ему понравятся, а ей прислать «только *тмину* и *незабудочек*», намекая на то, что о нем будут помнить и в разлуке.

Напоследок она передает ему цветочный «венок», сплетенный из одиннадцати разных высушенных цветов, оказавшийся запиской-загадкой: «Она вынула из своей книжки бумагу, сложенную двумя свертками, и я во второй нашел несколько цветов приятного разнообразия, расположенных в порядке и высушенных с удивительным искусством. „Возьмите, — сказала она дрожащим голосом, — это загадка, отгадайте ее для себя, и да никто не будет понимать ее значения”» (Письмо 19). Версен присоединил эти цветы к подаренным ему ранее и спрятал на сердце как талисман, дав им название «голосов Сабининых».

Попав в сад Сабины, он начинает догадываться, что в его руках наконец-то оказался «ключ» к тайне ее признания. Версен прилагает все свое внимание, используя наблюдательность и полученные знания, чтобы прочитать ее заветные мысли, написанные «наречиями цветов и деревьев». Его прогулка по саду к заветной беседке-эрмитажу напоминает путь по лабиринту. Вначале Версена посещают смутные ассоциации, подсказанные литературными впечатлениями: «...в небольшом домике, под сводом печальных ив и кипарисов, я усмотрел плачевную урну. (...) Я искал здесь Вертерова праха». Но затем они становятся более ясными и отчетливыми.

Его путь пролегает сквозь «ореховые, смородиновые, бузиновые кустарники» («Каждый имеет свое значение», — догадывается герой). Затем следуют «терновник, дикие розы, барбарис» вокруг колоннады. Их загадка наконец открывается Версену благодаря обретенным ранее знаниям: «Они изображают заботы, печали, угрызения и все следствия порока. Далее кустарники получали приятные краски: то были тростник, белый лавр, розмарин, означающие раскаяние, откровенность и простосердечие».

Герой понимает, что в беседке его должен ждать многозначительный финал этого «символа веры» Сабины. Но, наконец попав туда, он видит новую загадку — мраморную аллегорическую фигуру с именем «Невозможное существо»: статую, погруженную в задумчивость, одна рука покоится на сердце, другая на лбу, что, очевидно, должно символизировать недостижимый идеал, воплощение гармонического союза чувства и рассудка. Рассматривая ее, Версен замечает, что бока пьедестала «были украшены речениями из Платонова пиршества, написанные наречиями цветов». Так как у него с собой случайно (!) оказалась эта книга, он по переводу отрывков из нее понял, что обозначает тот или иной цветок и получил наконец ключ к своей записке-ребусу, в которой были «сплетены» *бальзамин, розовый лавр, мимоза, сирень, персиковый цвет, скабиоза, можжевельник, колокольчики, желтый нарцисс, розан, желтофиоли*. Она гласила: «Если у тебя есть *добродетель, красота, чувствительность, разборчивость, постоянство, скромность*, если нет у тебя *недостатков, нетерпения, ни желаний*, то будешь иметь *нежную и верную женщину другом*».<sup>35</sup> Только теперь герой

<sup>35</sup> Сабина Герфельд, или Опасности воображения. Прусские письма, собранные г-м Сен Сир. Перевод с французского. М., 1802.

понимает смысл той растительной прелюдии, которая предшествовала его знакомству и с «Невозможным существом», и с содержанием записки, рисующей для него целую жизненную программу, следуя которой, он может надеяться на ответное чувство Сабины, да и то скорее дружеское. «Она будет моим другом! (...) опять прочел предыдущее и ужаснулся условиям. Но надеяться позволено» (Письмо 20).

Когда Версен возвращается из поездки и вновь встречается в обществе с Сабиной, он уже вправе считать себя посвященным в этот орден поклонников любовной тайнописи и поэтому как страстный почитатель берет на себя смелость открыто рассуждать о подобных талисманах и отстаивать их необходимость для чувствительных душ. «Лента пастушки, перевязь рыцаря» были безмолвными приказами хранить верность и быть мужественным, — ссылается Версен на исторические примеры. «Драгоценные талисманы, воспоминания — ими воображение наше воспламеняется беспрепятственно», — заключает он свою страстную речь, поддержанную женской половиной присутствующих (Письмо 21).

Сабина оценила перемены, которые произошли в ее избраннике, и когда в невинном бытовом контексте (будучи в гостях, Сабина и Версен по просьбе хозяйки участвовали в приготовлении сырья для духов — «лушили» фиалки, но делали это нехотя, через силу, так как знали, что тем самым невольно «растерзывают символ дружества») ему была отдана ею при всех *фиалка* с присоединенным к ней *миртовым* листочком (на фоне одновременно подаренной подруге фиалки без каких-либо прибавлений), тем самым дав понять герою, что дружеские чувства переросли в любовь (Письмо 23). Здесь же находился их недоброжелатель майор Лормер, козни которого станут причиной будущих несчастий. Желая во что бы то ни стало завоевать внимание и благосклонность Сабины, для того чтобы опровергнуть мнение о ее неприступности, а затем посмеяться над ней, он неотступно следит за влюбленными и до поры до времени не догадывается об их тайнописном диалоге. И в этот раз он еще в неведении, и потому, получив от Сабины в ответ на свою просьбу *гранатовый цвет* и одну *гвоздичку* из ее букета, с довольным видом продает их в петличку, не понимая всей комичности своего положения. Ведь своим «нелестивым ответом» на его домогательства Сабина заявляет, что в нем ей претит хвастовство и что он наводит на нее скуку. Невольно рассмеявшись от его преувеличенной благодарности за этот дар, она взглядом обращается за одобрением к Версену, уверенная, что ему «перевод» не нужен.

Только много позже Лормер начнет «подозревать тайну» в сношениях влюбленных, хотя в других шифрах он достаточно искушен. Так, в одном из писем к своему другу он со знанием дела излагает между прочим основы фанологии: «Свернуть его, ударить по руке — стыд, решение; конец на лоб — замешательство, объяснение; качанье развернутым — волнение, приятные вопросы; собирать его на коленях — расуждение, печать». «Этого ничего не было, — заключает он, наблюдая за Сабиной. — Молчание рук, совершенное молчание». Но все-таки дальновидно предполагает, что «у любви способы бесконечны». Поэтому, когда Сабина, показывая Версену «травник», просит его сделать выбор между двумя цветами, *фиалкой* и *белой полевой розой* (речь, похоже, идет о белом шиповнике), и тот отдает предпочтение последней, Лормер уже «подозревает тайну в сем разговоре».

«Во всей земле я предпочитаю полевую розу, она совершенна и неизвестна», — с жаром говорит Версен (Письмо 40). Таким образом, белая полевая роза выступает в качестве флористического псевдонима Сабины, намекая на знаменитые аллегорий старофранцузского «Романа о Розе» и его парафразов. Кстати, до этого героиня, переживая сложный этап в отношениях с избранником, который дал ей повод для минутного сомнения, испугав неумеренной страстностью, приказывает разрушить «храм» и «Невозможное существо», но делает исключение для *персикового цвета* и *чувственницы*, т. е. верности и чувствительности, которые она присваивает себе, несмотря на разочарование в своем предмете.

Версен, в свою очередь, также получает от Сабины дендрологическое имя: его символом на их тайном языке становится *сосна*. Вырезав на сосне свой вензель, Сабина тем самым дает понять, что наступила новая стадия их духовной близости: «Версену должно было почувствовать, что значит сие» (Письмо 24).

«Цветы будут опять расти, если лето хорошо будет», — многозначительно обещает она герою, сумевшему доказать ей свою верность. Но она недаром любит посещать «поле мертвых» с его печальными кипарисами (кстати, чтобы читать там Э. Юнга), которые пророчат влюбленным неизбежную разлуку и смерть (Письмо 42).

Так в романе Реверони волею автора «язык цветов» искусно аккомпанирует интриге, выводя свою затейливую мелодию и состязаясь в чувствительной тайнописи с языком музыки, а заодно знакомя читателей со своим «алфавитом».

\* \* \*

Вернемся в пушкинскому мадригалу. Итак, как мы постарались показать, и автор, и читатели располагали достаточным выбором источников, из которых можно было почерпнуть сведения о входящем в моду цветочном шифре, а пропущенный через его призматический комплимент обрел статус изысканной тайнописи любви и любовного влечения. «Изобличающим» контекстом стало протокольное описание цветочной «оранжереи», которую Климена «культивировала» «прежде всякий день», предпочитая украшать ею «свою мраморную грудь»: это «розы, Амуром насажденные», «тюльпаны, гордо наклоненные», а также «душистые ландыши», «ясины» (т. е. жасмин) и «лилеи». То, с каким вкусом и знанием индивидуальности каждого цветка описывает их лирический герой стихотворения (розы Амура, «гордо наклоненный» тюльпан, душистые ландыши), обнаруживает и его осведомленность во флористических атрибутах, и умение заметить их и оценить. С другой стороны, статус Климены — красавица — обязывает ее быть осведомленной и искусной в них. Недаром ведь и сама богиня красоты Афродита наделялась эпитетами «священносадовая» и «Афродита в стеблях», а ее неизменными атрибутами были цветы.<sup>36</sup> Но именно упоминание бога любви Амура, которому приписывается роль садовника в этом цветнике, становится тем неоспоримым аргументом, который заставляет искать в поэтике цветочного перечня отголоски «селама». Кстати, и некоторые из цветов, называемых героем, попали в европейские сады и цветники из Персии, а память об их восточном происхождении осталась в названиях: это тюльпан (восходит к фр. tulipan; по преданию, свое название он получил в письме посла императора Фердинанда I при дворе турецкого султана по сходству белого цветка с тюрбаном)<sup>37</sup> и «ясин», или жасмин (от арабо-персидского jasumin).

Какие еще непосредственные текстовые нюансы позволяют укрепиться в высказанном предположении? Прежде всего обратим внимание на соседство цветов с женской грудью. Почему «красавица» Климена предпочитала украшать свежими цветами свою «мраморную грудь»? Н. Л. Дмитриева, комментируя характерный для Пушкина мотив розы, увядающей на женской груди, справедливо предлагает возводить его к мотиву, популярному еще в античной поэзии (например, у Дионисия Софиста), а затем перепевающемуся на разные лады французской (Ронсар, Малерб, Жангиль-Бернан): «быстро вянущая роза, сорванная, чтобы украсить грудь возлюбленной или чело мужчины».<sup>38</sup> «Роза подражателей Анакреона» (М. П. Алексеев) не раз «увядала» и в

<sup>36</sup> Ср.: «Она всегда в окружении роз, миртов, анемонов, фиалок, нарциссов, лилий» (Лосев А. Ф. Афродита // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 132).

<sup>37</sup> Современный этимолог оспаривает эту версию, так как турецкое название тюрбана — sarikgi, но предлагает близкую аналогию: от турецкого tulbent — материал для чалмы (см.: Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. М., 1999. Т. 2. С. 277).

<sup>38</sup> Дмитриева Н. Л. Роза у Пушкина и Тургенева // Русская литература. 2000. № 3. С. 102.



русской поэзии, например у Дельвига в его «Тленности»: «Розой, дева, украшай / Груды молодые. Другу милому венчай / Кудри золотые»).

Но роза на груди красавицы, недаром наделенной античным псевдонимом Климе-на, сохраняя связь с изначальным мотивом, попадает в стихотворении в другой — этикетный — контекст, который, хотя полностью и не исключает античных ассоциаций, используя их в целях галантного «маскарада», все же отодвигает на смысловую периферию. Французская версия мотива «цветы на груди» оказывается здесь более уместной. Эта поэтическая формула в перифрастическом стиле легкой поэзии не раз наполнялась многозначительно-иносказательным эротизмом, породив в свою очередь языковую метафору «розы и лилии» как эвфемизм женской груди или еще более обширного эротического пространства на женском теле («лилии» и «роза» как его крайние границы).

Сравним его с отрывком из «Le Cabinet de toilette» Э. Парни (седьмая элегия из третьей книги «Эротических стихотворений»): «Ce bouquet, dont l'éclat s'efface, / Tou-cha l'albâtre de son sein, / Il se dérangea sous ma main, / Et mes lèvres prirent sa place. / Ce chapeau, ces rubans, ces fleurs, / Qui formaient hier sa parure, / De sa flottante chevelure / Conservent les douces odeurs».<sup>39</sup> В почти дословном переложении Н. А. Маркевича (его переводы выполнены, как отмечается, с ориентацией на лицей-скую лирику Пушкина) это звучало так: «Сии поблекшие цветы / От взоров грудь ее скрывали, / Они от уст моих увяли! / Убор вчерашний головной, / Остаток ленты голубой, / Приял жасминов запах нежный, — / От черных локонов, небрежной / По плечам брошенной рукой...». При этом известно, что элегия Парни была поэтической параллелью, вплоть до конкретных деталей, к описанию комнаты Юлии (часть I, письмо LIV) из знаменитого романа Руссо. Поучительно будет сравнить их, чтобы выяснить, какую интерпретацию в контексте легкой поэзии получили отдельные де-тали, в том числе и цветы.

Попав в спальню возлюбленной, Сен-Прё охватывает, по его признанию, «огнем своих желаний» все, что ей принадлежит. В разбросанных одеждах ему чудится ута-иваемая от его взоров Юлия. Он подробно перечисляет детали ее туалета: вот воздуш-ный чепчик — «как украшают его твои густые белокурые волосы», вот «счастливица косынка» («единственный раз я не буду роптать на нее»), «простенькое утреннее платье», «крошечные туфельки», наконец расшнурованный корсет, сохранивший вос-хитительные отпечатки «дивного стана» и «округлости груди», осыпаемые им поце-луями. А где же цветы, да еще целый букет, с которого начинается перечень Парни? У Руссо они действительно упоминаются, но только как умозрительная аналогия, да и то не полная, дивного аромата, которым напоен воздух спальни Юлии: «Здесь раз-лит какой-то неуловимый аромат, он нежнее запаха розы и тоньше запаха ириса».

Парни опредмечивает эти сравнения, вводит в описание цветы как реальные атрибу-ты, но сами они условны: «букет», лгнувший к груди и растерзанный поцелуями, и «двe-точный» убор волос. В то же время условность не мешает, а скорее помогает им стать чувственными метафорами. Маркевич же позволил себе конкретизировать условные цветы в прическе, назвав их жасмином, и даже если предположить, что он не подозревал об особой роли, отведенной этому растению в языке цветов как воплощению чувстви-тельности и страсти, то уже помимо воли переводчика данный смысловой нюанс все же при-мкнул к наполненному изысканной чувственностью описанию. В то же время для остав-шегося условным букета на груди достаточно было и его пикантного расположения.

Напомним, что Пушкин в своем мадригале уточняет и расположение цветов (на груди), и их индивидуальность. Оказывается, этикетное предписание — цветы, поме-щенные на грудь, на голову, у сердца, — имело принципиальное значение для контекста

<sup>39</sup> «Этот букет, блеск которого стерт, / Касался алебаstra ее груди, / Он пришел в беспоря-док под моей рукой / И моими губами, приглашенными в это место. / Эта шляпа, эти ленты, эти цветы, / Которые образовывали вчера убор / Развевающихся волос, / Хранят нежный запах...»

языка цветов. Дело в том, что первое правило «грамматики» этого языка состоит в их местоположении, причем выделяются три особо значимые зоны: на голове, на груди и непосредственно у сердца. Так, например, ноготки, или календула, на «языке цветов» означали печаль, огорчения, мучения, беспокойство. Если они укреплялись на груди, это свидетельствовало о том, что их владелица скучает и тоскует. Если же прикреплялись к волосам, это означало «мучения ума», а если их помещали у сердца — «сердечные муки и тревоги». <sup>40</sup> Избрание или предпочтение Клименой груди, а значит и близкой ей сердечной зоны, акцентирует ее сосредоточенность на «сердечных» делах.

Второе правило языка цветов состоит в создании негативного, отрицательного или противоположного значения с помощью «опрокидывания» цветка. Так, анютины глазки, прикрепленные (или изображенные в письме, записке) в обычном, вертикальном положении, цветами вверх, просили: «помни обо мне». Они же, но перевернутые цветами вниз, призывали не помнить, а, напротив, забыть. Наконец, наклоном цветочного стебля вправо или влево или вручением их правой или левой рукой можно было конкретизировать грамматическое значение лица и времени в «реплике». Возвращением цветка назад также можно было изменить его значение, чаще на негативное (отказ Клемены от цветов читается и как их возвращение).

Конечно, соблазнительно было бы прочесть в пушкинском «гордо наклоненном» тюльпане рефлекс подобной флористической грамматики. Ограничимся все же тем, что отметим графическую четкость этой детали, которая как бы приглашает взглянуть и вчитаться в нее. Весь же перечень из пяти цветов, знаменательно возглавляемый розой, — своего рода сжатая энциклопедия языка цветов, отразившая всю его основную амплитуду. Поясним это. Пушкин называет белые ландыши, чаще всего белые жасмин и лилию, но также и отличающиеся богатством цветowych окрасок тюльпан и розу, кроме того, в этом перечне почти все цветы душистые, в то время как в образовании метафорического значения концептов языка цветов и в его практических манипуляциях обыгрывались в большинстве случаев именно запах и особенно цвет. <sup>41</sup> Так, как пояснялось в пособии Шарлотты де Латур, «герань грустная» означает «меланхолию» потому, что бежит от дневного света, но восхищает всех своим нежным запахом, скромным видом, а по контрасту во всем противоположная ей «герань пунцовая» становится, в свою очередь, эмблемой глупости. Или резеда, как известно, невзрачный, но удивительно душистый цветок, на этом основании заключала в себе признание, что «не красота, но доброта пленила (чье-то) сердце», а опьяняющий аромат гелиотропа дал повод для приписываемого ему значения «опьянения или упоения любви». Не последнюю роль играл запах и цвет и в образовании этикетных значений цветов мадригального списка. Так, «расточающий свое благоухание» жасмин был «взращен руками любви», поэтому он достоин «украсить букетом невесту, грудь пастушки и луки королевы» (Шарлотта де Латур), а его многообразные значения колеблются в пределах амплитуды любовного томления: от чувственности, страстности до нежности и любезности. Или, допустим, цвет избираемой лилии серьезно менял ее значение: если белая традиционно символизировала невинность, чистосердечие и прямоту, то желтая «высказывала» обеспокоенность, а розовая называла предмет обожения «редким явлением», раритетом. <sup>42</sup> Последовательная смена цвета розы от красного к розовому и белому создавала сюжет об ослаблении чувства, и наоборот.

<sup>40</sup> Одно из пособий, изданных в Москве в 1820 году на французском и русском языках, трактовало это значение в русской версии как «ревность». См.: Изъяснение эмблем, изображающих известных и вымышленных животных и растения, посвященные баснословным богам. На французском и российском. М., 1820. С. 59 (раздел «Эмблемы растений»).

<sup>41</sup> Ср.: азалия означала «я одинока и бледна от печали», горичвет — «ты напрасно пылаешь», мирт — «будь постоянен, сладостна награда любви», бледно-красный анемон — «красавица, время не медлит» (Ознобишин Д. П. Селам, или Язык цветов... СПб., 1830).

<sup>42</sup> Мы приводим все значения по пособию Шарлотты де Латур как наиболее авторитетному и соответствующему по времени пушкинской эпохе. Интересно на примере той же лилии срав-

Соседство друг с другом сразу пяти цветов также важно, так как союз некоторых из них был основой флористического синтаксиса, создавал новые значения. Так, если кипарис означал смерть, а ноготки — печаль, то, соединенные вместе, они символизировали уже отчаяние. Или: роза белая, добавленная к розе красной, — просьбу снизойти к «страданиям любви».

Учитывая все эти сведения, попробуем выяснить, что мог «сообщать» цветочный телеграф, который избрала вначале красавица Климена. Язык розы — это целая энциклопедия любовного чувства, богатейший и разнообразнейший свод намеков, притязаний, ухищрений, укоров, поощрений, на которые только способно воображение возлюбленных. Так, красная роза признавалась: «ты победил мое сердце»; тюльпан был горячим объяснением в любви; тогда как желтая роза выражала сомнение: а «искрення ли твоя любовь?»; белая роза призывала к молчанию. Даже лепестки розы, шипы (или их намеренное отсутствие), нераспустившиеся бутоны имели свои реплики: «да» — лепесток и «нет» — розовая ветка, алый бутон — «надейся», белый — «сохраняю прежние чувства». Ландыш упрекал в легкомыслии, кокетстве, но мог означать и признание в долгой тайной любви, жасмин обещал любовь, о которой следует молчать.

Сразу обращает на себя внимание, что отдельные цветы из пяти названных были причастны к мотиву тайных отношений, «говорили» о необходимости скрывать чувства. Сведенные вместе, эти цветы-знаки намекали на достаточно бурный «роман сердца», в котором была своя завязка (ландыш или жасмин), интрига (роза и лилия), кульминация (тюльпан) и развязка (ее роль выполнил переход к табуку, оцененный героем как «странная во вкусе перемена», с которой он не может смириться и изливает свое «возмущение» и досаду на протяжении всего стихотворения).

В то же время мы не станем настаивать на том, что предложенный нами конкретный код к шифру цветочного перечня входил в эстетическое задание мадригала: поэт давал модель самого шифра, не исчисляя при отборе цветов их возможных значений и не справляясь по пособиям, так как его целью была скорее *стилизация*, а не имитация, что мы и пытаемся доказать.

Об этом свидетельствует и сам первоисточник этого перечня цветов, который, как нам удалось установить, был позаимствован Пушкиным почти дословно (четыре цвета из пяти, причем именно с авторской транскрипцией «ясмينا») у Н. М. Карамзина,<sup>43</sup> все из той же легкой поэзии, но только в ее русском варианте. Так, зовя читателя в весенний сад, «где ветренный Зефир, резвясь, целует Флору», тот приглашает полюбоваться и на «преlestные цветники»: «Там зрение пленят / И роза и ясмин, и ландыш и лилея: / Сорви что выберешь по вкусу своему». В финале стихотворения он уподобляет произведения природы произведения искусства, а поэзию называет «цветником чувствительных сердец». Комментируя это уподобление, А. Зорин остроумно подметил, что если поэты-классицисты предпочитали подбирать для своих произведений архитектурные сравнения как подчеркивающие созидательную волю зодчего, то романтики, напротив, искали аналоги творчеству в растительном мире («стихи для них созревают и набирают силу так же органически, как деревья»)<sup>44</sup> «Цветы» же легкой

нить, как постепенно еще более изощренно дифференцируются значения в зависимости от цвета, превращаясь в целые монологи: лилия огнецветная — «так пылает к тебе любовью и мое сердце», белая — «чисто и непорочно пусть будет твое сердце», лилия Африканская — «не забудь меня и в отдалении, туда я часто буду переноситься в мечтах» (*Ознобишин Д. П.* Селам, или Язык цветов...).

<sup>43</sup> Комментаторы стихотворения в новом академическом издании Пушкина указывают на «неосознанное» заимствование формулы «Которых ты всегда любила И прежде всякий день носила» (относящейся к цветам) у И. Богдановича («...гулянье по лесам Особо Душенька любила И после каждый день ходила...»), что довольно сомнительно. Об источнике самого перечня цветов здесь ничего не говорится. См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 1. С. 590.

<sup>44</sup> *Зорин А.* «Вслед шествия Анакреону...» // Цветник. Русская легкая поэзия конца XVIII—начала XIX века. М., 1987. С. 51—52.

поззии заняли своего рода промежуточное положение: они принадлежат живой природе, но их сажают, ухаживают за ними и наконец срезает заботливая рука.

Как бы оправдывая свои симпатии, Карамзин и карамзинисты заодно существенно дополнили цветочный репертуар русской поэзии. Так, в карамзинском букете сошлись не только лавр, мирты, розы, но ясмин и лилея, фиалка, ландыш и василек, нарцисс и анемон, туберозы и аврикула (разновидность примулы — первоцвета). Нередко они составляли аранжировку женских персон или их уподобление. Так, в «Послании к женщинам» (1795) Карамзин признается, что «красоты» их «прелестных душ» так же разнообразны и неповторимы, как «роза с нежным кринном, нарцисс и анемон, аврикула с ясьмином»: «не знаешь, что хвалить, над чем остановиться, / На что смотреть, чему дивиться...» Но карамзинские цветочные перечни скорее были данью абстрактному «изящному» и вкусам читателей, а их символизм — интернациональным и традиционно-нормативным (наивность лилеи, скромность фиалки и т. п.).

Цветочные «гирлянды» Карамзина, позаимствованные, как заметил еще Н. А. Добролюбов, из волшебных садов Армиды, составляли некую декоративную аппликацию, которая свободно перемещалась из одного географического пространства в другое, от античных Граций («кои в миртовых и розовых венках, / Обнявшись, ходите по рощам и долинам, / По бархатным лугам, фиалкам и ясьминам...», «...улыбкой осятите / сплетенный мной венок из белых тубероз, / Из свежих ландышей, из юных алых роз...»; «Приношение Грациям», 1793) в кладбищенский («Тамо струится в воздухе светлом / Пар благовонный синих фиалок, / Белых ясьминов, лилей»; «Кладбище», 1792) или условный весенний пейзаж.

На этом фоне становится еще более очевидным, что, воспользовавшись готовым перечнем, Пушкин все-таки переакцентировал и переориентировал его и в конце концов «присвоил», как определял П. Вяземский пушкинское цитирование.

Прибегнем к еще одному аргументу — «изобличающему» графическому фону, которым стал опыт своеобразного иллюстрирования произведений Пушкина. Так, в качестве графической виньетки-заставки в «венгерском» издании сочинений Пушкина из серии «Библиотека великих писателей» к «Красавице...» было подобрано орнаментальное декоративное панно Жака-Антуана Ватто (1684—1721), тип которого стал его авторским изобретением и предвосхитил рокайль.<sup>45</sup> На этом полотне в центре стилизованного орнамента из характерных завитков и изящно изогнутых цветочных стеблей расположено изображение сюжетной сценки: молодая прелестница, украшенная цветами (в причёске, в корсаже), на прогулке в парке. Одной рукой она кокетливо придерживает подол платья, весь наполненный цветами, а другой выбирает один из них, лукаво улыбаясь зрителям.

Живые цветы, особенно розы, в облике женщины — характерная для этого художника деталь жанра «галантных празднеств». Например, в «Елисейских полях» изящные дамы в платьях нежнейших оттенков расположились в парке на траве так, что напоминают живую цветочную гирлянду, при этом одна из них держит корзину с цветами, а другая выбирает розу и примеривает к себе. Розовые и красные розы особенно часто рифмуются Ватто с другими многозначительными женскими аксессуарами, такими, как маскарадные полумаски и веера, вписываясь в сюжеты прогулок в парке, бесед, красноречивого молчания и взглядов на правах «языка» любовного флирта, как, к примеру, в «Уроке любви». Недаром и на самой известной его картине «Паломничество на остров Кифера» эпиграфом к происходящему избрана такая мифологическая метафора,

<sup>45</sup> В редакторском предисловии С. А. Венгеров объясняет, что «стильность орнамента издания» продумана сознательно и «орнамент» первого тома, состоящий из галантных сцен Ватто, пастушек Буше, виньеток, заставок и концовок, взятых из французских книг XVIII века, «будет соответствовать общему настроению раннего творчества, а где все еще насквозь проникнуто отголосками французской литературы 18 века» (Пушкин. Соч.: В 6 т. СПб., 1907. Т. 1. С. IV).

как увитая гирляндами цветов мраморная герма Венеры, прочитываемая как жертвоприношение любви. Если учесть к тому же, что свои панно и плафоны художник склонен был наполнять, по наблюдениям искусствоведов, именно аллегорическим содержанием, цветы здесь фигурируют в качестве ключевого образа и могут быть прочитаны как приглашение к любовной игре-диалогу, исходящему от героини.

Можно было бы усомниться в уместности обращения к этикетной семантике цветов для уяснения подтекстовой интриги стихотворения, если бы цветочный мотив «Красавице...» не был подхвачен вторым, также этикетным мотивом табака и табакерки. К тому же они формируют и фабульную интригу стихотворения, повествующего о смене пристрастий Климены и о «превращениях» героя.

Табак в России появился в XVII веке, следующий, XVIII век получил название-метонимию «век табакерки», а само пристрастие нюхать табак стало знаково-агрибутирующим. Вначале оно было только привилегией Двора, но скоро обрело столько поклонников и такие неумеренные масштабы, что в 1747 году Елизавете Петровне пришлось издать специальный указ «О неупотреблении табаку в Церквах во время отправления службы... кавалерам и фрейлинам и прочим...». <sup>46</sup> В середине века табакерка стала предметом чуть ли не первой необходимости, поставляя «пищу носов» уже всем слоям общества и покорила как мужчин, так и женщин. В мадригале это иллюстрируется упоминанием «седого профессора Геттингена» и особенно «красавицы шестидесяти лет», молодость которой приходилась на 1770—1780-е годы.

Не только костюм, неотъемлемым аксессуаром которого стала табакерка (любопытно, что мода на их оформление менялась намного чаще, чем сама мода), но «чуть ли не всякий случай в жизни» требовал «особой» табакерки, поэтому «уважающие себя люди должны были иметь их в большом разнообразии». <sup>47</sup> Причина крылась в повышенной коммуникативной функции табака: табакерку, предложив ее к услугам собеседника, можно было использовать как повод для завязки и продолжения разговора. Недаром при помощи модной вещицы обслуживалась и новая для русского Двора форма общения с Государем (и особенно с Государыней) — фаворитизм. Табакерка, наполненная червонцами или осыпанная бриллиантами, была «знаком неформального контакта в иерархической системе», «оценкой неформальных заслуг, почти орденом». <sup>48</sup> Автор уже упоминавшегося выше в связи с языком цветов пособия XVIII века «Любовь. Княгиня золотая» дает такую светскую «типологию» табака: «Табак, истертый в порошок, нюхается от дремоты, скуки, чтоб дать ума, или для других причин. Но иные только фырк, фырк, а в нос ничего, ради моды, компани...» (курсив наш. — К. III.).

Недаром во французском пособии 1730 года, где описывалась последовательность нюхания табака, рекомендовалось прежде всего предложить табакерку «обществу»: 1. Захватить табакерку левой рукой. 2. Взять в левую руку. 3. Встряхнуть постукиванием. 4. Открыть. 5. Предложить обществу. 6. Возвратить в исходную позицию. 7. Вновь открыть. 8. Собрать табак, постукивая по боковой стороне табакерки. 9. Аккуратно взять правой рукой. 10. Некоторое время держать между пальцами. 11. Ввести в нос. 12. Нюхать без гримас обеими ноздрями. 13. Чихнуть, кашлянуть, выплюнуть. 14. Закрыть табакерку. <sup>49</sup>

Для нас же важно, что табакерка становится средством и интимного дружеского, и в особенности модного любовного общения, так как обеспечивает тайну сообщения, будучи «потаенной почтовой кибиточкой», как выразился Н. И. Страхов, автор памф-

<sup>46</sup> Известна и особая приверженность к табаку Екатерины Великой. Императрица была вынуждена проделывать все операции с табакеркой левой рукой, чтобы правая, подаваемая для поцелуя по придворному этикету, не пахла табаком. Она располагала и большой коллекцией табакерок (около двухсот), которые делились на «летние» и «зимние».

<sup>47</sup> *Тройницкий С. Н.* Фарфоровые табакерки Императорского Эрмитажа. Пг., 1925. С. 5.

<sup>48</sup> *Григорьева Е.* Безделушка (философско-семиотические заметки по пустякам) // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 223.

<sup>49</sup> Цит. по: *Lutz L. Von Tabac, Dosen und Pfeifen.* Leipzig, 1984. S. 11—12.

лета «Переписка моды, содержащая письма безруких мод, размышления неодоушенных нарядов, разговоры бессловесных чепцов, чувствования мебели, карет, записных книжек, пуговиц и старозаветных манек, кунташей, шлафоров, телогрей и пр.». Он-то и приоткрывает завесу над той особой ролью, которую играла табакерка в любовном этикете, замечая не без подтекста, что «редкая женщина ныне не нюхает табак».

В «письме 17-ом» «От золотой женской табакерки к табакерке с сердоликами» первая «признается»: «...по милости моды, как я, так и прочие мои сестры нынешние табакерочки находимся в великом (курсив наш. — К. Ш.) употреблении. Житье наше самое веселое и безбурное. Мы бываем свидетельницами различных проказ, затей, хитростей и многих других любопытных происшествий, должность же наша состоит в том, что мы собою отправляем род любовной почты (курсив наш. — К. Ш.). Мы служим потаенною кибиточкою, в которую волокита, делающий куры жене, сестре или чьей-нибудь дочке, находясь в одной комнате с мужем, отцом или братом обожаемой им особы, при глазах их пересылает в нас свои письма, любовные бредни и романтические воображения». Далее следует детальное описание «механизма» табакерочной почты: «...с обеих сторон наши сестры табакерочки назначаются служить почтовыми кибиточками. Волокита и его любовница с сих пор, как сойдутся вместе, попотчевают друг друга табаком и друг у друга понюхивают оный. Во время сего нюханья волокита искусным образом спрятавши между пальцев заготовленную цидулку или билетец, кладет оный мгновенно в табакерку своей красавицы... или подносит красавице свою табакерку и потчевает табаком, в середине коего находится свернутая цидулочка, которую она, ощутив пальцами, достает и искусно прибирает в платок или карман. Красавица, вышедши в другую комнату, прочитывает содержание цидулки, пишет на оной ответ, который таким же образом, помощию нас, табакерок, в одну минуту бывает доставляем. Сие то самое есть причину нашего уважения, — заключает свой рассказ «золотая табакерка», — ибо табакерки многих женщин и девушек учинились ныне не чем иным, как золотыми кибиточками любовной почты».<sup>50</sup>

Интересно, что в эпоху Елизаветы Алексеевны в моду входят так называемые пакетовые, или пакеточные табакерки, изготовление которых скоро осваивает Императорский фарфоровый завод. Своим внешним видом они имитируют конверт или пакет с надписью-адресом владельца на крышке и печатью на обороте, иногда с факсимиле почерка дарителя в посвячительных надписях внутри крышки. Для примера укажем на одну из них, описываемую в каталоге С. Н. Казнакова, которая выглядит, как иллюстрация к откровениям страховской «золотой табакерочки»: внутри крышки находится портрет неизвестной нарумяненной дамы в голубой робе с мушкой около брови, держащей в правой руке табакерку, а в левой — шифрованное письмо.<sup>51</sup> Он же в примечании на с. 19 ссылается на виденный у парижского антиквара «финифтяный конверт, в виде брелочка, величиной с почтовую марку, с адресом по-французски на имя некоей M-lle Louise S..., в котором сохранилось вложенное в него письмо на тонкой папиросной бумаге, помеченное 1810-ым годом».

Так наряду с веером и мушкой табакерка стала «обладателем самых сокровенных тайн женщины, верным хранителем трепетных волнений ее сердца».<sup>52</sup> Французский

<sup>50</sup> Страхов Н. И. Переписка моды, содержащая письма безруких мод, размышления неодоушенных нарядов, разговоры бессловесных чепцов, чувствования мебели, карет, записных книжек, пуговиц и старозаветных манек, кунташей, шлафоров, телогрей и пр. М., 1791. С. 97—99.

<sup>51</sup> См.: Казнаков С. Н. Пакетовые табакерки Императорского фарфорового завода. СПб., 1913. Табл. XXII. На большинстве пакетовых табакерок, замечает Казнаков, обозначены иногородние адреса и названия поместий, т. е. они действительно являются «родом почты», напоминанием о себе друга.

<sup>52</sup> Верецагин В. А. Веер и Грация // Памяти прошлого. Статьи и заметки. СПб., 1914. С. 92.

этикет наделил и саму операцию нюхания такой изощренностью, что ей приходилось специально обучаться по приведенным нами выше правилам.

В этом контексте табакерка обретает новое культурологическое значение, которое до сих пор не осмыслено должным образом. Поэтому предложение рассматривать ее как оригинальное отражение общественной, политической и частной жизни того времени, высказанное еще С. Н. Тройницким, не кажется преувеличенным.

Если спроецировать это наблюдение на ситуацию пушкинского стихотворения, то основной «жест» молодой героини — смена пристрастия к цветам на увлечение нюхательным табаком, а значит и табакеркой, означает не что иное, как отказ от «языка цветов», ценителем которого был лирический герой стихотворения, в пользу табакерочной почты, которая, похоже, предназначена уже не ему, а другому адресату. Даже табак в виде цветка и то бы устроил героя, так как означал «побежденное затруднение», в то время как все шифры нюхательного табака были для него огорчительными и безнадежными. Так, в соннике указывалось, что увидеть табакерку во сне — к слезам, а нюхать табак — к ссоре. И наоборот, цветы сажать — к радости, фиалки рвать — к счастью, цветник увидеть — к удаче, составлять букет — к свиданию. Судя по всему, именно этим вызвано возмущение и искреннее огорчение героя, изливаемое им на протяжении всего текста в цепи упреков и недоумений.

Но он готов «превратиться» в табак, чтобы только побывать там, где до этого были цветы и как его посланники, и как предназначенные для него послания, — на груди Климены, тем более что подобные прецеденты подсказывала ему поэтическая традиция: «О, роза нежная! почто нельзя с тобой / Меняться мне судьбой? / У милой на груди ты блекнешь, увядаешь: / А я бы ожил там, где смерть ты обретаешь» (А. Измайлов. «К Розе»).

Эта желаемая метаморфоза в какой-то мере предварена «превращением» цветов в нюхательный табак, которое имеет реальную основу, так как цветы и душистые травы — один из его необходимых компонентов. Так, в «Наставлении о разведении табаку и приготовлении наилучших родов курительного и нюхательного...» (СПб., 1810) говорится, что «учиняется табак благовонным посредством цветов», таких как померанцевый и ясминный цвет, шиповник, роза, туберозы.

Наконец, обратим внимание на мотивированное необходимостью мадригального псевдонима имя героини Климена. Обычно использование имен античного извода толкуется как привычный для именника легкой поэзии условный прием. Однако, на наш взгляд, избранное здесь имя не стало чистой условностью, так как мадригальная поэтика востребовала мифологические ассоциации, которые оно должно было вызывать у читателей. Так, мифологический словарь пушкинского времени пояснял, что это имя носила страстно любимая Аполлоном дочь Океана и Фетиды, как и одна из трех дочерей-минеид знаменитого фессалийца Минея, которые были превращены в летучих мышей за презрение к празднествам Бахуса (и о той, и о другой идет речь и в «Метаморфозах» Овидия).<sup>53</sup> И связь с Аполлоном, и тема метаморфоз, и характерологическое объяснение (строптивость и упрямство) удачно оттеняли главные мотивы стихотворения, вписываясь в периферийные смысловые сегменты его подтекста.

Итак, как мы пытались показать, характер игрового начала в мадригале Пушкина был рокайльным по происхождению, конкретным приемам (недаром задающий тон в мадригале «язык цветов» по своей природе есть именно этикетная игра),<sup>54</sup> общему пафосу легкости и изящества, — свойствам, вытекающим из его сущности.<sup>55</sup> Стили-

<sup>53</sup> См.: Мифологический словарь, или Краткое толкование о богах и прочих предметах древнего баснословия, по азбучному порядку расположенное... СПб., 1834. С. 101, 129.

<sup>54</sup> Чисто игровую версию происхождения и гаремного бытования «селама» высказал еще в начале XIX века известный немецкий ориенталист Й. Хаммер-Пургсталь (Fundgruben des Oriens. 1 vol. Vienna, 1809. S. 32—35).

<sup>55</sup> См. об этом: Михайлов А. Д. Французская повесть эпохи Просвещения // Французская повесть XVIII века. М., 1989. С. 9.

зовав саму игру под рокайльную, поэт интегрировал лишь необходимые смысловые «вертикали» и «горизонталы» мадригала, придав ему едва ощутимый тон намеков, двусмысленных комплиментов и упреков. Традиции рококо в пушкинском творчестве — тема необычайно перспективная и почти не освоенная, поэтому предлагаемый нами опыт может стать импульсом для дальнейших серьезных исследований.

© Э. Э. Найдич

## ОЧЕРК ЛЕРМОНТОВА «КАВКАЗЕЦ» В СВЕТЕ ПОЛЕМИКИ ВОКРУГ «ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Очерк Лермонтова «Кавказец», предназначенный для альманаха «Наши», был запрещен цензурой и увидел свет лишь в 1929 году. Значение «Кавказца», выпавшего из литературного процесса 40-х годов XIX века, становится более ясным в контексте полемики вокруг «Героя нашего времени», а также некоторых других фактов.

В 1841 году А. П. Башуцкий — писатель, журналист и видный чиновник — приступил к изданию серии очерков с общим названием «Наши, списанные с натуры русскими» по образцу французского альманаха «Les Français peints par eux mêmes» («Французы в своем собственном изображении»). Эти очерки давали типические портреты различных социальных групп и профессий. В журнале «Отечественные записки» (1841, № 4)<sup>1</sup> сообщалось о предстоящем издании альманаха «Наши» и перечислялись авторы очерков, в том числе А. П. Башуцкий, Е. П. Гребенка, М. А. Корф, М. Ю. Лермонтов, В. Ф. Одоевский, И. И. Панаев, В. А. Соллогуб. Позднее, в первом пробном листке «Наших»,<sup>2</sup> даны названия очерков: «Водовоз», «Барышня», «Книгопродавец», «Издатель», «Кавказец» (всего 22 названия без имени авторов).

На той же странице «Отечественных записок» в библиографических известиях сообщено: «„Герой нашего времени“, соч. М. Ю. Лермонтова, принятое с таким энтузиазмом публикой, теперь уже не существует в книжных лавках: первое издание раскуплено; готовится второе издание, которое скоро должно показаться в свет; первая часть уже напечатана». Как известно, во второе издание «Героя нашего времени» Лермонтов включил предисловие. Оно было помещено между первой и второй частью романа с римской пагинацией без указания в оглавлении. Это произошло, очевидно, по техническим причинам, вследствие позднего поступления рукописи предисловия. Таким образом, и предисловие, и «Кавказец» были написаны одновременно — во время отпуска в Петербурге.

Отвечая в предисловии на полемику, начавшуюся вокруг романа, Лермонтов писал: «Во всякой книге предисловие есть первая и вместе с тем последняя вещь; оно или служит объяснением цели сочинения, или оправданием и ответом на критики... Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего поколения...» Тем самым Лермонтов откликнулся на главное полемическое замечание Шевырева, содержащееся в его статье, посвященной «Герою нашего времени»: «Если признать Печорина героем нашего времени, то стало быть наш век тяжело болен».<sup>3</sup> Предисловие заканчивалось словами: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить, — это уж бог знает!» Шевырев противопоставил Печорину Максима Максимыча. Это противопоставление было и в рецензии Бурачка, редактора мракобесно-охранительного журнала «Маяк»,

<sup>1</sup> Цензурное разрешение 28 марта 1841 года.

<sup>2</sup> Цензурное разрешение 10 октября 1841 года.

<sup>3</sup> Москвитянин. 1841. № 2.



# Русская литература

№ 4

Историко-литературный журнал

2001

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Н. С. Никитина. Статья Тургенева «По поводу „Отцов и детей”» и черновая рукопись романа .....	3
С. П. Степанов. О субъективации чеховского повествования .....	16
А. Н. Розов. Заметки о церковной критике второй половины XIX—начала XX века (образ священника в русской литературе) .....	32
Н. А. Молчанова. Аполлоническое и дионисийское начало в книге К. Д. Бальмонта «Будем как солнце» .....	51
Е. К. Соболевская (Украина). Минус-стих, его природа и онтологические основания (к вопросам метафизики стиха) .....	68
Ольдржих Рихтерек (Чешская Республика). Чешское восприятие русской литературы в контексте XX века .....	83
Р. Ю. Данилевский. Русская литературная мысль и наследие Г. Э. Лессинга .....	90

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Со Сон Джонг (Республика Корея). Об источниках притчи о слепце и хромце в древнерусской письменности .....	109
С. А. Фомичев. К истолкованию пушкинского наброска «Критон, роскошный гражданин...» .....	114
К. И. Шарафадина. Игра «во вкусе госо-со» в мадригале Пушкина «Красавице, которая нюхала табак» (1814) .....	118
Э. Э. Найдич. Очерк Лермонтова «Кавказец» в свете полемики вокруг «Героя нашего времени» .....	141
Б. В. Мельгунов. О первых юбилеях русских писателей (И. С. Тургенев, А. Н. Островский, Н. А. Некрасов) .....	148
О. Н. Кулишкина. Козьма Прутков в истории русской афористики .....	153
Ли Су Ён (Республика Корея). «Бездна безымянная» в философской лирике Ф. И. Тютчева .....	162

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«НАУКА»