

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный гуманитарный университет»
(РГГУ)

На правах рукописи

Маркова Анна Сергеевна

**ПОЭТИКА ТРАНСКУЛЬТУРНОГО СИМВОЛА:
ГОЛУБОЙ ЦВЕТОК В НЕМЕЦКОЙ, АНГЛОЯЗЫЧНОЙ
И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук
Специальность 5.9.3 – Теория литературы

Научный руководитель:
кандидат филологических наук, доцент
В. Я. Малкина

Москва – 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ ТРАНСКУЛЬТУРЫ И ТРАНСКУЛЬТУРНЫЙ СИМВОЛ	10
1.1. Понятие транскультуры	11
1.1.1. Транскультурация, транскультурность и транскультура	11
1.1.2. Транскультура в концепции М. Н. Эпштейна.....	25
1.1.3. Транскультура как предмет открытой дискуссии: современное состояние проблемы	37
1.2. Теория символа.....	41
1.2.1. Генезис формулы психологического параллелизма	43
1.2.2. Символ и смежные понятия.....	47
1.2.3. Символ: интерсубъективность, форма, мифическая основа	54
1.3. Теория цвета: голубой и синий.....	65
1.4. Голубой цветок в научном дискурсе	73
ГЛАВА 2. ГЕНЕЗИС СИМВОЛА ГОЛУБОГО ЦВЕТКА В НЕМЕЦКОЙ КУЛЬТУРЕ	84
2.1. Голубой цвет в немецкой языковой парадигме.....	85
2.2. Голубой цветок в германской словесности	89
2.3. Философская и художественная система Новалиса и голубой цветок	96
2.3.1. Философская поэтология Новалиса.....	98
2.3.2. Голубой цветок в художественной системе Новалиса	104
2.4. Последующие вариации символа голубого цветка.....	114
2.4.1. Голубой цветок Й. Эйхендорфа.....	118
2.4.2. Голубой цветок в романе П. Зюскинда «Парфюмер».....	121
2.4.3. Голубой цветок в поэзии М. Аллнера	125
ГЛАВА 3. ГОЛУБОЙ ЦВЕТОК КАК ТРАНСКУЛЬТУРНЫЙ СИМВОЛ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ТРАДИЦИИ	130
3.1. Колористика в англоязычной картине мира: цветообозначения и фразеологические единицы.....	131
3.2. Исторические предпосылки формирования транскультурного символа голубого цветка в английской литературе	138
3.3. Роза в английской традиции и транскультурный символ.....	145
3.4. Пенелопа Фицджеральд и «Голубой цветок»	156

ГЛАВА 4. ГОЛУБОЙ ЦВЕТОК КАК ТРАНСКУЛЬТУРНЫЙ СИМВОЛ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ	165
4.1. Значение голубого и синего цвета в русском языке	165
4.2. Волшебный цветок и значение его цвета в отечественно культуре.....	169
4.3. Влияние творчества Новалиса на российскую словесность.....	175
4.4. Транскультурный символ голубого цветка в отечественной литературе	179
4.4.1. Вариативность волшебного цветка: незабудки, ирисы, лилели, фиалки, розы.....	179
4.4.2. Лексема «голубой» как символ.....	188
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	196
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	200

ВВЕДЕНИЕ

Проблемы международного и межкультурного взаимодействия никогда не теряли своей актуальности. Осмысление мировых процессов всегда было одной из ключевых задач, которую перед собой ставили различные общественные и гуманитарные науки. Сегодня транскультура представляется одной из концепций, позволяющей представить мировое культурное взаимодействие в свете исследования общего и «всеразличного» (М. Н. Эпштейн) символического пространства. Однако, несмотря на то, что феномен транскультуры широко обсуждается в современном научном дискурсе, транскультурный символ как ключевой элемент транскультуры до сих пор, насколько нам известно, не являлся предметом специально изучения.

В связи с этим, основной проблемой, на решение которой направлена работа, является исследование становления и функционирования транскультурного символа. Таким образом, **предметом** исследования является поэтика транскультурного символа. **Объектом** исследования стал транскультурный символ голубого цветка в немецкой, англоязычной и русскоязычной литературе и словесности.

Исследование поэтики транскультурного символа голубого цветка сопряжено со смежными вопросами, требующими разрешения. Так, несмотря на широкий интерес к транскультурным исследованиям, современной наукой не выработано единого представления о данном феномене. Транскультура часто воспринимается как синонимичное понятие таким явлениям, как кросс-культура, гибридная литература, литература пограничья, межкультурная коммуникация. Подобные разночтения лишают явление научной основы и приводят к отрицанию транскультуры. Поэтому мы в первую очередь обращаемся к работам М. Н. Эпштейна, который ввел данный термин в отечественное научное обращение. Отметим, что М. Н. Эпштейн при этом опирался на работы М. М. Бахтина и В. Б. Шкловского. Разработки М. Н. Эпштейна позволяют говорить о транскультуре как об особой культурной модели, спо-

собной охватывать пространства, выходящие за границы устоявшихся культурных формаций.

Транскультурный символ имеет широкий охват и устойчивость в культурной среде. Его восприятие рецептивным сознанием связывает воспринимающего субъекта с коллективным пониманием данного образа.

Возможности реализации транскультурного символа мы рассмотрим на материале голубого цветка в немецкой, англоязычной и русской литературе. Голубой цветок – явление глобальное. Мы можем убедиться в этом на материале исследований голубого цветка во французской литературе С. Г. Горбовской¹. Также рецепция голубого цветка имеются в румынской поэзии, в стихотворении Михайя Эминеску «Синий цветок» («Floare albastra», 1873)². Современные японские авторы манга обращаются к голубой розе, которая, обладая коннотациями лиминальности, хрупкости, отчужденности, является вариацией транскультурного символа голубого цветка (как, например, в манге «Принцесса Голубая Роза и Восстановление Королевства» (2020)³). Эти примеры подтверждают транскультурный статус символа, который обретается только в тот момент, когда преодолеваются границы исходной культуры. Транскультурный символ находит вариации в иных национальных формациях.

Говоря о варианте, мы исходим из определения Ю. В. Доманского, что «вариант – текст, манифестирующий то же самое произведение, что и текст-предшественник, но обретающий относительно текста-предшественника но-

¹ Горбовская С. Г. Флорообраз во французской литературе XIX века. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2017; Горбовская С. Г. Формирование художественного образа «голубой цветок» в мировой литературе XVII–XX вв.: от Жана де Лабрюйера к Раймону Кено // Вестник Томского государственного университета. Серия: Филология. 2018. С. 160–181; Горбовская С. Г. Многолика бездна: формирование новой парадигмы образа растения во французской литературе XIX века. СПб.: Изд-во Нестор-История, 2021.

² Эминеску М. Синий цветок / пер. с румын. М. Павловой // Лирика / Михай Эминеску; предисл. И. Андроникова. М.: Худож. лит., 1968. С. 35–37.

³ Року К. Принцесса Голубая Роза и Восстановление Королевства. URL: <https://mangalib.me/princess-blue-rose-and-rebuilding-kingdom?ysclid=ls4sbss6j4944400305§ion=info> (дата обращения: 02.02.24).

вые смыслы»⁴. При этом «в неклассической художественности произведение не реализуется только в каком-то одном варианте, а представляет из себя совокупность текстуальных (в широком смысле) манифестаций, каждая из которых обладает относительно самостоятельными смыслами»⁵. Эта совокупность и позволяет нам говорить о вариации – в каждом конкретном ее воплощении.

Немецкая литература была выбрана потому, что голубой цветок проходит свое символическое становление именно в ней. До написания романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген», благодаря которому он приобретает мировую известность, данный образ реализовался в народном творчестве. Об этом свидетельствуют легенды (легенда о свинопасе, зафиксированная в «Немецкой мифологии» Я. Гримма), песни, сказки. Но только благодаря творчеству немецкого романтика голубой цветок становится символом и находит вариации сначала в родной культуре, а затем приобретает и мировую популярность.

Мы обратимся к англоязычной (будут рассмотрены как английские, так и американские художественные произведения) и русской литературе, чтобы проанализировать своеобразие репрезентации символа согласно особенностям принимающей культуры. Эти особенности позволят сформировать представление о колористических, флористических и культурных вкусах принимающих культур.

Для реализации этой цели мы не только обращаемся к художественным произведениям как к источникам нашего исследования, но и к трудам по колористике и фольклористики, а также к материалам народной словесности: легендам, сказкам, балладам, песням. Важным нам представляется исследование и фразеологических единиц, имеющий компонент цветообозначения,

⁴ *Доманский Ю. В.* Вариативность и интерпретация текста: парадигма неклассической художественности: автореф. дис. ... д-ра филол. н.: 10.01.08. М., 2006. С. 9.

⁵ *Доманский Ю. В.* Вариативность и интерпретация текста: парадигма неклассической художественности: дис. ... д-ра филол. н.: 10.01.08. М., 2006. С. 6.

так как они способны показать отношение к цвету, отраженное в национальном языке.

Степень разработанности проблемы в современной науке связана с явно выраженным интересом к транскультуре (это подтверждают работы исследователей М.Тлостановой, С. Толкачева, Е. Чхаидзе и др.). Однако и сами термины транскультуры и транскультурного символа нуждаются в конкретизации, возможной благодаря работам М. Н. Эпштейна и исследованиям М. М. Бахтина, М. Ю. Лотмана, С. С. Аверинцева, А. Ф. Лосева, Э. Кассирера, М. Пастуро, М. Эспаня.

В качестве **материала** исследования будут проанализированы произведения Новалиса, Г. Тракля, Г. Гейне, Р. Рильке, Д. фон Эйхендорфа, А. Зегерс, П. Зюскинда, Ф. Ребичек, Х. Шеттге, М. Аллнера; Р. Кипплинга, Т. Уильямса, Дж. Р. Р. Мартина, К. Маск-Дьюк, П. Фицджеральд; Г. В. Державина, В. А. Жуковского, М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, И. Ф. Анненского, Н. С. Гумилева, Н. А. Тэффи, И. А. Бунина, А. А. Блока, М. И. Цветаевой, И. Северянина, К. Д. Бальмонта, А. И. Куприна, М. Горького, М. М. Зощенко, А. П. Ладинского, Ю. Д. Левитанского, Эллиса (Л. Л. Кобылинского), О. Ф. Берггольц, Ю. П. Мориц, В. Г. Сорокина, А. Таврова, В. А. Гандельсмана и др. Также, согласно НКРЯ, лексема «голубой» обладает полнотой символа голубого цветка также в художественном творчестве Ф. Сологуба, И. Савина, А. Межирова, Ю. Карабчиевского, И. Чиннова, Е. Шварц.⁶ Выбор авторов и произведений объясняется актуализацией транскультурного символа голубого цветка в определенный период времени и в рамках исследуемой культуры на материале знаковых литературных явлений.

Научная новизна состоит в исследовании транскультурного символа голубого цветка как элемента транскультуры, укорененного в эпохе синкре-

⁶ См.: Сологуб Ф. «Изнемогающая вялость», Савин И. «Посвящение Л. В. Соловьевой», Межиров А. П. «На полях перевода», Карабчиевский Ю. А. «Запах мокрого снега — пароль беспокойного дня», Чиннов И. В. «Партитура», Шварц Е. А. «Голубую свою ауру видела!». Примеры взяты из Национального корпуса русского языка. URL: <https://ruscorpora.ru> (дата обращения: 23.01.2024).

тизма. Данная оптика позволяет выявить особенности и закономерности создания вариаций транскультурного символа в национальных культурах.

Актуальность исследования обусловлена устойчивым интересом к символу голубого цветка. Многочисленные его варианты в художественной литературе и научные исследования, посвященные данному явлению, выявили необходимость осмысления и обобщения материала; в рассмотрении голубого цветка как транскультурного символа.

В данной работе мы прибегаем к типологическому и сравнительному методам. В работе использован генетический метод для выявления истоков формирования транскультурного символа.

Цель диссертации – раскрытие принципов формирования и эксплицирования транскультурного символа голубого цветка.

Исследование призвано решить следующие **задачи**:

- исследовать категорию транскультуры и смежных понятий, дать определения транскультуре и транскультурному символу, выявить их составляющие, описать методологию для анализа указанных категорий;
- выявить генезис транскультурного символа голубого цветка, для чего необходимо охарактеризовать роль семантики цвета, германских легенд и фольклора, поэтологии и художественной системы Новалиса в формировании данного символа;
- изучить рецепции транскультурного символа голубого цветка в немецкой литературе;
- выявить особенности восприятия транскультурного символа и иноязычной среде, а именно, в англоязычной и русской литературе.

Теоретическая значимость исследования заключается в определении транскультуры как особой формации, в исследовании поэтики транскультурного символа и его вариаций в национальных литературах. Транскультурный символ вводится как теоретико-литературное понятие, дополняющее методологический аппарат исторической поэтики. Работа позволяет выявить транскультурный символ как специфическую форму образа, синкретического по

происхождению, укорененного в национальной традиции, но распространенного и в других литературах. **Практические результаты работы** могут быть использованы в курсах по теоретической и исторической поэтике.

Методологические основания работы. Теоретической базой диссертации являются работы по транскультуре, транскультурации, гибридной культуре и транскультурности (М. М. Бахтин, В. Б. Шкловский, М. Н. Эпштейн, М. В. Тлостанова и др.); исследования поэтики символа (А. Н. Веселовский, С. Н. Бройтман, О. М. Фрейденберг, А. Ф. Лосев, С. С. Аверинцев, Ю. М. Лотман и др.), а также работы, посвященные мифу и гротеску (М. М. Бахтин, В. Я. Пропп, Е. М. Мелетинский, Э. Кассирер и др.), исследования флорообраза голубого цветка (А. Е. Махов, Д. М. Магомедова, Е. В. Давыдова, В. Б. Микушевич и др.).

Обращение к символу голубого цветка закономерно привело к необходимости исследования поэтологии и художественной системы Новалиса (А. Е. Махов, Н. Я. Берковский, Е. Е. Дмитриева, Ф. Хибель, Ю. Хекер и др.), к работам по фольклористике (А. Н. Афанасьев, А. А. Потебня, Я. Гримм); по лингвистике (А. Ю. Команова, А. А. Пичугина, А. М. Шабанова, М. И. Дойникова, Е. В. Колесникова и др.); к работам, посвященным колористике (И. В. Гёте, М. Пастуро, И. Иттен, В. В. Кандинский, Л. Р. Гатауллина, Э. В. Гмызина и др.). Исследование также обращается к работам В. М. Жирмунского, И. О. Шайтанова, В. Я. Малкиной, С. П. Лавлинского, С. Г. Горбовской и др.

Структура диссертации включает в себя 4 главы. Первая предлагает теоретическое осмысление проблемы: определение транскультуры и отделение его от смежных понятий, определение транскультурного символа и анализ предпосылок его формирования. Вторая глава посвящена генезису транскультурного символа на материале голубого цветка в немецкой культуре. В третьей и четвертой главах рассмотрены вариации данного символа в англоязычной и русской литературе, соответственно.

ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ ТРАНСКУЛЬТУРЫ И ТРАНСКУЛЬТУР- НЫЙ СИМВОЛ

Транскультура имеет относительно недавнюю концептуализацию. Термин появляется в ряде работ независимых друг от друга исследователей в 80-ые годы прошлого века. И до сих пор в научном дискурсе пока не сложилось единого представления о данном явлении. Это связано с тем, что происходящее в глобальной истории осмысливается терминами, обозначающими параллельные, смежные, а также исторически более ранние процессы и явления: кросс-культура, мультикультурализм, транскультурация. Между тем транскультура представляется самостоятельным феноменом, понимание которого, по мысли М. Н. Эпштейна¹, требует особой позиции *внеаходимости* (М. М. Бахтин) и *остранения* (В. Б. Шкловский). Формирование транскультуры как некоего надкультурного пласта было бы невозможно без глубинной основы её элементов. Транскультурный символ, укорененный в эпохе синкретизма, является одним из таких элементов. Эволюция символа из одночленной формулы² (С. Н. Бройтман) позволяет сохранять связь с преданием³ (А. Н. Веселовский) и одновременно иметь неограниченное число постигаемых смыслов⁴ (А. Ф. Лосев). Транскультурный символ, в свою очередь, сохраняет все свойства национального символа, однако приобретает становится глобальным явлением.

В связи с этим, в данной главе четыре основные части, последовательно определяющие понятия транскультуры, транскультурного символа, семантику голубого цвета и голубого цветка как транскультурного символа.

¹ Эпштейн М. Н. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 625.

² Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т. 2 / под ред. Н. Д. Титаренко. М.: Академия, 2004. С. 45.

³ Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л.: Гослитиздат, 1939. С. 177–179.

⁴ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995..

1.1. Понятие транскультуры

1.1.1. Транскультурация, транскультурность и транскультура

Несмотря на то, что в 80-90-ые годы термин «транскультура» только начинает появляться в философских осмыслениях (М. Йоссо) научных исследованиях (А. Миллер-Погакар, Филлип Нейлор, М. Н. Эпштейн), возникает впечатление, что концепция уже имеет надёжное обоснование и является общепринятой. Причина такого отношения к вновь возникшему феномену кроется в этимологической связи «транскультуры» с «транскультурацией» (Ф. Ортис) и «транскультурностью» (В. Вельш). Транскультурация, предложенная Ф. Ортисом в 1940-м году, – являлась к тому времени не только теоретически осмысленным процессом, но и давала возможность развивать собственные теории, предлагая однокоренные термины. Так, В. Вельш вводит термин «транскультурность»⁵ (Transkulturalität) как противопоставление межкультурности и мультикультурализму, которые, в свою очередь, представляют национальные культуры как «обособленные островки»⁶. В связи с этим, транскультура воспринимается исследователями как общее место; как явление, не только этимологически и терминологически связанное с уже разработанными теориями, но и, по умолчанию, ставшее их частью.

Однако можем ли мы однозначно считать транскультурацию процессом создания транскультуры, а транскультурность – качеством, формирующим транскультуру как формацию?

Эссе Фернандо Ортиса «Кубинский контрапункт табака и сахара»⁷ стало неким манифестом уникальности кубинской культуры. Автор старался показать на экономическом примере противостояния табака (исконной кубинской аграрной культуры) и сахара (культуры, внедренной европейцами,

⁵ *Welsch W. Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen // I.Schneider / C.Thomsen (Hg.): Hybridkultur. Medien, Netze, Künste. Köln, 1997, S. 67–90.*

⁶ *Welsch W. Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today // Spaces of Culture: City, Nation, World, ed. by Mike Featherstone and Scott Lash, London: Sage. 1999. S. 194-213.*

⁷ *Ortiz F. Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar. Durham, NC: Duke University Press, 1995.*

производимой привезенными рабами), что Куба вбирает в себя всё и рождает новое. Транскультурация – стала ключевым термином работы, описывающий этот процесс.

Транскультурация представлялась автору оппозицией аккультурации. Если аккультурация предполагала фактическое насаждение одной культурной модели (европейской) на представления и взгляды другого государства или народа, то транскультурация говорила скорее о диффузном процессе и о создании особой среды, которая является общей для всех, но не однородной. И так как этот процесс неизбежно сопровождается уничтожением того состояния культуры, которое было до соприкосновения с иными культурными формациями⁸, то транскультура, по мнению автора, «обязательно включает в себя потерю или искоренение предыдущей культуры, что можно было бы определить как декультурацию»⁹. Однако, уничтожение старого – лишь часть процесса, так как транскультура «несет в себе идею последовательного создания новых культурных феноменов, которые можно было бы назвать неокультурацией»¹⁰. Иными словами, Ф. Ортис представлял культурное поле Кубы как некое многоголосие, где каждый голос имеет значение и влияние. Одни голоса громче, другие тише, но все они непрерывно создают звучащую, постоянно меняющуюся среду, поэтому автор говорит о культуре Кубы как о «результате чрезвычайно сложных преобразований»¹¹. Неслучайно, исследователи наследия Ф. Ортиса указывают на диалогичность его теории. Так, М. В. Тлостанова открыто проводит параллель между транскультурационной моделью и «диалогическими моделями М. М. Бахтина»¹². Исследовательница приходит к выводу, что «транскультурационная модель призывает не просто

⁸ Ф. Ортис пишет, что культуры Африки оказывают влияние на мировоззрение кубинцев не меньше, чем европейская культура. Рабы, привезенные плантаторами для работы производстве сахара, нередко оказывались ближе и понятнее простым кубинцем, которые сами, по добровольному найму, работали на табачных полях, чем европейцы.

⁹ *Ortiz F. Op. cit. P. 102–103.*

¹⁰ *Ibid. P. 102–103.*

¹¹ *Ibid. P. 98.*

¹² *Тлостанова М. В. Транскультурация как модель социокультурной динамики и проблема множественной идентификации // Вопросы социальной теории. 2011. Т. V. С. 134.*

увидеть иное и понять, что оно не равно в правах, но и попытаться восстановить эти права, дать ему голос, услышать его, сформировать альтернативный мир, в котором возможно множество миров»¹³.

А. Д. Киньонес в эссе «Фернандо Ортис и Аллан Кардек: переселение и транскультурация» ещё более категоричен. Исследователь проводит параллель между работами Кардека о переселении душ и транскультурацией Ортиса, и, что более значимо, констатирует: теория транскультурацией явилась фактическим манифестом преодоления расистских культурных теорий. Так, А. Д. Киньонес пишет, что «по мнению Ортиса, расистская этнология Раймундо Нины Родригес <...> позволила тому разработать расовую теорию нации: с научной точки зрения различные расы должны находиться на неодинаковых стадиях эволюционной шкалы культуры; следовательно, не от всех рас следует ожидать адаптации к европейским принципам о гражданстве»¹⁴. Для Ф. Ортиса такая позиция была глубоко чуждой – он, будучи хорошо образованным человеком¹⁵, не признавал превосходства одной нации над другой.

Эссе Ф. Ортиса имело широкий резонанс. Согласно исследованию Г. Перес-Бриньоль (который полагал, что авторы научных работ часто путают понятия транскультурации и аккультурации)¹⁶, эссе Ф. Ортиса стало катализатором для анализа таких проблем как: смешанные браки между европейцами и коренными жителями, условия жизни коренного населения в европейских колониях, развитие социальных институтов и реализация законотворческой деятельности в страх третьего мира. Все эти вопросы неизбежно были связаны с понятиями аккультурации и транскультурации, и в большин-

¹³ Там же. С. 137.

¹⁴ *Quiñones A.D. Fernando Ortiz and Allan Kardec : transmigration and transculturation. The Cultures of the Hispanic Caribbean. Gainesville: University Press of Florida, 2000. P. 15.*

¹⁵ Ф. Ортис работал при консульстве Италии и Франции (1902–1906), с 1908 по 1916 заведовал кафедрой общественного права в Гаванском университете, был депутатом с 1916 по 1926 годы. Он разработал проект Уголовного кодекса Кубы. По замечанию А. Д. Киньонеса, Ф. Ортис до самой кончины оставался весьма влиятельным общественным деятелем. См. *Quiñones A. D. Op. cit. P. 10-11.*

¹⁶ *Pérez-Brignoli H. Aculturación, transculturación, mestizaje: metáforas y espejos en la historiografía latinoamericana // Cuadernos de Literatura. 2017. № 21(41). P. 97.*

стве случаев исследователи приходили к выводу о насильственном насаждении европейских культурных традиций и социального устройства на занятых территориях. При этом, Г. Перес-Бриньоль отмечает, что эссе Ортиса дало возможность открыто говорить не только о проблемах Латинской Америки, но и о колониальной политике в целом. И хотя автор выделяет двоих исследователей, чей вклад в развитие теории транскulturации, по его мнению, является наиболее значимым (это: А. Рама¹⁷ и М. Л. Пратт¹⁸), в списке трудов более тридцати фамилий за период с 1950 по 2017 годы. И это только представители Латинской Америки.

К значимым работам по транскulturации также следует отнести предисловие к изданию «Кубинский контрапункт табака и сахара» Б. Малиновского, который по-своему истолковал теорию Ф. Ортиса, фактически приравняв аккультурацию к транскulturации¹⁹, и работы антрополога Ф. Коронилля, написавшего новую вступительную статью к изданию знаменитого эссе в 1995 году²⁰. Примечательно, что обе вступительные статьи были включены в то издание.

Среди отечественных исследователей необходимо отметить работы М. В. Глостановой: «Транскulturация как модель социокультурной динамики и проблема множественной идентификации»²¹, «Множественная идентичность в контексте концепции транскulturации»²², «Постсоветская лите-

¹⁷ Rama A. *Writing across Cultures: Narrative Transculturation in Latin America*. Duke University Press, 2012.

¹⁸ Pratt M. L. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.

¹⁹ Malinowsky B. Introduction // *Cuban counterpoint : Tobacco a. sugar / By Fernando Ortiz ; Transl. from the Span. by Harriet de Onís ; Introd. by Bronislaw Malinowski ; Prologue by Herminio Portell Vilá, new Introd. by Fernando Coronil*. Durham, NC: Duke University Press, USA, 1995. P. lvii – lxx.

²⁰ Coronil F. Introduction to the Duke University press edition // *Cuban counterpoint : Tobacco a. sugar / By Fernando Ortiz ; Transl. from the Span. by Harriet de Onís ; Introd. by Bronislaw Malinowski ; Prologue by Herminio Portell Vilá, new Introd. by Fernando Coronil*. Durham, NC: Duke University Press, USA, 1995. P. ix- lvii.

²¹ Глостанова М. В. Указ. соч. С. 126–149.

²² Глостанова М. В. Множественная идентичность в контексте концепции транскulturации // *Личность. Культура. Общество*. 2010. Т. 12. № 4 (59-60). С. 142–156.

ратура и эстетика транскulturации»²³; диссертацию на соискание ученой степени кандидата философских наук А. В. Пискуновой «Транскulturация латиноамериканского мифа в эпоху великих географических открытий»²⁴, исследования О. Г. Сидоровой²⁵, Р. Е. Шкилёва²⁶ и другие работы.

Так, М. В. Глостанова придерживается точки зрения, что «транскulturация основывается на комплексном переосмыслении или отрицании всех предшествующих основ доминировавшей западной современности/колониальности <...>, причем главным элементом, который подвергается переосмыслению в транскulturальной модели, остается трактовка разнообразия и различия»²⁷. А. В. Пискунова выделяет предметом исследования латиноамериканский миф в контексте культурного взаимодействия Латинской Америки и Европейской цивилизации, при этом в поле зрения оказывается именно трансформации латиноамериканского миропонимания и мифосознания, что позволяет исследовательнице рассмотреть проблему через оптику транскulturации. Исследование О. Г. Сидоровой посвящено двойной культурной идентичности американских писателей из семей эмигрантов (китайско-американских, азиатско-американских, литературы индейцев и т.д.), их биографическому творчеству, а также стереотипам восприятия представителей одних культур на других культурные формации. Р. Е. Шкилев, обращает внимание, что понятия транскulturации и аккультурация «направлены на трактовку оппозиции “свое-чужое”»²⁸, что позволяет обнаруживать внешние границы национального и стремится их преодолеть.

²³ Глостанова М. В. Постсоветская литература и эстетика транскulturации: Жить никогда, писать ниоткуда. М.: УРСС, 2004.

²⁴ Пискунова А. В. Транскulturация латиноамериканского мифа в эпоху великих географических открытий: дисс. ... канд. философ. наук. Ростов-на-Дону, 2006.

²⁵ Сидорова О. Г. Феномен транскulturации в современной литературе США // Политическая лингвистика. 2012. № 1 (39). С. 209–214.

²⁶ Шкилёв Р. Е. Транскulturация и аккультурация в этнической литературе США // Социосфера. 2016. № 3. С. 11–13.

²⁷ Глостанова М. В. Множественная идентичность в контексте концепции транскulturации. С. 154.

²⁸ Шкилёв Р. Е. Указ. соч. С. 11.

Таким образом, теория транскulturации стала значимой научной концепцией. При этом **транскulturацию** мы понимаем, следуя за Ф. Ортисом, как процесс становления новой культурной формации под влиянием извне. Отметим, что несмотря на очень важное замечание кубинского исследователя, что культура нуждается в некоей «декультурации» своих базовых элементов для создания новой среды, транскulturация не мыслится Ф. Ортисом как создание особого, глобального, культурного пространства.

Так как теория транскulturации приобрела большой вес в научном мире, затронув насущные проблемы, на её базе стали разрабатываться смежные вопросы, а именно вопросы транскulturы и транскulturности, гибридной литературы, кросс-культуры и межкультурности, мультикультурализма. Остановимся на них подробнее.

Впервые термин транскulturность появляется в работе Т. Шёфталера «Мультикультурное и транскulturное образование: два пути к космополитической культурной самобытности»²⁹, однако концептуализация понятия принадлежит В. Вельшу. Немецкий профессор В. Вельш в своих трудах не ссылается на эссе Ф. Ортиса, однако теория транскulturности возникает как виток развития транскulturации. По признанию самого профессора, концепция транскulturности начинает формироваться в результате прочтения курса лекций в 1991 году, но первая научная работа – «Транскulturность – формы жизни после распада культур»³⁰ – появилась только через год. В эссе «Транскulturность – измененный основной закон сегодняшнего дня»³¹ В. Вельш объясняет своё понимание транскulturности как новой культурной среды, где национальная культура уже не может представляться закрытой, принадлежащей одному этносу, системой («островком»³²). Напротив, все культурные формации испытывают на себе интенсивное влияние других

²⁹ *Schöfthaler T.* Multikulturelle und transkulturelle Erziehung. Zwei Wege zu kosmopolitischen kulturelle Identitäten // *International Review of Education*. 1984. XXX. P. 11–24

³⁰ *Welsch W.* Transkulturalität – Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen // *Information Philosophie*. 1992. 20. S. 5–20.

³¹ Дословный перевод: Transkulturalität – die veränderte Verfassung heutiger Kulturen.

³² *Welsch W.* Op. cit. S. 84.

культур и меняются под этим воздействием. В том же эссе В. Вельш предлагает определять **кросс-культуру** как явление генетическое, которое возникает в результате брака людей разных наций, дети которых будут не только билингвами, но и носителями сразу двух культур³³.

В работе «Транскультурность – загадочная форма современных культур»³⁴ В. Вельш также терминологически разграничивает понятия: межкультурный, мультикультурализм и транскультурность. Профессор отмечает, что традиционная концепция культуры относится к XVIII веку и наиболее явно представлена в работе И. Г. Гердера «Идеи к философии истории человечества»³⁵, в которой изложена концепция, основанная на трех основных параметрах: социальной гомогенизации, этнической консолидации и межкультурного разграничения. В. Вельш полагает, что межкультурные вопросы, равно как и мультикультурализм, в основе своей укоренены в этой теории. Межкультурные контакты предполагают неизбежное столкновение и противостояние различных этнических и культурных формаций, борьбу интересов. И хотя **концепция межкультурности** ищет способы разрешения конфликтов, она всё равно исходит из представления ограниченности и обособленности национальной или этнической культуры.

Концепция мультикультурализма предполагает столкновения культур в рамках одного общества. При этом каждая из таких культур (как правило, этнических) представляет собой, в рамках данной теории, закрытую систему. Концепция направлена на развитие толерантности и стремления к пониманию, но в ней совершенно игнорируется факт взаимодействия и взаимной интеграции различных культур.

Транскультурность, по мнению В. Вельша, современная культурная формация, затрагивающие все уровни организации международного сообщества. Культурные элементы получают возможность транслироваться и при-

³³ Ibid.

³⁴ *Welsch W. Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today // Spaces of Culture: City, Nation, World, ed. by Mike Featherstone and Scott Lash, London: Sage 1999. P. 194-213.*

³⁵ *Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977.*

ниматься различными культурными формациями, это происходит благодаря международным контактам: социальным, культурным, экономическим. В результате ни одна культура более не может представляться как какое-то обособленное целое, она будет вовлечена в общий процесс культурного обмена и будет адаптироваться к новым условиям³⁶.

Современные исследования, хотя и ссылаются на концепцию В. Вельша, не всегда придерживаются её основных постулатов. Так, С. Атеш, женщина-имам, основательница Либеральной мечети в Берлине, хотя и исходит из концепции В. Вельша, но часто не последовательна в своих высказываниях. В своей работе «Ошибка мультикультурности. Как нам лучше жить вместе в Германии»³⁷ С. Атеш утверждает в мысли, что мультикультурализм является тупиковой ветвью развития общества. Современные государства, открытые для мигрантов, должны создавать среду для развития транскультурных отношений, а не проповедовать путь толерантности и отчуждения. Однако С. Атеш в своей повседневной речи не всегда точна в выражениях. Исследовательница А. В. Михалева отмечает, что С. Атеш «оперирует понятием мультикультурное общество и использует его в позитивном ключе»³⁸. А. В. Михалева объясняет такую непоследовательность во взглядах «накалом общественно-политических дебатов в Германии относительно оптимальной модели принимающего общества с учетом инокультурного компонента, а также многообразием обсуждаемых теоретических парадигм по его включению»³⁹.

Однако, что ещё более значимо, вопрос транскulturности всё более становится вопросом национальной идентичности. С. Атеш констатирует: «транскulturализм предполагает, что в обществе, где несколько культур

³⁶ *Welsch W.* Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today. P. 194–213

³⁷ *Ates S.* Der Multikulti-Irrtum. Wie wir in Deutschland besser zusammenleben können / Ates Seyran Ullstein. Berlin, 2007.

³⁸ *Михалева А. В.* Проблема идентичности и транскulturность в работах Сейран Атеш // Вестник Кемеровского государственного университета. Серия: Политические, социологические и экономические науки. 2020. Т. 5. № 2 (16). С. 158.

³⁹ Там же.

живут вместе, неизбежно возникают гибридные, то есть смешанные культуры. Границы становятся плавными или полностью стираются. Каждый человек формирует свое собственное субъективное пересечение различных культур, с которыми он сталкивается, и культур, которые встречаются в нем. Это пересечение и составляет его транскультурную идентичность» (“der Transkulturalismus davon aus, dass in einer Gesellschaft, in der mehrere Kulturen zusammen leben, zwangsläufig hybride, das heißt gemischte Kulturen entstehen. Grenzen werden fließend oder lösen sich ganz auf. Jedes Individuum bildet eine eigene, subjektive Schnittmenge aus den verschiedenen Kulturen, die ihm und die sich in ihm begegnen. Diese Schnittmenge macht seine transkulturelle Identität aus”)⁴⁰. Отметим, что методологическая неточность не идёт на пользу развитию концепции транскультурности. От идеи преодоления границ и создания новой культурной среды теория пришла к пониманию культуры как гибрида иных культурных формаций, к поиску «транскультурной идентичности». При этом само прилагательное «транскультурный» понимается именно как «**гибридный**», то есть смешанный, состоящий из нескольких культур.

Такой подход распространяется и на литературную сферу. Как отмечает Л. Ю. Кульпина, к транскультурной литературе сегодня в европейском научном сообществе относят произведения, созданные «благодаря сенсительности авторов-мигрантов»⁴¹. Отечественные исследователи перенимают такой взгляд на транскультурность, фактически делая синонимичными понятия «транскультурная литература», «литература пограничья», «гибридная литература». Так, Д. В. Новохатский отмечает, что *транскультурной литературой* считают произведения на русском языке, которые отражают мировоззрение и национальные особенности как малых народов Российской Федерации, так и бывших Союзных республик. Также под этим термином подразумевают литературу, написанную на русском языке за границей.

⁴⁰ Ates S Wahlheimat. Warum ich Deutschland lieben möchte / Ateş, Seyran. Berlin: Ullstein Verlag, 2013. S. 104-105.

⁴¹ Кульпина Л. Ю. Транскультурность в современной немецкой литературе // Наука и образование на российском Дальнем Востоке: современное состояние и перспективы развития: сборник научных трудов. В 2 т. Т. 1. Хабаровск, 2016. С. 295.

Д. В. Новохатский приводит дополнительные определения, которые могут отражать данное явление: «литература пограничья» (М. Тлостанова), «гибридная литература» (С. Толкачев), «мультикультурная литература» (М. Тлостанова; С. Толкачев; Е. Чхаидзе) «кросскультурная литература» и «транскультурная литература» (Ж. Бурцева). Исследователь делает вывод, что все эти термины обладают «практически синонимическим значением»⁴².

Между тем, из рассуждений Д. В. Новохатского очевидно, что смешение терминов стало результатом попыток найти наиболее удачное определение, чем «литература диаспоры»⁴³. Д. В. Новохатский полагает, что термин «транскультурная литература» может стать наиболее подходящим, так как литературоведение находится в «тупике <...>, когда речь заходит не об эмиграции, а о литературе на русском языке, созданной в постсоветских государствах и в национальных республиках России»⁴⁴.

Коллектив авторов во главе с Э. Ф. Шафранской в книге «Транскультурная литература XXI века»⁴⁵ рассматривает как транскультурные явления, которые, в контексте нашего исследования, скорее следует отнести к литературе пограничья, так как они написаны «иноэтническими писателями на русском языке»⁴⁶.

В таком же ключе понимает транскультурные явления и З. К. Темиргазина: как тексты, написанные на языке «неродном для писателя, или в инокультурном и иноязычном для писателя окружении»⁴⁷. В своей работе учёная анализирует творчество поэта П. Н. Васильева, произведения которого были созданы «в условиях “пограничного” сосуществования двух

⁴² *Новохатский Д. В.* Транскультурный текст и тенденции русского литературного мейнстрима: «Ташкентский роман» Сухбата Афлатуни // *Mundo Eslavo*. 2019. № 18. С. 74-91.

⁴³ Там же. С. 75.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ *Шафранская Э. Ф.* Транскультурная литература XXI века: учебное пособие для вузов / Э. Ф. Шафранская, Г. Т. Гарипова, Ш. Р. Кешфидинов. М.: Юрайт, 2024.

⁴⁶ Там же. С. 7.

⁴⁷ *Темиргазина З. К.* Транскультурность и ее проявление в поэтике лирических текстов // *Полилингвильность и транскультурные практики*. 2021. Т. 18. № 1. С. 29.

культур – русской и казахской»⁴⁸ и приходит к выводу «о транскультурности языковой личности поэта»⁴⁹. Исследовательница не находит существенных различий между терминами «литература пограничья» и «транскультурная литература», отмечая, что транскультурность П. Н. Васильева проявляется в «гибкости культурной идентичности авторского Я»⁵⁰, что фактически является отсылкой к работам С. Атеш.

Отметим, что избыточность определений одного и того же явления не идёт на пользу ни одной теории, так как размывается само исследуемое понятие. **Транскультурность**, следуя за логикой В. Вельша, мы будем понимать как свойство культуры к открытости, преодолению границ, взаимопроникновению в иные культурные формации, к культурному обогащению и принятию новых культурных кодов. Что же касается прилагательного «транскультурный», нам кажется более уместным относить его непосредственно к термину «транскультура».

Культурный трансфер М. Эспаня также представляет собой процесс преодоления культурных пространств. Занимаясь рукописями Г. Гейне, М. Эспань открыл закономерности влияния одной культуры на другую. Теория, как отмечает Е. Е. Дмитриева во вступительной статье⁵¹, скромно именуемая «вопросом», получила название «культурный трансфер». Культурный трансфер вскоре охватил не только европейское, но и мировое пространство.

Так, по мысли М. Эспаня, заимствования австралийских племен сравнимы с культурным процессом в Европе. Исследователь приходит к выводу, что «ресимволизация, сопутствующая культурному обмену в Европе <...>, имеет ту же природу»⁵², что и обоюдный обмен между племенами абориге-

⁴⁸ Там же. С. 29.

⁴⁹ Там же. С. 41.

⁵⁰ Там же. С. 41.

⁵¹ *Дмитриева Е.Е.* Застывшая жизнь в янтаре: заметки о научной биографии Мишеля Эспаня // История цивилизаций как культурный трансфер / Мишель Эспань; пер. с франц.; под общ. редакцией Е. Е. Дмитриевой; вступ. статья Е. Е. Дмитриевой. М.: НЛЮ, 2018. С. 14–16.

⁵² *Эспань М.* История цивилизаций как культурный трансфер: пер. с франц. / под общ. редакцией Е. Е. Дмитриевой; вступ. статья Е. Е. Дмитриевой. М.: НЛЮ, 2018. С. 211–212.

нов. Процесс «семантического присвоения»⁵³, трансфера, должен был отвечать двум потребностям: необходимостью сохранить свою идентичность и осознать её изменение «за счет проникновения чужого»⁵⁴. По мысли М. Эспаня, культурный трансфер функционирует как беспрестанное явление, формирующие особый пласт культуры. М. Эспань предлагает рассматривать культурный объект, сформированный трансфером, в четырех ракурсах: палимпсеста, конкуренции парадигм, стереотипов восприятия и последовательного прохождения через культурные пространства⁵⁵.

Иными словами, культурный трансфер предполагает преобразование культуры за счет «ресимволизации». При этом, перенимаемый объект не может быть чем-то посредственным, так как «любая культура отбирает элементы, которые она заимствует, исходя из собственных глубинных традиций»⁵⁶. В этом культурный трансфер сближается с этнографической (психологической) теории, описанной А. Н. Веселовским. Из нее следует, что повторяемость сюжетов и мотивов, образов и символов в различных культурах объясняется не только историческим влиянием (которое, впрочем, не исключается), но и является следствием «единства психологических процессов, нашедших в них выражение»⁵⁷. Речь идёт об укорененности в синкретической эпохе простейших повествовательных единиц, символов и образов, которые создавали ощущение единства, полноты и целостности. Именно общность метальных процессов той эпохи позволяют сюжетам и явлениям в более поздние времена заимствоваться иными культурами, находя отклик на глубинном, тектоническом, уровне.

Иными словами, только символы, восходящие к глубинному, тектоническому пласту культуры, к мифу, могут в полной мере быть заимствованы и ретранслированы принимающей культурой.

⁵³ Там же. С. 212.

⁵⁴ Там же С. 211.

⁵⁵ Там же. С. 28.

⁵⁶ Там же. С. 206.

⁵⁷ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М.: ЛКИ, 2017. С. 513.

Мы можем предположить, что под особым пластом культуры, которая формируется культурным трансфером, понимается именно транскультура, так как для объекты этого пласта понимаются как своего рода инварианты, обретающие значение в национальных культурах.

Концепция транскультуры развивалась параллельно теории транскультурности. Согласно исследованиям Г. М. Ракишевой⁵⁸, транскультура впервые упоминается в философском сборнике М. Йоссо «Транскультура, Всемирное наследие: шестьдесят пять вечных аллегорий»⁵⁹ в 1980 году. М. Йоссо выделяет шестьдесят пять символов, топосов, хронотопов, которые автор объединяет как аллегории, по его мнению, являющиеся наследием общемировой культуры. М. Йоссо полагает, что собранные в сборник элементы присутствуют почти во всех национальных культурах. Каждый из них сопровождается в книге известными цитатами, воплощается визуализацией букв и знаков на заданную тему. Так, например, в сборнике нашли место: цветок, радуга, пламя, а также лес, пещера, дорога; охота, прибытие и др. образы.

Во вступительной статье к изданию доктор Д. Хятт подчеркнул, что М. Йоссо удалось собрать в одном сборнике такие аллегории, которые являются универсальными для всех культур и эпох, поэтому их следует отнести к транскультурным явлениям. Сама же транскультура является одним из наиболее важных вызов современности, так как предполагает свободу расовой, культурной и иной принадлежности; возможность находится «вне матрицы», которую создаёт этническая, социальная, ментальная среда⁶⁰. И книга «Транскультура, Всемирное наследие: шестьдесят пять вечных аллегорий», по мнению автора вступительной статьи, сродни второму открытию огня, так как говорит о любви и человечности в чистом виде.

⁵⁸ Ракишева Г. М. Генезис феномена «транскультура» в системе гуманитарных знаний // ЦИТИСЭ. № 2 (15), 2018. С. 19.

⁵⁹ Yosso M. Transculture, Universal Heritage: sixty-five Timeless Allegories. New York: Transculture, 1980.

⁶⁰ Hyatt D. Prefer // Transculture. Universal Heritage: sixty-five Timeless Allegories / M. Yosso. New York: Transculture, 1980. P. v-vii.

Последующие работы по транскультуре, возможно, не были столь поэтичными, однако это не мешало им быть знаковыми явлениями своего времени.

В 1993 году А. Миллер-Погакар защищает докторскую диссертацию «Транскультура и культурология: постструктуралистская теория в поздней и постсоветской России»⁶¹. Три главы работы описывали изменения в подходах двадцатого века к филологии в Советском Союзе: русский формализм, советская семиотика и работы М. М. Бахтина. Позже, во вступительной статье «Транскультурное зрение Михаила Эпштейна» А. Миллер-Погакар так определит транскультуру: «Транскультура представлена не как *область знаний*, а как *тип сознания* или менталитета, способный предвидеть пока еще нереализованные потенциалы существующих культур. Область, доступная только мысли, транскультурный мир, тем не менее, присутствует во всех существующих культурах. Его можно было бы определить как совокупность всех реальных культурных достижений, прошлых и настоящих, наряду со всеми их потенциальными разработками»⁶².

Отметим, что транскультура, согласно определению А. Миллер-Погакар, является феноменом иного порядка, чем явления в рамках концепций транскультурации и транскультурности. В обоих случаях мы всегда говорили о предметной области столкновения культур и их взаимодействия. Эта область находится в горизонтальной плоскости. В то время, как транскультура не ограничивается очерченным полем соприкосновения культурных формаций. Особый «тип сознания» предполагает изменение ракурса видения.

⁶¹ Miller-Pogacar A. Mikhail Epstein's Transcultural Visions. Mikhail Epstein. After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture (a volume in the series Critical Perspectives on Modern Culture, trans. with an introd. by Anesa Miller-Pogacar), Amherst: The University of Massachusetts Press, 1995, P. 1-16. URL: [Anesa Miller-Pogacar \(emory.edu\)](http://Anesa_Miller-Pogacar_emory.edu) (дата обращения 24.01.23)

⁶² Ibid.: "Transculture is presented not as a field of knowledge, but as a type of consciousness or mentality capable of envisioning the as yet unrealized potentials of existing cultures. A realm accessible only to thought, the transcultural world is nonetheless present "within all existing cultures." It might be defined as the set of all real cultural achievements, past and present, along with all of their potential developments".

И хотя в то же время выходят книги, понимающие транскультуру как зону соприкосновения с инаковостью внешнего, неевропейского мира (Ф. Нейлор «Западные перцепции и рецепции: Антология транскультуры»⁶³), концепция транскультуры как надкультурного феномена уже начала формироваться.

1.1.2. Транскультура в концепции М. Н. Эпштейна

По воспоминаниям самого М. Н. Эпштейна⁶⁴, впервые концепция транскультуры была изложена им в январе 1988 года на открытии «Лаборатории современной культуры» при «Экспериментальном творческом центре» в Москве. Тезисы того доклада были оформлены в статью «Говорить на языке всех культур», которая вышла в журнале «Наука и жизнь» в 1990 году⁶⁵. Основная проблема работы была определена автором как невозможность отечественной культуры того времени к саморефлексии, так как долгое время та была обособлена от иных культурных формаций и признавала за собой право «судить, но не быть судимой, пользоваться для описания лишь языком оценок, а не понятий»⁶⁶. Однако культура, по мысли М. Н. Эпштейна, будучи «самосозиданием человеческого рода»⁶⁷, не может быть ограничена искусственными рамками. Также нельзя требовать от культуры прикладного применения и только рецептивной деятельности, культура должна быть нацелена на создание нового, на эксперимент. Именно это помогает человеку, вовлеченному в культурную жизнь, обрести внутреннюю свободу.

В свою очередь, ни одна культура не может быть закрытой системой без опасения изжить себя, «для саморазвития ей необходим диалог с другими

⁶³ *Naylor P.* Western Receptions and Perceptions: Anthology Transculture. Needham Heights, MA: Simon & Schuster Custom Pub, 1996.

⁶⁴ *Эпштейн М. Н.* От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 146.

⁶⁵ *Эпштейн М. Н.* Говорить на языке всех культур // Наука и жизнь. 1990. № 1. С. 100–103.

⁶⁶ Там же. С. 100.

⁶⁷ Там же.

культурами»⁶⁸. И культурология (которая – «вся культура, только в аспекте её сознания о себе»⁶⁹) представляется особым способом бытия: «посреди культур, на перекрестке культур»⁷⁰. Культуролог же, владея багажом знаний о мировом культурном наследии, не только привносит в родную культурную систему новые элементы, но и воспринимает собственную культуру «без фетишистского самообожествления»⁷¹. Такой подход не только освобождает от уз и ловушек, сформированных менталитетом и культурными представлениями, но, как подчёркивается в статье, и позволяет приобщиться и приобщать к общечеловеческому наследию.

Эти рассуждения привели М. Н. Эпштейна к мысли о транскультуре как о «единстве всех культур и некультур, тех возможностей, которые не были реализованы в других культурах»⁷². Последнее дополнение важно, так как открывает потенциальную перспективу для приращения смыслов, для развития. Транскультура мыслится как открытая система. Но ещё важнее то, что открывает эти «нереализованные возможности» – особая точка видения.

Явление транскультуры осмысливается философом сразу в двух плоскостях: в вертикальной и горизонтальной. Так, транскультура видится как мир, «лежащий между культурными мирами»⁷³, открывающий взгляду культуролога новые горизонты иных культур. Это горизонтальная проекция. Она сопоставима с теориями культурного взаимодействия, изложенными в концепциях транскультурации и транскультурности, когда речь идёт о диффузном соприкосновении культур и возникновении некоторого особого, творческого напряжения на границе непосредственного контакта. Основным отличием является то, что Эпштейн говорит не трансформации (вплоть до декультурации) самой культуры под внешним воздействием (как об этом пи-

⁶⁸ Там же. С. 101.

⁶⁹ Там же. С. 100.

⁷⁰ Там же. С. 102.

⁷¹ Там же.

⁷² Там же.

⁷³ Там же.

сал Ф. Ортис⁷⁴) и не о диффузном взаимопроникновении национальных культур (как об этом говорит теория транскультурности В. Вельша⁷⁵), речь идёт именно о пограничном состоянии; о том мире, который принадлежит одновременно обеим близким культурным формациям – и ни одной из них.

Ещё одно существенное отличие состоит в том, что концепция транскультуры не ограничивается горизонтальным видением, но предполагает наличие взгляда «сверху», всеобъемлющего взгляда.

Транскультура, по мысли М. Н. Эпштейна, «относится к культурам, как океан к впадающим в него рекам»⁷⁶ и что взгляд из пространства транскультуры сродни тому, как «души смотрят с высоты на ими брошенное тело»⁷⁷.

При этом, транскультура осознается философом не как функциональное суммирование и упорядочивание в каталоги всех возможных культурных элементов, а как нечто-то яркое и концентрированное. Подкрепляя свою мысль образом, М. Н. Эпштейн вспоминает рассказ Х. Л. Борхеса «Алеф», в котором описана ярчайшая точка в пространстве. В этой точке собраны все элементы вселенной во всех временных проекциях, но они не «накладываются и не заслоняют друг друга»⁷⁸. И хотя приходится признать невозможность существования такой точки в физическом мире, М. Н. Эпштейн, однако, отмечает, что «культура как знаковая реальность, обладает способностью бесконечного свёртывания и возрастающей символической вместимости»⁷⁹.

Таким образом, в первой же работе М. Н. Эпштейном намечены три важных аспекта транскультурного концепта, которые будут теоретически осмыслены в последующих работах: особенность горизонтального пространства транскультуры; вертикальная ось и взгляд с высоты полёта; формирование транскультурных элементов как точек, составляющих ярчайшее пространство транскультуры.

⁷⁴ *Ortiz F.* Op. cit. P. 102-103.

⁷⁵ *Welsch W.* Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today. P. 194-213.

⁷⁶ *Эпштейн М. Н.* Говорить на языке всех культур. С. 103.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Там же.

Рассмотрим каждый из них более детально.

Горизонтальная проекция транскультурного видения предполагает, прежде всего, непредвзятость – возможность смотреть на элементы культуры, не накладывая на них дополнительные личные коннотации, выработанные благодаря национальному менталитету, религии, а также расовой или половой принадлежности, политическими взглядами и т.д. Речь не идёт о строгом объективизме, но, скорее, о понимании культуры как живой, многоликой системы.

Такое видение представлялось М. Н. Эпштейну эволюционным. В эссе «Культура – Культурология – Транскультура»⁸⁰ прослеживается мысль взаимосвязи культуры и развития общества в целом. Сама работа посвящена исторической обусловленности перехода к новому видению культуры и межкультурных отношений. И только изменение своего отношения к культуре, которая не должна мыслиться как инструмент воздействия на массы, а восприниматься в своем органическом единстве, может способствовать формированию целостного мировосприятия. Ведь именно культура позволяет увидеть мир не как фрагментарное сочленение отдельных «островков» (если пользоваться термином В. Вельша), что представляла собой концепция многокультурия, резко критикуемая М. Н. Эпштейном в эссе «Транскультура: культурология в практическом измерении»⁸¹, – а как некое «тоталитарное» (Эпштейн использует это слово, хотя и признается, что оно имеет отрицательные коннотации и прочные ассоциации с конкретным периодом в истории России) общее. Философ предлагает также дефиницию «соборность» (“organic collectivism/conciliarism”)⁸² и «целостное знание» (“integrative knowledge”)⁸³ для обозначения этой новой культурной формации.

⁸⁰ Epstein M. Culture – Culturology – Transculture // After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture / M. Epstein. Amherst: The Univ. of Massachusetts Press, 1995. P. 280–306.

⁸¹ Эпштейн М. Н. Транскультура: культурология в практическом измерении // Знак пробела: О будущем гуманитарных наук / М. Эпштейн. М.: НЛО, 2004. С. 622–634.

⁸² Epstein M. Culture – Culturology – Transculture. P. 280–281.

⁸³ Ibid.

Однако, понимание этой многогранности возможно лишь, если и собственная культура воспринимается на определённой дистанции. М. Н. Эпштейн подчёркивает, что понять собственную культуру можно лишь на расстоянии, глазами Другого, и озвучивает мысль М. М. Бахтина о невозможности увидеть собственное лицо иначе, чем глазами собеседника⁸⁴, что доказывается тем, что древние греки не знали о себе самого главного – того, что они были «древние греки»⁸⁵. Для обозначения этой дистанции и для описания функциональности такого отношения к собственной принадлежности М. Н. Эпштейн прибегает к термину «**остранение**». Сам термин был введён в научный дискурс В. Б. Шкловским в статье «Искусство как приём»⁸⁶, вышедшей в 1919 году и ставшей фактическим манифестом формальной школы литературоведения. В. Б. Шкловский видел в «остранении», то есть выводе из автоматизма восприятия какого-либо объекта, художественный приём. Рассматривая творчество Л. Н. Толстого через призму данного метода, В. Б. Шкловский приходит к выводу, что Толстой пользуется им постоянно⁸⁷.

«Остранение» появляется в текстах М. Н. Эпштейна тоже благодаря творчеству Льва Николаевича. В статье «Остранение Льва Толстого» М. Н. Эпштейн ссылается на «Искусство как приём», объясняет остранение как «художественный приём, суть которого – представлять странным и необычным то, что в повседневной жизни кажется привычным и очевидным»⁸⁸ и заключает: «Толстой – великий остранитель»⁸⁹.

Термин «остранение» применяется М. Н. Эпштейном не только для анализа художественных текстов Л. Н. Толстого, но и для описания творческого процесса: «Импровизация делает возможным остранение не только

⁸⁴ “As Bakhtin points out, a human cannot fully visualize even his own face – only others can see his real appearance from their location beyond those personal boundaries” (*Epstein M. Culture-Culturology – Transculture P. 304*).

⁸⁵ *Ibid.* P. 305; *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1986. С. 352.

⁸⁶ *Шкловский В. Б. Искусство как прием // Гамбургский счет: статьи – воспоминания – эссе*. М.: Сов. писатель, 1990. С. 58–72.

⁸⁷ Там же. С. 64.

⁸⁸ *Эпштейн М. Н. Остранение Льва Толстого // Ирония идеала: парадоксы русской литературы*. М.: НЛО, 2015. С. 140.

⁸⁹ Там же.

своих объектов, но и субъектов. Люди, которых мы знали долгие годы, теперь впервые предстают перед нами в экзистенциальной, “пороговой” ситуации творчества. В этот момент они неизвестны даже самим себе, не знают, чего ожидать от себя. Творчество – это самый загадочный и интимный момент в жизни личности, что превращает импровизацию в поистине экзистенциальный эксперимент, в открытие себя для себя и других»⁹⁰; а также для концептуализации транскультуры. Автор пишет: «Транскультура есть практический результат деятельности культурологии и других гуманитарных наук, создающих новые позиции остранения, “внеаходимости” (М. Бахтин)»⁹¹. О «внеаходимости» мы скажем чуть позднее, а сейчас уточним. Позиция остранения представляется значимой для понимания транскультуры настолько, что без неё невозможно восприятие данного явления, так как само остранение (по В. Б. Шкловскому и по перенимающему данный термин М. Н. Эпштейну) предлагает «вывести вещи из режима автоматического узнавания, увидеть их как будто впервые – незнакомыми, странными»⁹².

Остранение по М. Н. Эпштейну – способно преодолеть границу между культурными пространствами (вспомним, что мы отмечали выше: транскультура мыслится философом как пространство между мирами, пограничное пространство). Данный тезис находит отражение в работе «Знак пробела: О будущем гуманитарных наук»: «в терминах структуральной поэтики Ю. М. Лотмана, уточнившей многие понятия формализма, то, что Шкловский назвал “остранением”, – это “пересечение границы”, т.е. нарушение установленного обычая, обман ожидания»⁹³. По Ю. М. Лотману, бинарное разделение на «своих» и «чужих» является частью всеобщей картины мира, принадлежит к культурным универсалиям⁹⁴. Какой бы ни была типология

⁹⁰ Эпштейн М. Н. От знания – к творчеству. С. 396.

⁹¹ Эпштейн М. Н. Знак пробела: о будущем гуманитарных наук. М.: НЛЮ, 2004. С. 624.

⁹² Там же. С. 701.

⁹³ Там же. С. 421.

⁹⁴ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. СПб.: Искусство: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 200.

культуры, в ней всегда будет присутствовать понятие границы. Та, в свою очередь, будет разделять: миры живых и мёртвых, определять территорию государства, формировать социумы, – и всегда будет знаковой. Без границы, полагал Ю. М. Лотман, самого явление культуры не может сложиться.

На первый взгляд, парадоксальным представляется тот факт, что М. Н. Эпштейн, предлагая отказаться от границ в пользу всеобщности, апеллирует именно к работам Лотмана. Однако, мы должны вспомнить, что граница – это не только то, что разъединяет, но и то, что объединяет смежные явления. Как пишет об это Ю. М. Лотман, «граница <...> двусторонняя, и одна её сторона всегда обращена во внешнее пространство. Более того, граница – это область конституированной билингвильности»⁹⁵, то есть двуязычия, амбивалентности. А также – «граница – это механизм перевода текстов [или иных элементов культуры] чужой семиотики на язык “нашей”»⁹⁶. И, чтобы перевод оказался возможным, следуя мысли Ю. М. Лотмана, в принимающей культуре должен появиться «двойник»⁹⁷. Когда декодирование стало возможным, когда в принимающей культуре появился перенимаемый элемент, сам элемент – в чистом виде, как «некое высшее содержание»⁹⁸, – мы можем считать его **элементом транскультуры**. Так мы переходим к вопросу формирования таких элементов и самого транскультурного пространства.

Пространство транскультуры, между тем, всегда осмысливается М. Н. Эпштейном как символическая среда. В работе «Знак пробела...» мы находим следующие взаимосвязи транскультуры и её элементов: «Транскультура никоим образом не отменяет нашего культурного “тела”, совокупности символов и привычек, данных нам от рождения и воспитания. Ведь и пребывание в культуре не отменяет нашего физического тела, но умножает его символические смыслы, освобождает от рабства у тела»⁹⁹. Отметим, что «культурным телом» мыслятся символы и привычки национальной культуры,

⁹⁵ Там же. С. 219.

⁹⁶ Там же. С. 210.

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Там же С. 228.

⁹⁹ Эпштейн М. Н. Знак пробела. С. 632.

которые, становясь объектами транскультуры, способны преобразоваться и умножаться. И далее: «Транскультурное творчество пользуется палитрой всех культур. Одна и та же физическая реальность, например вода или камень, по-разному символизируется разными культурами»¹⁰⁰. И, наконец, рассуждения о взаимодействии культур оформляются почти в определение: «место твердой культурной идентичности занимают не просто гибридные образования (“афроамериканец” или “турецкий эмигрант в Германии”), но набор потенциальных культурных признаков, **универсальная символическая палитра**, из которой любой индивид может свободно выбирать и смешивать краски, превращая их в автопортрет. Транскультура – это новая **символическая среда обитания человеческого рода**»¹⁰¹.

И здесь необходимо уточнить, как философом понимается универсальность: «универсальное – это не то, что является общим для многих единичностей, это многогранность самой единичности, её способность вбирать в себя иное, приобретать свойства и сознания других единичностей»¹⁰².

Таким образом, транскультурный элемент мы можем считать некой универсалией, а так как «область культуры – это всегда область символизма»¹⁰³, то символ мы будем считать наиболее значимым транскультурным элементом, нуждающимся в детальном рассмотрении.

Однако, концепция транскультуры не будет полной без рассмотрения её в вертикальной проекции.

Вертикальная ось позволяет увидеть всё многообразие культуры в её единстве, целостности, а также – во всеразличии¹⁰⁴, требует «транскультур-

¹⁰⁰ Там же. С. 633.

¹⁰¹ Там же. С. 634.

¹⁰² Из интервью с М. Н. Эпштейном. См. *Акопов С. В.* Транскультурные эксперименты транснационального интеллектуала // *Номо scriptor: сборник статей и материалов в честь 70-летия М. Эпштейна*; под ред. М. Липовецкого. М.: НЛЮ, 2020. С. 60.

¹⁰³ *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. СПб.: Искусство, 1994. С. 7.

¹⁰⁴ М. Н. Эпштейн противопоставляет всеединство – всеразличию. По мнению философа, транскультура как раз – второе. См.: *Акопов С. В.* Указ. соч. С. 61.

ного сознания»¹⁰⁵, или «универсализма»¹⁰⁶ (как профессионального качества культуролога). Но, что важнее, такой особый взгляд требует особой точки видения – «**вненаходимости**».

М. Н. Эпштейн вводит термин в следующем контексте: несмотря на то, что транскультура формируется усилиями конкретных людей (вне всякого сомнения, имеющих связь со своей национальной культурой, прошедших социализацию в своей родной среде), само осознание транскультурности требует от них восприятия на другом, надкультурном (по М. Н. Эпштейну) уровне. На уровне «вне» какой-то конкретной культурной, этнической, политической, возрастной или иной формации. И далее Эпштейн пишет, что «сравнил это состояние с идеей Бахтина о “вненаходимости”, что означает нахождение за пределами какого-либо конкретного способа существования, или, в данном случае, нахождение своего места на границе существующих культур»¹⁰⁷. И более эмоционально подытоживает: «это царство за пределами всех культур находится внутри транскультуры и принадлежит этому состоянию непринадлежности»¹⁰⁸. А точка нахождения (и, соответственно, видения) мыслящего субъекта находится «за пределами» (“being beyond”¹⁰⁹) устоявшегося мировоззрения.

В другой работе «Амероссия. Двукультурие и свобода. Речь при получении премии “Liberty” (2000)»¹¹⁰ М. Н. Эпштейн пишет: «Двукультурие – это условие свободы от обеих культур <...> “вненаходимость – самый мощный рычаг понимания. Чужая культура только глазами другой культуры рас-

¹⁰⁵ Epstein M. Culture – Culturology – Transculture. P. 281. «My primary focus will be the formation of a mentality which I call "transcultural consciousness," as it has evolved in Russia over the course of the past 20 some years».

¹⁰⁶ Ibid. P. 297. «A culturologist is a "universalist," participating in the diversity of cultures».

¹⁰⁷ Ibid. P. 298. «I would compare this condition with Bakhtin's idea of "vnenakhodimost'," which means being located beyond any particular mode of existence, or in this case, finding one's place on the border of existing cultures».

¹⁰⁸ Ibid. P. 298. «This realm *beyond* all cultures is located *inside* of transculture and belongs to this state of not-belonging».

¹⁰⁹ Ibid. P. 304.

¹¹⁰ Эпштейн М. Н. Амероссия. Двукультурие и свобода. Речь при получении премии “Liberty” (2000) // Амероссия: Избранная эссеистика / М. Н. Эпштейн. М.: Серебряные нити, 2007. С. 23-47.

крывает себя полнее и глубже»¹¹¹»¹¹². Уточним, что в данной цитате в оригинальном тексте «другой» выделено курсивом, как отсылка на категорию Другого М. М. Бахтина.

Есть смысл для понимания «внеаходимости» привести ещё цитату из этой работы: «*Творческое понимание* не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает. Великое дело для понимания – это *внеаходимость* понимающего – по отношению к тому, что он хочет творчески понять»¹¹³.

Термин «внеаходимость» раскрывается М. М. Бахтиным в его работе «Автор и герой в эстетической деятельности»¹¹⁴. С одной стороны, «автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно»¹¹⁵, а – «сознание героя, его чувство и желание мира – предметная эмоционально-волевая установка – со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нём, о мире»¹¹⁶. Однако автор должен предоставить своему герою голос, собственный голос личности, что ведет к «формуле основного эстетически продуктивного отношения автора к герою – отношения напряженной внеаходимости автора всем моментам героя <...> это отношение изъе­млет героя из единого и единственного объемлющего его и автора-человека открытого события бытия»¹¹⁷. Такое отстранение, изъятие необходимо, чтобы в историю персонажа (будь то протагонист или антагонист) не вмешивались личные чувства и убеждения автора, его задача – не изжить личные страсти, а создать эстетическое целое, поэтому внеаходимость – «любовное устранение себя из поля жизни героя,

¹¹¹ Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М.: Книга по требованию, 2013. С. 334–335.

¹¹² Эпштейн М. Н. Амероссия. С. 39.

¹¹³ Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира». С. 353.

¹¹⁴ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М.: Книга по требованию, 2013. С. 9–191.

¹¹⁵ Там же. С. 16.

¹¹⁶ Там же С. 17.

¹¹⁷ Там же. С. 18.

очищение всего поля жизни для него и его бытия»¹¹⁸. Именно поэтому автор на героя как на цельную личность должен смотреть глазами *другого*. Этот взгляд, не может быть взглядом одного из участников процесса. Он должен иметь иную перспективу.

М. М. Бахтин иллюстрирует этот тезис, приводя в пример мальчиков, играющих в разбойников и путешественников. Каждому хочется пережить впечатления глазами своей маски, но при этом кругозор играющих ограничен рамками взятой ими роли. И как бы весело им ни было, игра ничего не изображает, для внешнего наблюдателя не представляет интереса и покинуть точку видения отведенного персонажа невозможно.

Противопоставляя игру творческой деятельности, М. М. Бахтин отмечал: «активное эстетическое отношение к жизни <...> любит жизнь, но по-иному [чем игра, в которую вовлечён участник], и прежде всего активнее любит, а потому хочет остаться *вне* жизни, чтобы помочь ей там, где она изнутри себя самой принципиально бессильна»¹¹⁹.

Применительно к теории транскультуры, «вненаходимость» позволяет не только очистить элементы транскультуры от аффектов и личных переживаний, но и занять особую позицию – позицию автора по отношению к произведению. По мнению М. М. Бахтина, вненаходимость, то положение, в котором находятся читатель и автор, позволяет создать художественное целое, объять форму, всю архитектонику произведения.

Такое понимание «вненаходимости» создает вертикальную ось, которая может быть соотнесена с диахронией Ф. де Соссюра, так как «диахрония предполагает <...> динамический фактор, приводящий к определенному результату, производящий определенное действие»¹²⁰. Если **остранение** в концепции транскультуры соотносится с синхронией (то есть с таким порядком

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Там же. С. 73.

¹²⁰ *Соссюр де Ф.* Общий курс лингвистики / пер. с фр. А. М. Сухотина. М.: Прогресс, 1977. С. 125.

вещей, в котором рассматриваются «сосуществующие элементы»¹²¹), то динамический фактор предполагает проспективную (следующую по течению времени) и ретроспективную (в обратном направлении) перспективы, что позволяет проследить, по мысли де Соссюра, «замену во времени»¹²² одного элемента языка другим. Именно такое видение, позволяющее обрести особую дистанцию, какой бы она ни была: временной или культурной – даёт право говорить о наличии особой точки видения, дающей возможность объять зрением всё целое. Такой точкой по отношению к национальным, социальным, профессиональным и иным культурам является транскультура. Поэтому М. Н. Эпштейн называет её надкультурным явлением.

Мы не будем давать явлению определение «надкультурного», так как в этом случае мы не смогли бы занять позицию вненаходимости по отношению к транскультуре и транскультурному символу. Но согласимся, что транскультура представляет особый, верхний, культурный пласт, который позволяет занять положение «над» материалом. Точно так же, как вненаходимость позволяет увидеть и сформировать эстетическое целое произведения, осуществить художественную активность. Это концептуальный момент для теории литературы и для транскультуры. Вертикальная ось позволяет иметь особый взгляд не только на родную культуру, но и на всё культурное пространство.

Таким образом, под **транскультурой** мы будем понимать особую модель развития культуры за границами национальных, расовых, гендерных, профессиональных и иных культур. Транскультура позволяет преодолеть очерченные границы традиций, языка и ценностных детерминаций. Транскультура предполагает позицию остранения и “вненаходимости” по отношению к существующим культурам. Транскультура требует преодоления зависимости от врожденной культуры. Транскультура создает новую, особую, символическую среду «на границах и перекрестках разных культур»¹²³.

¹²¹ Там же. С. 132.

¹²² Там же. С. 124.

¹²³ Эпштейн М. Н. От знания – к творчеству. С. 143

От реципиента такая модель требует сознания, способного воспринимать объекты транскультуры, транскультурные элементы, среди которых символ – наиболее значим.

1.1.3. Транскультура как предмет открытой дискуссии: современное состояние проблемы

Несмотря на концептуализацию транскультуры, предложенную М. Н. Эпштейном, его теория пока не получила широкого отклика в мировом научном дискурсе. Ряд работ самостоятельных и в соавторстве с иностранными коллегами на английском языке: «Культура – Культурология – Транскультура»¹²⁴, «Транскультурные эксперименты: Российская и американская модели творческой коммуникации»¹²⁵ и другие – не остались незамеченными, но и не получили широкого резонанса. Вероятно, потому что термины, описывающие особенность транскультуры одновременно как культуры «все-различия»¹²⁶ в горизонтальной проекции (термин «остранения») и как надкультурного пространства (термин «внеаходимость») – требуют более детального пояснения. А также потому, что развитие смежных теорий (транскультурации и транскультурности) под общим названием «транскультурализм» практически не оставляет шанса осмыслению транскультуры как самостоятельного явления. Однако, всё же необходимо отметить работы А. Дагнино, например, её статью, посвящённую караван-сарая древних кочевников как «третьему пространству», пограничью, и возможности создания таких зон в современном мире¹²⁷. И научные труды С. Владив-Гловер, в том числе, эссе «От транслингвистики к транскультуре и генеалогии: точка зре-

¹²⁴ Epstein M. Culture – Culturology – Transculture. P. 280–306.

¹²⁵ Berry E. Transcultural experiments: Russ. a. Amer. models of creative communication / Ellen E. Berry a. Mikhail N. Epstein. – Basingstoke (Hants.). London: Macmillan, 1999.

¹²⁶ См. Аконов С. В. Указ. соч. С. 61.

¹²⁷ Dagnino A. Urban Caravanserais, Translational Practices and Transcultural Commons in the Age of Global Mobility // Borders & remembrance of things past. Volumes 9 & 10, 2018/19.

ния в гуманитарных науках»¹²⁸, в котором автор не только прямо ссылается на концепцию М. Н. Эпштейна, но и говорит о точке зрения, сопоставимой с авторской точкой видения, как об «отличительной черте знания в современных гуманитарных науках»¹²⁹.

В отечественной науке интерес к транскультурным явлениям выражен довольно явно: выходят статьи Н. М. Байбатыровой «Эссеистика транскультуры М. Эпштейна»¹³⁰, в которой отражается творческий путь философа и раскрываются особенности формы изложения теории транскультуры; Г. М. Ракишевой «Генезис феномена “транскультура” в системе гуманитарных знаний»¹³¹; С. В. Акопова «Политика и транскультура в политико-философском творчестве Михаила Эпштейна»¹³², и другие работы, которые ссылаются на концепцию транскультуры М. Н. Эпштейна, развивают и анализируют её. Транскультура становится предметом и диссертационных исследований, таких как: «Педагогическое проектирование метапредметного транскультурного образования иностранных студентов»¹³³, где основным тезисом становится необходимость ведения стратегии метапредметного транскультурного образования как «творческого диалога»¹³⁴; «Транскультурная модель якутской русскоязычной литературы: художественно-эстетические особенности»¹³⁵, в котором «литературу пограничья» предлагается рассматривать не с позиции многокультурия, а через призму транскультурной концепции, предложенной М. Н. Эпштейном¹³⁶; «“Китайский тест” и эмигрант-

¹²⁸ *Vladiv-Glover S. From Translinguistics to Transculture and Genealogy // Point of View in the Humanities. Transcultural Studies. 2010.6 (1). P. 1-13.*

¹²⁹ *Ibid. P.13.*

¹³⁰ *Байбатырова Н. М. Эссеистика транскультуры М. Эпштейна // Гуманитарные исследования. 2012. № 2 (42). С. 159-165.*

¹³¹ *Ракишева Г. М. Генезис феномена «транскультура» в системе гуманитарных знаний // ЦИТИСЭ. 2018. № 2 (15). С. 19.*

¹³² *Акопов С. В. Политика и транскультура в политико-философском творчестве Михаила Эпштейна // Государственная служба. 2012. № 6 (80). С. 81-83.*

¹³³ *Кузнецова Н. С. Педагогическое проектирование метапредметного транскультурного образования иностранных студентов: дисс. ... канд. педагогич. наук. Чита, 2013.*

¹³⁴ Там же. С. 133.

¹³⁵ *Бурцева Ж. В. Транскультурная модель якутской русскоязычной литературы: художественно-эстетические особенности: дисс. ... канд. филол. наук. Якутск, 2008.*

¹³⁶ Там же. С. 8.

ский миф в поэзии русской дальневосточной эмиграции 1920–1950-х гг»¹³⁷, в работе упоминается транскультура как феноменологическое явление за границами сложившихся национальных рамок, поэтому «“китайский текст” как метатекстовое единство нуждается в осмыслении и комплексном изучении с точки зрения рецепции культуры Китая русскими поэтами-эмигрантами»¹³⁸.

Однако, несмотря на явный интерес к транскультурной теории и возможностям её развития (например, в сфере международной коммуникации, как, например, в исследованиях И. Э. Клюканова¹³⁹), она сталкивается с проблемами слишком широкой интерпретации и размывания терминов. Так, несмотря на всю основательность и последовательность статьи Е. Н. Левандовской «От "культуры" к "транскультуре" – к вопросу о статусе "национальной культуры" в современном обществе»¹⁴⁰, речь в ней идёт о транскультурности, но не о транскультуре. Само же понятие транскультуры в тексте встречается только раз и связано с концепцией В. Вельша: «так же и индивиды находятся под влиянием различных культурных особенностей, благодаря чему качественно “размножается” или “умножается” и сама идентичность. В этом смысле для Вельша все культуры являются “транскультурами и все индивиды – “культурными гибридами”»¹⁴¹. Эта работа является примером некоторой «расфокусировки» взглядов современных исследователей из-за смежности, синонимичности, этимологии однокоренных понятий. Встречаются также точки зрения, полагающие «вторичной концепцию транскультуры М. Эпштейна»¹⁴², а также статьи, где транскультура как самостоятельное явление ставится под вопрос.

¹³⁷ Цуй Л. «Китайский текст» и эмигрантский миф в поэзии русской дальневосточной эмиграции 1920–1950-х гг.: дисс. ... д-ра филол. н. СПб., 2021.

¹³⁸ Там же. С. 10.

¹³⁹ Клюканов И. Э. Коммуникативный универсум. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010.

¹⁴⁰ Левандовская Е. Н. От «культуры» к «транскультуре» – к вопросу о статусе «национальной культуры» в современном обществе // STUDIA CULTURAE. 2013. № 16. С. 286–293.

¹⁴¹ Там же. С. 289.

¹⁴² Глостанова М. В. Транскультурация как модель социокультурной динамики и проблема множественной идентификации. С. 126.

В работе «Транскультура: миф или реальность?» В. М. Соловьев «приводит доводы в пользу того, что транскультура не реальность, а кабинетный продукт, теоретический проект, который слишком умозрителен...»¹⁴³. Исследователь отмечает, «число публикаций о транскультуре не убывает, что свидетельствует о стабильном интересе к этому феномену»¹⁴⁴, однако само понятие транскультуры размыто. О транскультуре, по данным В. М. Соловьева, принято говорить как о культуре будущего, но научные работы не редко противоречат друг другу. Подводя итоги своей статьи, В. М. Соловьев обращается к трудам М. Н. Эпштейна: «работы М. Н. Эпштейна в значительной мере развеивают опасения и сомнения и побуждают относиться к транскультуре не как к мыльному пузырю умозрительных иллюзий»¹⁴⁵.

Как мы можем наблюдать, современное состояние теории транскультуры имеет вид открытой дискуссии, которая осложняется отсылками к параллельным теориям и общим терминологическим аппаратом. Это приводит к размытости понятия транскультуры, а подчас и к отрицанию данной концепции. Однако ряд исследователей продолжают развивать концепцию транскультуры М. Н. Эпштейна в своих работах, и транскультурные исследования становятся предметом междисциплинарных научных поисков, в том числе, и литературоведческих.

В связи с этим мы будем понимать транскультуру, вслед за М. Н. Эпштейном, как особый (мировой, всеобщий) культурный пласт, позволяющий увидеть культурные явления как целое («вненаходимость») и занять по отношению к нему позицию остранения; транскультура позволяет рассматривать объекты в синхронии и диахронии, следовательно, мы можем проследить генезис отдельно взятого элемента транскультуры, выявить стадии его становления и реализации в мировом культурном пространстве;

¹⁴³ Соловьев В. М. Транскультура: миф или реальность? // Ростовский научный вестник. 2021. № 11. С. 28.

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ Там же. С. 31.

транскультура является символической средой, следовательно, символ, является важнейшим транскультурным элементом.

1.2. Теория символа

Согласно словарным определениям, символ представляет собой условный знак с неисчерпаемым значением. Так, в словаре С. И. Ожегова символ определяется как «то, что служит условным знаком какого-нибудь понятия, чего-нибудь отвлечённого»¹⁴⁶. В словаре В. И. Даля символ представлен как «сокращенье, перечень, полная картина, сущность в немногих словах или знаках. *Символ веры*, исповеданье всей сущности или основ ее, в перечне. || Изображенье картинное, и вообще чертами, резами, знаками, с переносным, символическим, иносказательным значеньем»¹⁴⁷. В словаре под редакцией А. П. Евгеньевой понятие символа дифференцируется. Символ понимается в трех значениях: общеупотребительное, художественное, специальное. Под художественным символом понимается «художественный образ, условно передающий какую-либо мысль, переживание»¹⁴⁸. М. Фасмер трактует символ как «сокращение, сокращенное изложение, вещественное изображение чего-либо отвлеченного»¹⁴⁹.

Как можно убедиться, несмотря на некую вариативность определений, приведенные словарные дефиниции символа сводятся к его знаковой природе, выражающей что-то отвлеченное. Однако мы не можем ограничиться таким толкованием явления, поскольку определения не объясняют значимость символа в культуре, в целом, и в литературе, в частности.

¹⁴⁶ Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Рус. яз., 1989. С. 585.

¹⁴⁷ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 4. М., 1980. С. 185.

¹⁴⁸ Словарь русского языка: в 4 т. / гл. ред. А. П. Евгеньева. М.: Русский язык, 1985–1988. Т. 4. С-Я. С. 93.

¹⁴⁹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. М.: Прогресс, 1986–1987. Т. 3. С. 623.

В специализированных литературоведческих справочных изданиях, однако, также нет необходимой определенности. Так, в «Словаре литературоведческих терминов» (1974) символ выделяется как троп, в котором всегда скрыто какое-либо сравнение, и фактически приравнивается к метафоре и аллегории¹⁵⁰. Словарная статья в «Энциклопедическом словаре юного литературоведа» и вовсе противоречива: «Символ (от греч. *symbolon* – знак) – один из видов тропов <...>. Символ, подобно аллегории и метафоре, образует свои переносные значения на основе того, что мы ощущаем родство, связь между тем предметом или явлением, которые обозначаются каким-то словом в языке и другим предметом или явлением, на которые мы переносим это же словесное обозначение. <...> Однако символ коренным образом отличается и от аллегории, и от метафоры. Прежде всего тем, что он наделен огромным множеством значений (по сути дела – неисчислимым), и все они потенциально присутствуют в каждом символическом образе, как бы «просвечивая» друг сквозь друга»¹⁵¹.

Добавим также, что на сегодняшний день единой теории символа не существует. Невозможно рассматривать символ как некую константу, полностью исследованное и охваченное явление. Точки зрения на него могут существенно различаться; так А. А. Потебня полагал, что по мере того, как из народной памяти уходит исконное значение слова, обозначающего какой-либо предмет, его замещает некое условное понимание, символ. Впоследствии, «символ как приложение сливается с обозначаемым в одно целое»¹⁵². Однако такое определение не может не наводить на мысль о внешней сопричастности явлений, аналогичной по свойствам метонимии.

Всё вышесказанное приводит нас к необходимости обратиться к генезису символа.

¹⁵⁰ Словарь литературоведческих терминов / ред. сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 349.

¹⁵¹ Энциклопедический словарь юного литературоведа / сост. В. И. Новиков. М.: Педагогика, 1988. С. 293–294.

¹⁵² Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре / сост., подг. текстов, ст. и коммент. А. Л. Топоркова. М.: Лабиринт, 2000. С. 6.

1.2.1. Генезис формулы психологического параллелизма

Становление символа произошло в результате его генезиса из одночленной формулы в синкретический образ, что является его отличием от позднейших тропов¹⁵³. Данная теория впервые встречается в труде А. Н. Веселовского «Историческая поэтика». Исследователь исходит из понимания параллелизма как типа образности, доступного сознанию, которое не выработало «ещё привычки отвлеченного, необразного мышления»¹⁵⁴. Согласно исследованию, параллелизм «покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия, признака волевой жизнедеятельности»¹⁵⁵, при этом речь идёт не об отвлечённом сравнении, а о тождестве. В синкретических формулах, приведённых в качестве примеров, между двумя объектами стоит знак равенства, который зримо обозначает неразрывную связь элементов. Так, образуются архаические образы молнии-птицы, девы-цветка и др.¹⁵⁶. Выявление таких поэтических формул подвело А. Н. Веселовского к необходимости их классификации. А. Н. Веселовским выделяются четыре типа параллелизма: двучленный, одночленный, многочленный и отрицательный. Последний, по мнению исследователя, сложился позже первых двух. Из названия понятно, что сопоставление элементов формулы построено на отрицании. Как пишет А. Н. Веселовский, принцип построения такого вида параллели сводится к устранению из двучленной или многочленной формулы какой-то её части такими образом, чтобы «дать вниманию остановиться на той, на которую мы не простерли отрицание»¹⁵⁷. От-

¹⁵³ Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т. 2 / под ред. Н. Д. Титаренко. М.: Академия, 2004. С. 45.

¹⁵⁴ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 125.

¹⁵⁵ Там же. С. 126.

¹⁵⁶ Там же. С. 129.

¹⁵⁷ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: ЛКИ, 2017. С. 185.

рицательный параллелизм популярен в славянской народной поэзии. Приведем один из примеров, предложенных А. Н. Веселовским:

Не белая березка нагибается,
Не шатучая осина расшумелася,
Добрый молодец кручиной убивается¹⁵⁸.

Мы не будем подробно касаться многочленного и отрицательного параллелизма, так как эти формы находятся за рамками нашего исследования. Между тем, первые два представляют непосредственный интерес.

Так, формула, где эксплицированы оба элемента, получила название двучленного параллелизма. Двучленный параллелизм представляет «простейшую, народно-поэтическую»¹⁵⁹ формулу. Этот тип параллелизма характеризуется сопоставлением картины человеческой жизни с картиной природы. Данное сопоставление отделяет психологическую параллель от повторения как типа речевого высказывания (итерации), объясняемого механизмом песенного исполнения. Схема двучленной формулы – сопоставления двух мотивов, из которых более отягощен значением тот, что «наполнен человеческим содержанием»¹⁶⁰. При этом в формуле сохраняется парность представлений: деревце клонится так же, как склоняется девушка; «молодо» будет приравнено к «зелено»; если верба раскидывается широким листом, то расцветает и любовь; калина олицетворяет девушку, девушку берут в жены, жених ломает калину и т.д.

В синкретическую эпоху формула нерушима, но исторический процесс, в итоге, способствуют размежеванию её членов на абстрактные понятия. Более подробно мы будем говорить о генезисе двучленной формулы в следующем подпараграфе, в связи с развитием её в метафору. Сейчас же обратим внимание на формулу одночленного параллелизма.

Одночленный параллелизм представляет собой однокомпонентную формулу, где умалчивается субъектный (человеческий) план, а объектный

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Там же. С. 133.

¹⁶⁰ Там же. С. 144.

(природный) концентрирует в себе смысловую целостность. К определению одночленного параллелизма исследователь приходит, рассматривая многочленные формулы, которые относятся к более поздним проявлениям народной стилистики и, по мнению А. Н. Веселовского, направлены «к разрушению образности»¹⁶¹. По сути, многочленные формулы, как и отрицательный параллелизм (на этом настаивали и С. Н. Бройтман¹⁶²), это выход из параллелизма. Одночленный параллелизм, напротив, (и этот факт особенно подчеркивается, даже структурированием материала – в сравнении с иным, многочленным, типом) *развивает* образность. А. Н. Веселовский пишет: «простейший вид одночленности представляет тот случай, когда один из членов параллелизма умалчивается, а другой является её показателем; <...> так как в параллелизме существенный интерес отдан действию из человеческой жизни, которая иллюстрируется сближением с каким-нибудь природным актом, то последний член параллелизма и стоит за целое»¹⁶³.

В народных свадебных песнях примером одночленного параллелизма служат объектные образы, замещающие жениха и невесту (месяц и звезда, павлин и пава, сокол и соколица, липа и дуб и др.). Как отмечает исследователь, из коротких одночленных формул и развиваются **символы**, так как те «приучили к постоянному отождествлению, воспитанном в вековом песенном предании; этот элемент предания и отличает символ от искусственно подобранного аллегорического образа: последний может быть точен, но не растяжим для новой суггестивности, потому что не покоится на почве тех созвучий человека и природы, на которых построен народно-поэтический параллелизм»¹⁶⁴.

А. Н. Веселовский подчеркивает, что «символ растяжим, как растяжимо слово для новых откровений мысли»¹⁶⁵. И он требует постижения (именно постижения, а не дешифровки), так как сама формула одночленной параллели-

¹⁶¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 177.

¹⁶² Бройтман С. Н. Указ. соч. С. 45.

¹⁶³ Там же.

¹⁶⁴ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 179.

¹⁶⁵ Там же.

ли провоцирует к этому. А. Н. Веселовский подчеркивает, что загадка как жанр «покоится на одночленном параллелизме»¹⁶⁶.

С. Н. Бройтман продолжает, намеченные А. Н. Веселовским, исследования. Ученый подчеркивает, что символы народной поэзии развивались из «одночленных формул»¹⁶⁷; и благодаря укорененности в предании и неразрывной связи с ним символы – растяжимы, то есть имеют практически неограниченную вариативность. Связь с народной культурой, с преданием, с «хоровым» пониманием параллели (например, отождествление месяца с женихом, а звезды – с невестой)¹⁶⁸ является **необходимым условием** существования символа.

В такой одночленной параллели переносное значение не только не теряется, но и сакрализуется. Посредством метонимии типичные черты называемого члена формулы переносятся на умалчиваемый, человеческий, план, позволяя образу достичь большей глубины. Это иллюстрируется в приводимом С. Н. Бройтманом примере:

Знал я, что была ты там,
Знал, что шла ты по жнивью,
Краснобедрая лиса,
Но не знал я, что легко
Может всяк тебя загнать,
Кто охотником слывет.

(*О. Батырай, пер. Э. Капиева*)¹⁶⁹

Хитрость лисицы как типовой признак переносится на неверную возлюбленную. Ситуация обобщается, перестает носить личностный характер и открывает возможности для постижения.

Таким образом, С. Н. Бройтман подчёркивает это, символ – «одна из форм архаического одночленного параллелизма, т. е. еще допонятийная, синкретическая выразительная форма. Поэтому она и может стать выражением идеи не *внешнего сходства явлений* [курсив наш. – А. М.], а нерасчлененного

¹⁶⁶ Там же С. 184.

¹⁶⁷ Бройтман С. Н. Указ. соч. С. 45.

¹⁶⁸ Там же. С. 177–179.

¹⁶⁹ Там же. С. 45.

единства мира. Символ не только связан с нерасчленимым мировым целым, но он – способ выражения “невыразимой” другими средствами целостности мира – в этом смысл и внесмысловая активность его неисчерпаемой многозначности»¹⁷⁰. Иными словами, образование символа связано не с метонимичностью сопоставлений, а с синкретизмом. Именно поэтому символ представляет **синкретический вид образа**.

Принципиально важно отграничить символ от смежных понятий, так как и их смешивание размывает общую теоретическую картину.

1.2.2. Символ и смежные понятия

Важнейшим условием понимания символа является соотнесенность его генезиса с допонятийным мышлением. Этим он отличается от тропов, которые стали развиваться как отвлечённые понятия. И здесь необходимо разграничить два генетически близких (так как оба стали результатом эволюции формулы психологического параллелизма) явления: символ и **метафору**. Если символ является результатом генезиса одночленной формулы, то метафора – стала следствием разбиения двучленной формулы на абстрактные элементы.

Согласно исследованиям О. М. Фрейденберг, именно двучленность формулы способствовала её эволюции в указанном ключе. Двучленную формулу О. М. Фрейденберг понимает как «мифический образ», который в процессе развития отвлечённого мышления разбивается. При этом учёная настаивала, что процесс формирования логического мышления находится на значительной временной дистанции от предметного, чувственного мышления, свойственного синкретической эпохе в целом и мифическому сознанию, в частности: «мифологический образ (предметное, чувственное мышление) и понятие (отвлечённое мышление) – два метода мировосприятия, исторически

¹⁷⁰ Бройтман С. Н. Символ // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 226.

различные, имеющие свои датировки. И образ – логическая познавательная категория; но ее сущность в том, что образная мифологическая мысль не отделяет познающего от познаваемого, явление (предмет) от его свойства. Понятие же “отвлекает”, то есть отграничивает, от явлений их свойства (“признаки”), представляемого от представляющего»¹⁷¹.

Таким образом, начало этапа эйдетической поэтики преобразует формулу двучленного параллелизма, что «объективно породило возникновение так называемых переносных смыслов – метафору. Прежнее тождество смыслов оригинала и его передачи заменилось только иллюзией такого тождества, то есть “кажущимся” воображению тождеством»¹⁷². При этом мифическое восприятие как бы сохраняется, но лишь формально, меняется познавательное содержание. Фактически двучленная формула становится качественной оппозицией «подлинного и кажущегося»¹⁷³, содержит в себе сравнение и загадку.

Такое противопоставление станет основой для дальнейшего развития метафоры и позволит тропу сохранить «кажущееся» в форме уподобления. В этом заключается отличие метафоры от схожего с нею тропа, от сравнения. Сравнению подлежат один или несколько признаков, но целые никогда не сопоставляются.

Именно возможность охватить и противопоставить всё целое позволяет метафоре как поэтическому тропу открывать человеку новые горизонты познания: постигать вещи, недоступные чувственному восприятию. Так, по мнению Е. А. Бобровой, «когнитивный подход к метафоре предполагает выявление особенностей процесса формирования новых концептов посредством форм и образов простых и знакомых сущностей, а также изучение универсальных и культурно-специфических закономерностей “оязыковления” мира,

¹⁷¹ *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 302.

¹⁷² Там же. С. 309.

¹⁷³ Там же. С. 306.

которые в свернутом виде содержатся в метафорах»¹⁷⁴. Иными словами, метафора формировать языковые образы как вполне знакомые и простые, так и сложные, выражение которых возможно лишь посредством метафоры.

Например, во всех мировых культурах метафоризации подвергается концепт смерти. Н. В. Деева отмечает, «метафоры превращают смерть из абстракции в конкретный образ, выделяют и фиксируют присущие ей характеристики и признаки»¹⁷⁵, так, например, «черный цвет глаз у смерти, как отмечают культурологи, не случаен: <...> это чернота ночи, мрака, пустоты, того, что пугает человека»¹⁷⁶. И то, что, в данном случае, пугает, требует познания, выражается в метафорической форме.

Соответственно, **метафору** мы понимаем как троп, эволюционирующий из двучленной формулы посредством вычленения из неё отвлечённых понятий. Метафора открывает возможности для когнитивной деятельности: она помогает объять, представить «во плоти», осмыслить абстрактные понятия.

В контексте отвлечённых понятий важно провести разграничение между **художественным образом** и символом. Это разграничение тем сложнее, что некоторые исследователи характеризуют в рассматриваемых нами значениях символ как «художественный» (С. С. Аверинцев¹⁷⁷), другие обозначают символ как тип образности (С. Н. Бройтман¹⁷⁸). И мы с этим согласны, однако разграничение между художественным образом и символом как синкретическим образом всё же существует.

О. М. Фрейденберг иллюстрирует процесс становления художественного образа на следующем примере: «чтоб живой человек обратился в лите-

¹⁷⁴ Боброва Е. А. Концептуальная метафора как средство категоризации окружающей действительности на примере метафоры движения по пути // Известия Иркутской государственной академии. Филология. 2013. Вып. 3. URL: <http://eizvestia.isea.ru/reader/article.aspx?id=18125> (дата обращения 31.01.23).

¹⁷⁵ Деева Н. В. Метафора и фигуральное сравнение как способы репрезентации концепта «смерть» // Мир науки, культуры и образования. 2021. №3 (88). С. 426.

¹⁷⁶ Там же.

¹⁷⁷ Аверинцев С. С. Символ художественный // Собрание сочинений: София-Логос. Словарь / С. С. Аверинцев. Киев: Дух и Литера, 2006.

¹⁷⁸ Бройтман С. Н. Символ. С. 226.

ратурный персонаж, для этого должно произойти большое изменение в творческом мышлении. <...> Для этого предмет изображения должен полностью отделиться от изобразителя, <...> получить новую качественную особенность, какой не имел прежде. Такое качество «человек» приобрел, когда из конкретно-физической категории обратился в логическую, в «понятие» о человеке и в понятийный «образ» о человеке»¹⁷⁹. Иными словами, художественный образ складывается в более позднюю эпоху, чем символ. Символ, в свою очередь, представляет архаическим (или «мифическим» по О. М. Фрейдбергу) типом образа.

Вследствии этого, важным дополнением будет упомянуть о принципиальной разнице растяжимости художественного образа и символа. А. Ф. Лосев указывает на «автономно-созерцательную ценность»¹⁸⁰ художественного образа, в то время как символ – растяжим.

Также отметим, что само понятие «художественности» требует отсылки к «Эстетике» А. Г. Баумгартена¹⁸¹, где художественное, эстетическое, целое понимается как «гетерокосмос» – то есть иной мир, живущий по своим законам. Если художественный образ является той частью этого мира, которая создана в рамках этого целого, то такие явления как символ и мотив приобретают в эстетическом целом вариации, которыми они, разумеется, не ограничиваются.

М. М. Гиршман и А.В. Домашенко определяют художественный образ как одну «из основных категорий эстетики и литературоведения, которая характеризует специфические соотношения внехудожественной действительности и искусства, процесса и результата художественного творчества как особой области человеческой жизнедеятельности. Прежде всего обращает на

¹⁷⁹ Фрейдберг О. М. Указ. соч., 2008. С. 461

¹⁸⁰ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. С. 116-117

¹⁸¹ Баумгартен А. Г. Эстетика: пер. с лат. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2021.

себя внимание конкретно-чувственная, индивидуально-предметная форма отражения объективной действительности в образе художественном»¹⁸².

Теперь необходимо сказать о разграничении **мотива** и символа. Рассматривая эти два явления, И. В. Силантьев говорил о структурном сходстве мотива с символом, «который также сочетает в себе два различных плана означаемого, одновременно и подобных друг другу и несводимых один к другому»¹⁸³. Поводом для сравнения символа и мотива служит и само определение последнего, данное А. Н. Веселовским: «под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, *образно* (курс. А. М.) ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения»¹⁸⁴. Символы и мотивы формировались в эпоху синкретизма и сохраняют связь с ней, однако принадлежат они к разным структурам. Мотив принадлежит к сюжетной структуре, а символ – к образной.

Как отмечает О. М. Фрейденберг, «образ не означает точки. Он топчется на месте, не зная ни движения, ни поступательности, <...> Собственно, топчется одномерное время, заключенное в до-понятийной образе. Он создает “картину”, но не движение сюжета»¹⁸⁵.

Мотив, напротив (в этимологии слова заложена эта инерция: лат. *motivus* – подвижный), будучи связан с персонажем, является движением сюжета. Уточнение о связи с персонажем – значимо. Как отмечает И. В. Силантьев, что мотив связан даже с именем персонажа, служит для воплощения его метафорической сущности и для развертывания действия. При этом данное утверждение верно не только для архаических форм словесности, но и для литературы нового времени¹⁸⁶. Эта же мысль подчеркивается И. В. Силантьевым и в словарной статье, посвященной мотиву, где мотив –

¹⁸² *Гиришман М. М., Домащенко А. В.* Образ художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 149.

¹⁸³ *Силантьев И. В.* Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 120.

¹⁸⁴ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. С. 500.

¹⁸⁵ *Фрейденберг О. М.* Указ. соч., 2008. С. 583.

¹⁸⁶ *Силантьев И. В.* Указ. соч., 2004. С. 21-22.

«собственно действие, своего рода предикат, организующий потенциальных действующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий»¹⁸⁷.

Таким образом, мотив мы будем представлять как простейший элемент сюжетной структуры, имеющий пространственно-временные характеристики, связанный с персонажем и его поступками. Символ (синкретический образ), в данном контексте, создает «картину», но не движение.

Необходимо также отграничить символ от понятий **аллегории, олицетворения и эмблемы**. Здесь надо отметить, что и аллегория, и эмблема могут быть «дешифрованы» усилием рассудка, символ принципиально непостижим. Кроме того, аллегория и эмблема относятся к тропам, то есть так же, как и метафора, сформировались уже в более поздний период, чем символ.

С. Н. Бройтман отмечает, что тропы явились выражением «не мифологической, а художественно-понятийной стадии развития образного сознания»¹⁸⁸. Исследователь выделяет метонимические и метафорические тропы. К последним относится олицетворение, аллегория и эмблема, при этом главной особенностью аллегории является то, что она «не имеет самостоятельного значения, но лишь иллюстрирует какую-либо идею, делая ее более наглядной и зримой»¹⁸⁹. По мысли исследователя, «олицетворение как бы снимает границу между природой и человеком, но делает это не буквально, а переносно, условно-поэтически, уже зная о существовании этой границы, в отличие от параллелизма, который ее не предполагает»¹⁹⁰. С. Н. Бройтман настаивает на том, что от аллегории следует отличать символ, который не является тропом, и эмблему. Эмблема – «уже не чисто словесное образова-

¹⁸⁷ *Силантьев И. В.* Мотив // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 130.

¹⁸⁸ *Бройтман С. Н.* Тропы // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 275.

¹⁸⁹ Там же. С. 276.

¹⁹⁰ Там же.

ние»¹⁹¹, она состоит из графического изображения, надписи под ним и подписи. При этом все элементы эмблемы требуют истолкования.

Мы также отметим, что эмблема может быть явлена не только как книжное изображение. Согласно исследованиям А. Е. Махова, «место, где эмблема может существовать полноценно, в развернутом виде – это, несомненно, книга. Но она может перетекать и во внекнижные пространства, будь то храм, жилая комната, городская площадь и т. п. Формулируя наш вывод на языке уже упомянутой нами риторической оппозиции “вещь – слово”, мы можем сказать: эмблема принадлежит и словесному миру, и миру вещей; осознание этой двойственности поможет нам в определении ее сущности»¹⁹². Иными словами, эмблема может выходить за книжное пространство, но всё же – всегда будет нуждаться в дешифровке.

Отличие символа от **архетипа** также связано с исторической перспективой. Как известно, понятие архетипа было введено в научный дискурс К. Г. Юнгом. По мысли К. Г. Юнга, «понятие архетипа, которое составляет необходимый коррелят к идее коллективного бессознательного, намекает на наличие определенных форм в психике, которые распространены *всегда и повсюду* [курсив наш. – А. М.]. Мифологическое исследование называет их “мотивом”»¹⁹³. К. Г. Юнг постарался выделить такие основные «корреляты» как анимус / анима, мать, тень и др.

Основное отличие архетипа от символа в том, что архетип *сводит* смысловую данность к определенному типу, символ – напротив, обретает свои вариации в бесконечном ряде смыслов.

Как отмечал С. С. Аверинцев, «психоаналитик К. Юнг, отвергший предложенное З. Фрейдом отождествление символом с психопатологическим симптомом и продолживший романтическую традицию, истолковал все богатство человеческой символики как выражение устойчивых фигур бессозна-

¹⁹¹ Там же.

¹⁹² Махов А. Е. Жанр эмблемы в европейской книжной культуре XVI – начала XVII вв.: проблемы герменевтики и поэтики. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 30.

¹⁹³ Юнг К. Г. Понятие коллективного бессознательного. Структура психики и архетипы / пер. с нем. Т. А. Ребеко. М.: Академический проспект, 2015. С. 15.

тельного (т. наз. архетипов), в своей последней сущности неразложимых»¹⁹⁴. Неразложимость и нерастяжимость архетипа противопоставляет его символу.

Подводя промежуточный итог, отметим, символ, как синкретический образ, имеет существенные отличия от более поздних явлений – тропов (метафора, аллегория, эмблема). Он формировался в более раннюю эпоху, сохраняет связь с мифом и не может быть логически расшифрован. Он также гораздо более обширен, чем авторский художественный образ, так как древнее художественной литературы. Символ, в отличие от мотива, принадлежит к образной системе. Он не сводим к неразложимым устойчивым фигурам – в этом его отличие от архетипа.

Однако, чтобы понять значимость символа в тексте, нам мало понимать его специфичность по сравнению с иными элементами художественной литературы и словесности. Символ нуждается в осмыслении его внутренней структуры, архитектоники, формирующей его как явление.

1.2.3. Символ: интерсубъективность, форма, мифическая основа

Когда символ обретает свой символический статус и что способствует формированию его как явления? Мы уже сказали о том, что связь с преданием и вариативность, растяжимая до бесконечности постигаемых смыслов, являются ключевыми признаками символа, а также дифференцировали явление от иных литературных категорий. Теперь важно рассмотреть особенности символа (мы их выделяем как архитектурные, по аналогии с внутренним уровнем объектной организации эстетического целого¹⁹⁵, то есть глубинные).

Этимология слова «символ» также способствует пониманию данного явления как синкретического образа. Л. А. Глинкина в «Этимологических

¹⁹⁴ *Аверинцев. С. С.* Символ // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. Стлб. 978.

¹⁹⁵ Теория литературы: учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман; под ред. Н. Д. Тamarченко. М.: Академия, 2004. С. 32.

тайнах русской орфографии» выделяет греческую приставку «сим», как важную словообразовательную морфему: «приставка со значением вместе: симбиоз, симметрия, симпозиум, симптом, симфония и др. Восходит к греч. *syn-* / *syn-* – вместе. В ряде слов прист. слилась с корнем и не выделяется»¹⁹⁶.

В самом значении слова (от греч. *σύμβολον* – знак, опознавательная примета) заложено узнавание, сопричастность. С. С. Аверинцев¹⁹⁷ объясняет, что символом изначально назывались осколки одной пластины, которые складывались по линии слома, образуя целое. Это позволяло устанавливать наследственные или иные отношения, требующие фактического подтверждения принадлежности. С. С. Аверинцев подчёркивает, что в этом отличие от аллегории, которую может дешифровать кто-то «чужой», рационально вычленив смысл. Символ обладает принципиальной непознаваемостью и «теплотой сплывающей тайны»¹⁹⁸.

При этом символ не является результатом субъективного мировоззрения. А. Ф. Лосев в работе «Проблема символа и реалистическое искусство»¹⁹⁹ определил проблему в субъективативации символа советской наукой, что привело к небрежному и высокомерному отношению до той степени. Исследователь отмечал, что «всякое учение о символе многие стали понимать не только идеалистически, но и субъективистски, агностически [т.е. с позиции принципиально невозможного познания явления. – А. М.]»²⁰⁰. Решение проблемы такого трактования виделось исследователем в анализе явления и отграничения его от иных понятий (см. раздел выше). Анализ символа позволил А. Ф. Лосеву прийти к мысли, что «символ есть арена встречи обозначающего и обозначаемого, которые не имеют ничего общего между собою, но в то же самое время он есть сигнификация вещи, в которой отождествляется то, что по своему непосредственному содержанию не имеет ничего общего

¹⁹⁶ Глинкина Л. А. Этимологические тайны русской орфографии: словарь-справочник. М., 2006. С. 249.

¹⁹⁷ Аверинцев С. С. Символ художественный. С. 386.

¹⁹⁸ Там же.

¹⁹⁹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995.

²⁰⁰ Там же. С. 6.

между собою, а именно символизирующее и символизируемое»²⁰¹. Данное определение символа фактически повторяет то, о чем говорилось выше: символ предполагает два плана (субъектный и объектный), один из которых умалчивается, а другой берет на себя всю семантическую и символическую нагрузку (сакрализуется); именно поэтому символ: и «арена встречи» (двух планов) и обозначение (сигнификация) предмета вещного мира. Но для того, чтобы символ приобрел свой *символический статус* необходимо подчеркнуть его ключевую особенность: «символ <...> есть *смысловая общность*, которая является принципом получения *бесконечного ряда* относящихся к ней единичностей»²⁰² [курсив наш. – А. М.]. Вспомним, что смысл, так же, как и истина, «не рождается и не находится в голове отдельного человека»²⁰³, он постигается в диалогическом общении. Смысловая общность, о которой пишет А. Ф. Лосев, наводит на мысль об **интерсубъективной** природе символа. Так как символ принципиально не может быть окончательно дешифрован, то он (так же, как и литература) обладает свойством *интерсубъективности*. И если «литература есть интерсубъективная жизнь сознания в формах художественного письма»²⁰⁴, то символ не может существовать вне ситуации диалога сознаний, что позволяет ему разворачиваться в бесконечный ряд смысловых значений и вариаций. Именно поэтому природа символа такова, что его суть постигается в переносе ударения «не столько на него, сколько на бесконечный, но законосообразный процесс его интерпретации»²⁰⁵.

Символ предполагает особое пространство для диалога. С. С. Аверинцев подчёркивает, что символ «реально существует только внутри человеческого общения, вне которого можно наблюдать только пустую форму»²⁰⁶. Однако диалог может быть нарушен, субъективным интуи-

²⁰¹ Там же. С. 34.

²⁰² Там же. С. 166.

²⁰³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. СПб.: Азбука-Аттикус, 2016. С. 163.

²⁰⁴ Тюпа В. И. Литература и ментальность. М.: Юрайт, 2022. С. 9.

²⁰⁵ Словарь философских терминов / научн. ред. В. Г. Кузнецов. М.: ИНФРА-М, 2005. С. 498.

²⁰⁶ Аверинцев С. С. Символ. Стбл. 976.

тивизмом (о котором писал и А. Ф. Лосев), «“вчувствованием”»²⁰⁷, равно как и «поверхностным рационализмом»²⁰⁸. Они превращают диалог в монолог.

Интерсубъективность предполагает адекватное восприятие символа, фактически исключая монологичное вчувствование, поверхностный рационализм. Именно поэтому интерсубъективность как свойство символа обеспечивает постижение на глубинном уровне.

Здесь немаловажным будет отметить, что **форма символа** будет связана с его идентификацией, целостностью и устойчивостью.

В работе «Символ в системе культуры» Ю. М. Лотман признает, что «в символе всегда есть что-то архаичное»²⁰⁹. По мысли ученого, все культуры нуждаются в «стержневой группе символов»²¹⁰, которая имеет архаичную природу. Такие символы способны пронизывать историко-культурные срезы по вертикали, не становясь данностью только одного, какого-то конкретного, периода.

Выражение символа никогда полностью не отображает («не покрывает»²¹¹) его содержания, поэтому «смысловые потенции символа всегда шире их данной реализации»²¹². Вариации символа образуют некий смысловой резерв, позволяя обогащать и углублять образ.

Но такое обогащение зависит от частоты употребления символа. А возможность личной рецепции зависит от визуальной простоты объекта.

Ю. М. Лотман отмечает, что «элементарные по своему выражению символы обладают *большой культурно-смысловой емкостью*, чем сложные»²¹³ [курсив наш. – А. М.]. Исследователь приводит в пример простые геометрические фигуры и знаки, противопоставляя их сюжетному элементу: «Крест, круг, пентаграмма обладают значительно бóльшими смысловыми по-

²⁰⁷ Там же. Стлб. 977.

²⁰⁸ Там же.

²⁰⁹ Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Внутри мыслящих миров / Юрий Лотман. СПб.: Искусство: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 169.

²¹⁰ Там же.

²¹¹ Там же. С. 171

²¹² Там же.

²¹³ Там же.

тенциями, чем “Аполлон, сдирающий кожу с Марсия”, в силу разрыва между выражением и содержанием, их непроективности друг на друга»²¹⁴. Это позволяет ученому прийти к выводу, что «именно “простые” символы образуют символическое ядро культуры»²¹⁵.

Продолжая мысль, Е. А. Кейван в статье «Символ как сосредоточение культурной информации» обращает внимание, что символы, входящие в ядро культуры (то есть имеющие устоявшийся компонент) не просто хранят культурную информацию, но и «восстанавливают первоначальные значения тех или иных понятий и явлений»²¹⁶. Иными словами, такой символ может сохраняться в культуре достаточно долго, чтобы стать квинтэссенцией знаний о мире и обладать семантическим потенциалом для восстановления утраченных фрагментов, что подтверждает его «культурно-смысловую емкость».

Такие символы исследователь С. Г. Попова относит к универсальным символам, которые «существуют столько, сколько существует сам человек»²¹⁷. По мнению учёной, данные элементы не только могут восстанавливать утраченные смыслы, но и способствуют корректировке мировоззренческих позиций: «универсальные символы способны пробудить в человеке творческий дух [вспомним о «смысловых потенция символа» – А. М.], вложенный в него природно, и тогда мозг человека начинает работать в режиме целостного мышления»²¹⁸. Эта мысль подтверждает тезис об укорененности простых (универсальных) символов в глубинном (тектоническом) уровне культуры; их связи с синкретической эпохой. Именно из глубины памяти культуры такие символы входят в творчество поэта или писателя и «оживают в новом тексте, как зерно, попавшее в новую почву»²¹⁹.

²¹⁴ Там же.

²¹⁵ Там же. С. 171–172

²¹⁶ Кейван Е. А. Символ как сосредоточение культурной информации // Проблемы лингвистики, лингводидактики, литературоведения, теории перевода и межкультурной коммуникации: сборник статей. Астрахань, 2018. С. 20.

²¹⁷ Попова С. Г. Возможность культурного диалога посредством универсальных символов эпоса олонхо // Культура и текст. 2021. № 1 (44). С. 277.

²¹⁸ Там же. С. 286.

²¹⁹ Лотман Ю. М. Символ в системе культуры. С. 173.

Таким образом, к стержневой группе относятся символы, укорененные в глубинных, архаичных слоях культуры. Они имеют «элементарное выражение», то есть простую форму, которая легко воспринимается и универсальна. Для символа это открывает возможности для вариаций и растяжимости. По мнению Ю. М. Лотмана, такие символы входят в ядро культуры, обладают возможностью восстанавливать утраченные смысловые коннотации.

И, наконец, мы должны обратиться к ещё одному важному аспекту, без которого символ не может в полной мере обрести свой статус. Мы уже говорили, об укорененности символа в синкретической эпохе, о его связи с преданием. Эту мысль представляется необходимым развернуть. Символ не только является генезисом одночленной формулы психологического параллелизма, он – сохраняет связь с **мифом**.

Э. Кассирер характеризовал эту связь через принципиальную оппозицию «профанного» и «священного», выделяя в отдельную группу – мифические символы – те элементы, которые относятся к «священному». Главной задачей мифической символики, по мнению ученого, являлось воскрешение архаики, «приближение или прикосновение к священному»²²⁰. Э. Кассирер подчеркивает, что, говоря о мифическом символе, мы говорим не просто о знаке, но о таком феномене, через который «магически-принудительно» и «магически-отталкивающе» познается священное. Исследователь приходит к выводу, что «такой принудительности не знает эстетический мир»²²¹.

Иными словами, мифический символ не воспринимался Э. Кассирером как культурный объект, результат художественного творчества (справедливо заметить, что о творчестве как об эстетической деятельности мы можем говорить только в эпоху художественной модальности). Символ, согласно работе «Философия символических форм», – сакральный элемент. И, если рассматривать символ через призму всей концепции Э. Кассирера, то именно симво-

²²⁰ Кассирер Э. Философия символических форм. В 3 т. Т. 3. Феноменология познания. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 158.

²²¹ Там же. С. 159.

лы создают пространство культуры (противопоставляемое природе), способное одухотворить человеческое сознание.

Парадоксально, но именно связь с природой – лежит в основе формирования символа. Об этом писал не только А. Н. Веселовский в контексте исследования психологического параллелизма, о чём говорилось ранее, но и Е. М. Мелетинский.

Е. М. Мелетинский отмечал, что «наивное очеловечивание» окружающей среды привело первобытное общество к «мифическому символизму, представлению космоса в зоантропоморфических терминах, отождествлению микро- и макрокосмоса (в частности, изоморфизму пространственных отношений и частей человеческого тела) и т. д.»²²². Под «наивным очеловечиванием», вероятно, следует понимать такое состояние, когда, по мысли А. Н. Веселовского, «не человек переносит себя в природу, в дерево, листок, утес, а природа переносится в человека»²²³. Мы можем утверждать это с большой степенью вероятности, так как понимание себя-в-мире как части единого пространства было свойственно мифическому²²⁴ (целостному) сознанию, характерному для человека синкретической эпохи. Именно это понимания позволяло по-особому проживать время, которое не только представлялось циклическим, но всегда возвращающимся к первоначалам. Как отмечал А. Я. Гуревич, ссылаясь на С. С. Аверинцева, идея начала (*arche* – греч. начало) имело особый смысл для целостного (у А. Я. Гуревича – архаичного) сознания, так как: «“начало” не только было, но и как бы продолжает существовать как особый уровень бытия»²²⁵. Именно это понимание позволяло допускать наличие нескольких миров (вспомним мифологему мирового

²²² Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 193.

²²³ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 198.

²²⁴ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016.

²²⁵ Гуревич А. Я. Средневековая литература и ее современное восприятие. О переводе «Песни о Нибелунгах» // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 276-314

древа, которое соединяло минимум три мира). Именно такое сознание позволяло видеть большое в малом (лат. *multum in parvo*)²²⁶.

Мифический символ, будучи частью сакрального знания, сам становится священным элементом. Постижению его смысла отдавалась роль магического преображения реципиента, который должен был предпринять немалые усилия для своей инкарнации (лат. *in caro/carnis* – воплощение).

Говоря о воплощении, необходимо отметить, что **мифическая основа** символа, то есть *сакрализуемый объектный уровень, укорененный в эпохе синкретизма*, позволяет обрести форме потенциал преодолевать сравнение и даже параллелизм и переходить в гротескные образы. Этот потенциал заложен в самом мифе как в вечно самообновляющейся, возвращающейся к началу, системе²²⁷. Системе как бы пребывающей в постоянном движении, в обновлении и незавершенности.

Как отмечал М. М. Бахтин, «гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершённой ещё метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления. Отношение к времени, к становлению – необходимая конститутивная (определяющая) черта гротескного образа. Другая, связанная с этим необходимая черта его – амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения – и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы»²²⁸.

Гротескная форма значима и символична. В. Я. Пропп отмечает, что волшебные помощники приходят на помощь герою в потустороннем мире, когда существа земного мира уже не могут помочь своему хозяину. Учёный приводит в пример фигуру коня. Часто главному персонажу приходится оставить ту лошадь, которую он получил от отца, и принять в дар нового, об-

²²⁶ Впоследствии свойство целостного сознания видеть большое в мало стало основой для закона голографизма, который был описан А. Е. Чучином-Русовым. См. *Чучин-Русов А. Е. Единое поле мировой культуры. Кижли-концепция. Кн. 1. Теория единого поля. М.: Прогресс-Традиция, 2002.*

²²⁷ *Гуревич А. Я. Указ. соч. С. 276–314.*

²²⁸ *Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 38.*

ладающего некими волшебными свойствами, помощника. Например, волшебный помощник может сочетать в себе черты птицы и коня. У некоторых народов такое родство подтверждается этимологически. Исследователь приводит слова Н. Я. Марра: «лошадь означала в доисторические времена птицу»²²⁹. Медведь также мог превращаться в лошадь, сохраняя в себе черты «медвежьего происхождения»²³⁰. В. Я. Пропп также указывает на преобладание двух мастей коня: сивой и рыжей. Встречается и белый, который непременно характеризуется как ослепительно белый или *бело-голубой* (обратим на это внимание, так как данное уточнение важно для дальнейшего исследования). Часто из трех коней именно белый или рыжий выбирался главным героем. «На русских иконах, изображающих змеборство, конь почти всегда или совершенно белый, или огненно-красный»²³¹. Также важно то, что «белый цвет есть цвет существ, потерявших телесность. Поэтому приведения представляются белыми»²³².

Добавим, что не только помощники могут претерпевать метаморфозы, но и сами герои. Приведем в пример известную мифологему превращение в птицу. М. Олдхаус-Грин выделяет одну из особенностей многих ирландских мифов, в том числе, романтических историй Энгуса и Каэр, Мидира и Этайн, как превращение в лебедей: «ослепительно-белое оперение лебедей, возможно, придавало их образу дополнительный оттенок»²³³. А. Н. Афанасьев в «Поэтических воззрениях славян на природу» утверждал, что стихийные силы природы осмысливались когда-то метафорически²³⁴. Исследователь отмечал, что ветры и облака представлялись существами окрыленными. В Сред-

²²⁹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 241; Марр Н. Я. Лошадь / птица тотем урарто-этрuscoго племени, и еще два этапа в его миграции // Яфетический сборник. Пг., 1922. С. 133.

²³⁰ Пропп В. Я. Указ. соч. С. 242.

²³¹ Там же. С. 249.

²³² Там же.

²³³ Олдхаус-Грин М. Кельтские мифы: от короля Артура и Дейрдре до фейри и друидов / пер. с англ. О. Чумичевой; науч. ред. Н. Живлова. М.: Манн, Иванов, Фербер, 2021. С. 83.

²³⁴ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 т. Т. II. М.: Академический проспект, 2021.

ние века эти образы слились с ангелами и считалось (подтверждение мы находим у Епифания Кипрского), что ангелы могут управлять погодой. Греческие боги имели крылатую обувь (*πεσίλα*), которая преобразилась в славянском фольклоре в сапоги-скороходы. В германских верованиях есть упоминание о пернатой сорочке (*federhemd*), которой владела Фрейя. Известно, что Фрейя могла обращаться в сокола, а в немецких и русских сказках сохранились множественные упоминания о метаморфозах. Подтверждение мы находим в сказке «Василиса Премудрая и морской царь»: «утром спрячься в кустах и жди, когда прилетят двенадцать белых голубиц. Они *сбросят с себя птичьи одежды*, обернутся *красными* девицами и побегут купаться»²³⁵ [Курсив наш. – А. М.]. Как пример метаморфозы (без сбрасывания одежды), мы также можем вспомнить и царевну-лебедь из сказки А. С. Пушкина²³⁶ и китайскую сказку «Страшный заяц», где «братья превращались в белых лебедей, улетали за моря и океаны и приносили сестре подарки»²³⁷. Вышесказанное, разумеется, полностью не исчерпывают тему превращения (оборотничества) человека в птицу, но дают представление о данном явлении как о примере мифического изоморфизма.

Однако не только с живой природой связаны метаморфозы. Г. Башляр пишет, что есть описание девы-змеи Мелюзины, которая служила иллюстрацией представлений о том, что «жизнь будто бы возникла из камня»²³⁸. Здесь отметим, что противопоставление (и сближение) живого и неживого в образе камня, весьма распространено. Описывая «тот свет», В. Я. Пропп отмечал, что «с падением роли животного как объекта охоты в качестве главного или даже единственного источника существования его функция переносится на другие предметы – на двери, на горы. Почему именно на горы – это трудно

²³⁵ Василиса Премудрая и морской царь // Сказки народов России / перекл., сост., вступ. ст. М. Ватагина ; рис. А. Коковкина и Т. Чурсиновой ; этногр. справка И. Шангиной. СПб.; М.: Речь, 2017. С. 15.

²³⁶ Пушкин А. С. Сказка о царе Салтане / рис. И. Я. Билибина. М.: Гознак, 1962.

²³⁷ Страшный заяц. Золотая лилия: китайские сказки / илл. О. Марьеты. М.: Издательский дом Мещерякова, 2021. С. 56.

²³⁸ Башляр Г. Поэтика пространства. М. : Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. С. 164.

сказать, хотя такая замена и вполне естественна»²³⁹. В. Я. Пропп приводит в пример верование, когда душа умершего могла быть раздавлена двумя камнями, а также представление горы как дворца. Образ хрустальной горы – часть таких представлений. «Чтобы понять мотив хрустальной горы, мы должны помнить, что в эту страну отправляются, чтобы получить власть над животными, власть над жизнью и смертью, над болезнью, над исцелением», – отмечает исследователь²⁴⁰. Но не только за властью следуют в запретный мир герои, такую гору посещают ради *духовного прозрения*. Как, например, это делает Данилушко из сказки П. П. Бажова «Каменный цветок»: «Глядит Данилушко, а стен никаких нет. Деревья стоят высоченные, только не такие, как в наших лесах, в *каменные*. Которые мраморные, которые из змеевика-камня... Ну, всякие... Только живые, с сучьями, с листочками. От ветру-то покачиваются и голк дают, как галечками кто подбрасывает. Понизу трава, тоже каменная. *Лазоревая, красная...* разная... Солнышка не видно, а светло, *как перед закатом* [маркер лиминального пространства. Прим. и курсив наши. – А. М.]»²⁴¹. Таким образом, гротескные образы живого-каменного могут быть связаны не только с антропоморфными существами, но и со значимыми объектами внешнего мира для описания мира потустороннего.

Завершая анализ мифической основы символа, отметим, что мифический символ сохраняет в себе оппозицию профанного и священного, не позволяя непосвященным приблизиться к сакральной тайне. Мифическая основа символа позволяет его форме (даже элементарной по своей сути) претерпевать изменения, сохраняя семантику символа. Изменения будут вариациями. Более того, мифическая основа – провоцирует искать постижение в этих вариациях, так как, будучи гротескной, не терпит застывших форм.

Подводя итоги параграфа, необходимо выделить следующее: символ является результатом эволюции одночленной формулы параллелизма, син-

²³⁹ Пропп В. Я. Указ. соч. С. 422.

²⁴⁰ Там же. С. 423.

²⁴¹ Бажов П. П. Каменный цветок // Уральские рассказы / П. П. Бажов. М.: Моск. рабочий, 1976. С. 168.

кретическим образом; символ отличен от иных категорий художественной литературы; символ интерсубъективен; элементарная форма позволяет ему быть более устойчивым и вариативным, однако мифическая основа открывает возможности для трансформации этой формы, так как символ наделяется сакральностью, требующей постижения.

1.3. Теория цвета: голубой и синий

Цвет – визуален. При этом, под визуальным понимается зримость (а не наглядность), «это не то, на что мы смотрим (смотрим мы на текст), а то, что видим внутренним зрением»²⁴². Просто называя цвет, мы можем уже представить его. Однако, как отмечает В. В. Кандинский, цвет, в отличие от формы, в нашем воображении не имеет границы²⁴³, таким образом, мы можем сказать, что необъятность как категория соотносима с цветом. Точно так же, как по мысли Г. Башляра, необъятность соотносима с грезой (состоянием, когда «нездешнее существует в одно время с нами»²⁴⁴) и может наделять «истинным значением некоторые выражения, относящиеся к видимому миру»²⁴⁵. Ощущение необъятного углубляет наши чувства, наделяет предметы свойствами бескрайности и вечности.

Однако то, как мы воспринимаем цвета – вариативно. На сегодняшний день существует два подхода к теории цвета. Один из них рассматривает влияние цвета на человеческую психику, из чего делается вывод о качественной характеристике того или иного цвета. Другой предполагает, что смысловые коннотации колоративов целиком и полностью складывались под влиянием социально-исторических и культурных факторов.

²⁴² Лавлинский С. П., Малкина В. Я. «Визуальное в литературе»: концепция и технология спецсеминара для студентов гуманитарных факультетов // Визуальное во всём: сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. Вып. 1. Москва: Эдитус, 2020. С. 7.

²⁴³ Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве. М.: АСТ, 2022. С. 50.

²⁴⁴ Башляр Г. Указ. соч. С. 251.

²⁴⁵ Там же. С. 253.

В качестве примера, иллюстрирующего представления психологического подхода цветовосприятия, приведём работы И. В. Гёте и И. Иттена.

И. В. Гёте в «Учении о цвете» полагал, что чувственное восприятие цвета может быть универсально и не будет зависеть от эстетических воззрений реципиента. Воздействие различных колоративов на психоэмоциональное состояние человека представлялось объективным духовным процессом. И. В. Гёте прямо на это указывал. Он писал, что цвет «оказывает известное действие на зрение, к которому он преимущественно приурочен, а через него и на душу», именно поэтому цвет может служить «высшим эстетическим целям»²⁴⁶. И хотя в «Учении о цвете» отмечается, что физическая природа цвета как «деяние света, <...> и страдательные состояния»²⁴⁷ не будет объектом исследования, именно «страдательные состояния» (то есть восприятие) и становятся центром философско-научного трактата.

И. В. Гёте пишет, что «отдельные цвета вызывают особые душевные настроения»²⁴⁸, которые можно в полной мере понять лишь «отождествив себя с цветом»²⁴⁹. Выделяются положительные и отрицательные цвета. К первым относятся желтый, оранжевый (у И. В. Гете – красно-желтый), желто-красный, потому как «они вызывают бодрое, живое, активное настроение»²⁵⁰. А вот синий, напротив, представлялся исследователю цветом отрицательным, так как синий «всегда приносит что-то темное»²⁵¹, «в своей величавой простоте представляет собою как бы прелестное ничто. В созерцании его есть какое-то противоречие раздражения и покоя»²⁵².

И. В. Гёте полагал, что синий как бы тянет воспринимающего его адресата за собою, проникает в него. Также исследователь пишет, что синева как будто уплывает или мерцает, как синее небо или горы, а затем снова возвра-

²⁴⁶ Гёте И. В. Учение о цвете / пер. с нем. В. Лихтенштадта. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 58.

²⁴⁷ Там же. С. 7.

²⁴⁸ Там же С. 59.

²⁴⁹ Там же С. 59.

²⁵⁰ Там же С. 59.

²⁵¹ Там же. С. 62.

²⁵² Там же. С. 63.

щается к мысли о сходстве темного (чёрного) и синего, подчёркивая, что синева «выведена из черноты»²⁵³. Комната в синих тонах всегда будет казаться холодной, а сквозь голубое стекло все предметы предстают в печальном свете.

Трактование цветов, их сравнение и влияние на восприятие позволили И. В. Гёте создать систему, которую А. Ф. Лосев отнес к символической мифологии, «всецело символической, так как она построена на существенной характеристике каждого цвета в отдельности»²⁵⁴. Мы склонны согласиться с данным определением, так как, несмотря на весь посыл представить влияние цвета на адресата процессом естественным и объективным, именно символическая природа цвета вынуждает исследователя трактовать его тем или иным образом. Косвенно в этом признается и сам автор «Учения о цвете», говоря, что «природа вообще не дает нам ни одного общего феномена, где цветовая цельность была бы вполне налицо»²⁵⁵. Иными словами, организация цветового материала человеком (то есть художественное оформление), по мысли И. В. Гёте, позволяет цветам полностью раскрыться. Данный контекст служит основанием говорить о символической природе цвета и о социальном факторе.

И. Иттен в работе «Искусство цвета», настаивая на сравнении одного цвета с другим, также подчёркивает духовное восприятие цветов. Развивая мысль, автор окрашивает колоративом абстрактные понятия: «синий на черном фоне светится в полной своей чистоте и силе. Там, где господствует чёрное невежество, синий цвет чистой веры сияет подобно далекому свету»²⁵⁶. Если данная цитата иллюстрирует передачу синего цвета посредством чёрного; в их тесном взаимодействии и символизме (отметим, что синий как цвет веры заявляется неслучайно, в данном утверждении можно разглядеть культурный аспект, о чём пойдет речь далее), то следующее утверждение автора

²⁵³ Там же. С. 63.

²⁵⁴ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 87.

²⁵⁵ Гёте И. В. Указ. соч. С. 69.

²⁵⁶ Иттен И. Искусство цвета: пер. с немецкого; М.: Д. Аронов, 2021. С. 88.

обнаруживает его воззрения на психофизическое влияние цвета. Так, И. Иттен говорит о том, что изменение колористически окрашенного освещения (например, свет подается через синие светофильтры) визуально может способствовать снижению аппетита. Блюда в синих тонах выглядят несвежими. И даже воздействие на другие органы чувств (в описываемом эксперименте – на обоняние) существенно не меняет ситуации: продукты по-прежнему воспринимаются протухшими. Вследствие этого И. Иттен полагает, что «оптическим, электромагнитным и химическим процессам, проходящим в наших глазах и в сознании при наблюдении за цветом, соответствуют нередко параллельные процессы в психологической сфере человека. Переживания, обусловленные восприятием цвета, могут проникать глубоко в мозговые центры и определять эмоциональное и духовное восприятие»²⁵⁷. В данном эксперименте решающую роль сыграл синий цвет. Ведь именно в синем освещении «жаркое приняло гнилостный оттенок, а картофель словно заплесневел»²⁵⁸.

Однако важен не сам цвет, как полагает И. Иттен, а именно сочетание цветов, некий контекст цветовосприятия. Так, по мнению художника, синее небо в яркий солнечный день вселяет радость и оказывает оживляющее действие, а ночное небо – вызывает пассивность.

И. Иттен также полагал, что определенные геометрические фигуры связаны с конкретными цветами. Для синего он определил форму круга, полагая, что «непрерывному движению круга <...> соответствует синий цвет»²⁵⁹.

Такое сопоставление напоминает ассоциативный поиск В. В. Кандинского, который стремился выразить цвет посредством звука и пространственной перспективы: «голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий – на виолончель и, делаясь все темнее, – на чудесные звуки контрабаса; в глубокой, торжественной форме звучание синего можно

²⁵⁷ Там же. С. 83.

²⁵⁸ Там же.

²⁵⁹ Там же. С. 76.

сравнить с низкими нотами органа»²⁶⁰. Что же до положения в пространстве, то у В. В. Кандинского «синий связан с горизонталью»²⁶¹, как отмечает в своем исследовании В. Я. Малкина.

И. Иттен определяет синий как цвет всегда холодный, подчиненный нервам; цвет, который обладает мощью и копит силы в темноте и тишине; цвет, который всегда производит ощущение тени. Повторяя слова И. В. Гёте, исследователь характеризует синий как «неуловимое ничто»²⁶², подчёркивая, что синий выступает как символом веры в бесконечную духовность, так и (если он затемнен) вызывает чувство печали, боязни, суеверия. Однако, заключает автор, «этот цвет всегда указывает путь к сверхчувственно-духовному, трансцендентному»²⁶³.

Данные коннотации синего и голубого отмечаются в работах и современных отечественных исследователей. Так, по мнению И. М. Ходжалепесовой, «синий цвет обладает некой мистикой и чем-то волнующим»²⁶⁴. Также исследовательница указывает, что этот цвет ассоциируется с грустью и печалью.

Несмотря на убедительность приведённых И. Иттенем примеров и его острое чувство особенностей цветопередачи, нам всё же необходимо отметить, что смысловые коннотации синего цвета, представленные Иттенем, не только имеют явную отсылку к иным теориям цвета (например, к «Учению о цвете»), но звучат в контексте культурной традиции (о чём свидетельствует цветовой анализ).

Иными словами, на сегодняшний день не существует единой семантики цвета и объективного его восприятия. Также нельзя утверждать, что есть какое-то одинаковое воздействие цвета на психофизиологию человека. И,

²⁶⁰ Кандинский В. В. Указ. соч. С. 79.

²⁶¹ Малкина В. Я. «Точка и линия на плоскости» В. Кандинского и анализ художественного текста // Визуальное во всём: сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. Вып. 3. М.: Эдитус, 2022. С. 12.

²⁶² Иттен И. Искусство цвета. Указ. соч. С. 87.

²⁶³ Там же.

²⁶⁴ Ходжалепесова И. М. Символика синего (голубого) цвета в английском, узбекском и каракалпакском языках // Моя профессиональная карьера. 2021. Т. 1. № 23. С. 160.

следовательно, цвет нам необходимо рассматривать в рамках подхода, основанного на социально-исторических и культурных факторах.

Данной концепции придерживается М. Пастуро. Французский исследователь заявляет: «цвет – не столько природное явление, сколько сложная культурная конструкция, которая сопротивляется любой попытке обобщения, кроме анализа»²⁶⁵. М. Пастуро исключает фактор универсальности цвета, полагая, что влияние на человека того или иного оттенка, культурное доминирование цвета напрямую зависит от социальных, лингвистических и вкусовых предпочтений той или иной общественной формации. При этом взгляд исследователя сугубо (просветительски) рационалистичен: «нужно смоделировать то, что могло быть миром цвета для различных обществ, предшествовавших нашему, включая все составляющие этого мира – лексику и подбор названий, химию красок и разнообразную технику окрашивания, регламентацию ношения одежды и коды, которые лежат в ее основе, место, отводимое цвету в повседневной жизни и материальной культуре...»²⁶⁶.

Именно множество факторов, влияющих на цветовую картину мира, по мнению М. Пастуро, долгое время мешало авторам создать объективные работы по цвету.

Эта точка зрения также высказывается В. Ф. Оствальдом в «Искусстве цвета. Цветоведение: теория цветового пространства», где отмечается, что «попытки греческих и римских авторов пояснить природу наших цветовых переживаний очень несовершенны»²⁶⁷. Эта мысль встречается у И. В. Гёте, который исследуя труды Демокрита, Эпикура, Лукреция и Платона, всё же приходил к выводу: «в учении о цветах древние противопоставляли друг другу свет и тьму, белое и черное. Они замечали также, что между послед-

²⁶⁵ Пастуро М. Синий. История цвета / пер. с фр. Н. Кулиш. М.: НЛЮ, 2020. С. 7.

²⁶⁶ Там же. С. 9.

²⁶⁷ Оствальд В. Ф. Искусство цвета. Цветоведение: теория цветового пространства / пер. с нем. З. О. Мильмана. М.: АСТ, 2021. С. 8.

ними и возникают цвета; но способ этого возникновения они выражали недостаточно тонко»²⁶⁸.

Однако анализ в исторической перспективе (диахронии, если вспомнить термин Ф. де Соссюра) делает такое исследование возможным. М. Пастуро пишет, что до XII века синий и голубой западноевропейской культуре почти не использовался (хотя исследователь и отмечает, что полностью не отсутствовал, краситель вайда использовали древние германцы), но символической силы цвет не имел. С XII века Дева Мария начинает изображаться в синем одеянии, а сам цвет приобрел «более светлый оттенок, становясь привлекательным: из тусклого и угрюмого, каким он оставался долгие столетия, синий мало-помалу превращается в ясный, жизнерадостный»²⁶⁹. Иными словами, в голубой. Также отмечается рост использования «лазури» в геральдике, также с начала XII века. Примером служит герб короля Франции – щит, где на голубом фоне – золотые лилии²⁷⁰. Синий и голубой становятся цветом королей. Первыми модо одеваться в голубое и синие перенимают английские и французские монархи, но уже к концу Средних веков «даже в Германии и Италии синий становится цветом королей, князей, феодалов и патрициев»²⁷¹. Революцию переживает красильное производство: вайда используется повсеместно, но синие и голубые ткани – дефицитны, позволить их себе может только знать. Соперничать с синим может только красный.

Так синий входит в культуру и быт Европы и, следовательно, в литературу. Как отмечает М. Пастуро, «синий все чаще ассоциируется в литературных текстах с такими понятиями, как радость, любовь, верность, покой и утешение»²⁷². Синий и голубой цвет начинают связываться с высокоморальными качествами (данные коннотации еще более утвердила Реформация) и

²⁶⁸ Гёте И. В. Указ. соч. С. 82.

²⁶⁹ Пастуро М. Указ. соч. С. 33.

²⁷⁰ Там же. С. 35.

²⁷¹ Там же. С. 38.

²⁷² Там же. С. 47.

никогда не использовался «в качестве позорного, дискредитирующего»²⁷³. Мы позволим себе не согласиться с исследователем, так как в Германских землях существовала традиция, предписывающая носить девушкам, вступившим в связь с мужчиной до брака, синий фартук.

Наконец, наивысшую популярность синий цвет получает в XVIII веке. М. Пастуро связывает этот пик славы с повсеместным использованием красителя индиго, а также изобретением искусственного красителя («берлинская лазурь»). Отныне, по мнению исследователя, синий стал «цветом прогресса, просвещения, заветных чаяний и желанных свобод человечества. В этой метаморфозе синего решающую роль сыграли *литература романтизма* [курс. наш. – А. М.], а также две революции – американская и французская»²⁷⁴.

Таким образом, значимость цвета определяется его символикой, технической возможностью его получения и применения, смысловыми коннотациями, которые создаются художественной литературой, искусством, значимыми историческими событиями. Современные отечественные исследователи также делают акцент на укорененности цвета в культуре и значимой роли его в литературном произведении. Так, Н. С. Бочкарева и И. И. Гасумова проводят мысль о символической значимости голубого цвета в произведении, который одновременно является и цветом Девы Марии, и знаком инаковости, отчужденности, неприспособленности в жестком миру. В выводах авторы особенно выделяют цвет как «главную креативную составляющую этого экфрасиса»²⁷⁵.

Однако отметим, что цвет также имеет глубинную символику, заложенную в этимологии лексем. Цвет укоренен в национальной культуре и мировоззрении, о чем свидетельствуют фразеологические единицы, выражающие отношение к тому или иному цвету. Данный аспект имеет смысл рассматривать на примере каждой конкретной национальной словесности.

²⁷³ Там же. С. 56.

²⁷⁴ Там же. С. 71.

²⁷⁵ Бочкарева Н. С., Гасумова И. И. Экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье «Дева в голубом» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. № 1 (13). С. 104.

1.4. Голубой цветок в научном дискурсе

Нам достаточно произнести словосочетание «голубой цветок», чтобы зримо представить себе предмет нашего исследования. Однако, достаточно ли наличие колористически окрашенного номинатива в тексте, чтобы мы говорили о символе голубого цветка? Что представляет собой голубой цветок как символ? Как истолковывается и рассматривается голубой цветок в научном дискурсе?

Символ голубого цветка известен благодаря незаконченному роману Новалиса (Фридрих фон Гарденберг) «Генрих фон Офтердинген» (1799). Как известно, голубой цветок видится во сне главному герою. Это видение пробуждает в нём неизбывное стремление обрести собственную самость.

По замечанию М. Пастуро, успех голубого цветка превзошёл популярность самого произведения²⁷⁶, о чём свидетельствуют многочисленные вариации символа в художественных произведениях. Но всегда ли голубой цветок – это символ?

Полагаясь на теорию символа, о которой выше шла речь, мы можем сказать: чтобы голубой цветок предстал перед нами как символ, он должен обладать: сакральностью, интерсубъективностью, растяжимостью. Сакральность в тексте выражается таким особым изображением, которое предполагает ключевые эпитеты или наоборот умолчания. Встреча с голубым цветком – всегда будет значимым событием, даже если не будет центральным. Голубой цветок будет иметь смысловые коннотации, связанные с потусторонностью, чистотой, юностью, хрупкостью.

Интерсубъективность символа голубого цветка будет косвенно или прямо подчёркиваться тем, что данный объект всем известен. Его описание лаконично. Голубой цветок может даже не называться, но пребывать в эпитетах и колоративах. Уже в самом романе заложена данная потенция. Вспом-

²⁷⁶ Пастуро М. Указ. соч. С. 80.

ним, что отец Генриха, пересказывая сыну свой давний сон, приводит слова мудреца, привидевшегося ему: «Слушай мои слова внимательно: если ты в Иванов день, когда свечерет, снова побываешь здесь и от всего сердца поможешься Богу, чтобы Он даровал тебе уразумение этого сна, ты сподобишься высочайшего земного удела; только ты не пропусти голубого цветка, найди и сорви его здесь...»²⁷⁷.

Растяжимость мы позволим понимать широко: как вариативность формы, как возможность поиска и обретения бесконечности смыслов, как плеяду воплощений. Под вариативностью формы мы понимаем разнообразие флорообразов. Бесконечность постигаемых смыслов является принципиальной характеристикой синкретического образа. Под воплощениями мы будем понимать практически гротескные вариации. Самая распространенная из них: дева-цветок, которая фактически восходит к двучленной формуле психологического параллелизма. Но есть и иные, голубая (синяя, в русском переводе) птица – тому пример. И, наконец, если мы говорим о транскультурном символе, то свой транскультурный статус он получает, лишь выходя за границы родной культуры и находя свои вариации в иных культурных формациях. Проанализируем, рассматривался ли голубой цветок в данных контекстах в научных исследованиях.

В научном дискурсе уже с XIX века голубой цветок часто называется символом немецкого романтизма. В «Эссе о немецкой литературе» профессора Х. Х. Бойесена мы находим определение голубого цветка как священного символа романтизма. По мнению исследователя, голубой цветок символизирует глубокие устремления поэтической души и всегда ассоциируется с тоской (“This blue flower is the watchword and the sacred symbol of the school. It is meant to symbolize the deep and nameless longings of a poet's soul. Romantic poetry invariably deals with longing”)²⁷⁸. Отметим, что голубой цветок здесь стоит рядом с душевным томлением (nameless longings of a poet's soul). В

²⁷⁷ *Новалис*. Генрих фон Офтердинген / пер. с нем. В. Микушевича; пролог и комментарий В. Микушевича; сост. В. Микушевич. М.: ТЕРРА Книжный клуб, 1998. С. 12–120.

²⁷⁸ *Boyesen H. H.* Essays on German literature. Scribner's sons, New York, 1892. P. 324.

скобках заметим, что это томление заставляет Генриха, главного героя романа, отправиться в путь. Впоследствии это даст повод исследователям говорить о голубом цветке как о **мотиве**.

Так, Т. Карлейль писал, что голубой цветок – это *предмет стремления*, и главный герой *искать и найти его*²⁷⁹. Однако голубой цветок обретается не вследствие стремления и поисков, а в процессе становления героя, сегодня мы бы назвали это самоидентификацией. Голубой цветок как мотив указан и в современных исследованиях, например, в словарной статье «Голубая мечта», Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений В. Серова²⁸⁰. Однако мотив должен быть связан с персонажем, а голубой цветок будто бы растворен в тексте произведения, обретая черты только образе Матильды. То, что текст не сводится к обретению возлюбленной-голубого-цветка также подтверждает то, что голубой цветок не является мотивом в романе «Генрих фон Офтердинген».

Что же касается самого определения Х. Х. Бойесена, то здесь уместно будет вспомнить, что слово символ многозначно. То, что сам голубой цветок символизирует устремления поэтической души, вполне можно допустить как одно из бесконечного ряда смысловых значений.

А вот с символом романтизма не всё так однозначно. Рассмотрим пример из советского литературоведения, чтобы завершить мысль. В работе «Эстетика романтизма» В. В. Ванслов отмечает, что жизненные явления, которые «нередко изображаются романтиками как символы какой-то другой, нездешней жизни и имеют значение не сами по себе, а лишь как намек на подлинную и высшую жизнь, скрывающуюся за видимым бытием»²⁸¹. В качестве примера приводился голубой цветок, «символизирующий идеал и открывающий тому, кто его найдет, путь в идеальный мир»²⁸². Из приведенного от-

²⁷⁹ Carlyle T. Novalis // Critical and Miscellaneous Essays. Philadelphia: A. Hart. USA. 1852. P. 167-186

²⁸⁰ Голубая мечта // Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений В. Серова. М.: Локид-Пресс, 2004. С. 185.

²⁸¹ Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. С. 81.

²⁸² Там же. С. 81–82.

рывка видно, что речь идет скорее о метонимичном явлении, было бы вернее (в данном контексте) назвать голубой цветок – синекдохой романтизма.

Справедливо такое заключение и касательно определения Х. Х. Бойесена. В современных исследованиях термин «символ немецкого романтизма» настолько общепотребим, что редко объясняется. Так, Ю. Г. Тимралиева и Д. А. Белозуб, рассматривая голубой цветок как символ немецкого романтизма, приходят к выводу, что тот «занимает значимое место в немецкой романтической литературе»²⁸³ и сохраняет в себе ностальгическую печаль по золотому времени Средних веков.

Между тем, мы действительно можем представить голубой цветок как символ немецкого романтизма, если будем апеллировать к концепции художественных парадигм, предложенной В. И. Тюпой. В данной случае, романтизм будет представляться субпарадигмой, относящейся к парадигме эстетического креативизма²⁸⁴. В рамках романтизма как субпарадигмы «субъект художественной деятельности мыслится как созидающая в воображении и самоутверждающаяся в этом образотворческом созидании яркая индивидуальность гения, чья деятельность носит внутренне свободный, игровой характер самовыражения»²⁸⁵. Впервые литературная деятельность мыслится как творческая, свободная. А гений, постигая сам, открывает своё постижение миру. Это духовный поиск выражен даже в самой форме. Как отмечает А. Е. Махов, говоря об эвристическом фрагменте: «мысль в таком фрагменте не предзадана, не дана, но “пред-стоит” как перспектива, как горизонт, к которому нужно двигаться»²⁸⁶. Голубой цветок для Новалиса, и позже для писателей, поэтов, художников и мыслителей, также может быть сродним с открывающимся горизонтом, с поиском и постижением (без которого суще-

²⁸³ Тимралиева Ю. Г., Белозуб Д. А. Голубой цветок как символ немецкого романтизма (на основе анализа романа «Генрих фон Офтердинген») // Иностранные языки в экономических вузах России: всероссийский научно-информационный альманах. СПб, 2021. С. 107.

²⁸⁴ Тюпа В. И. Литература и ментальность. С. 30–31.

²⁸⁵ Там же. С. 32.

²⁸⁶ Махов А. Е. Романтический фрагмент: от риторики к эвристике // Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В. И. Тюпы / под ред. О. В. Федудиной и Ю. Л. Троцкого. М.: Intrada, 2015. С. 246.

ствования символа невозможно), что предполагает вариативность. Творческий процесс в рамках романтической субпарадигмы креативизма – сакрализуется, так как открыт только свободному духу гения. Об интерсубъективности, казалось бы, говорить весьма странно, исследуя субпарадигму, отмеченную «уединенным сознанием»²⁸⁷, однако и без романтизма немислима сама «жизнь сознания в формах художественного письма»²⁸⁸; невозможна самоценность личности, и, соответственно, интерсубъективность. Следовательно, голубой цветок, который исторически мог появиться только на данном парадигмальном этапе, может рассматриваться как **символ романтизма** (при этом, мы имеем в виду сущностные характеристики, а не метонимические).

Обращает на себя внимание тот факт, что голубой цветок нередко представляется как **метафорический троп**. На это указывают зарубежные и отечественные исследования. Так, один из наиболее частотных вопросов, встающих перед литературоведами: какой флорообраз «закодирован» в голубом цветке. Ф. Хибель в эссе «Интерпретации голубого цветка»²⁸⁹ отмечал, что в различных трудах о голубом цветке рассматривались разные флорообразы как физическое воплощение символа: лилии, розы, гиацинты, фиалки и даже лотос. Ф. Хибель выделяет лотос. Г. Саймон также подчеркивал связь «Генриха фон Офтердингена» с индийской культурой²⁹⁰. Эту же мысль продолжает Л. Уилсон в работе «Голубой цветок: новое измерение»²⁹¹, подчеркивая, что возникновение голубого цветка в образе лотоса могло быть результатом знакомства поэта с индийскими преданиями²⁹².

²⁸⁷ Тюна В. И. Литература и ментальность. С. 32.

²⁸⁸ Там же. С. 9.

²⁸⁹ Hiebel F. Zur Interpretation Der "Blauen Blume" Des Novalis // Monatshefte: University of Wisconsin Press. 1951. vol. 43, no. 7. P. 327–334

²⁹⁰ Simon H. Der magische Idealismus: Studien zur Philosophie des Novalis. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1906. S. 168.

²⁹¹ Willson L. The Blaue Blume: A New Dimension // The Germanic Review: Literature, Culture, Theory. 1959. 34:1. P. 50-58.

²⁹² Ibid. P. 50.

Одной из наиболее распространенных версий является отождествление голубого цветка с цветком папоротника. Из современных исследователей такую трактовку озвучивает С. Г. Горбовская²⁹³. Впервые эта мысль была высказана В. Б. Микушевичем, одним из переводчиков Новалиса, во вступительной статье: «голубой цветок заимствован Новалисом из народных тюрингских поверий, согласно которым папоротник цветет голубым цветом в Иванову ночь»²⁹⁴. С этим согласен и Ф. Хибель, который пишет, что «если человек твёрд духом, этот цветок будет явлен ему громом и молнией»²⁹⁵. В. Б. Колосова в статье «Огненные травы» говорит о распространённом поверье об огненной природе цветка папоротника, считалось, что огоньки на болотах в Иванову ночь – это его цветы. Также исследователь подчеркивает, что «папоротник связан и с другими мифологическими явлениями огненной природы»²⁹⁶. Однако, сколь бы ни интересны были бы эти интерпретации, они несколько умаляют сущностную характеристику голубого цветка как синкретического образа. Попытка «разгадать» и логически истолковать «чудо-цветок» сводит исследование к **аллегорическому** контексту, к представлению голубого цветка как **тропа**, коим он не является.

Попытки представить голубой цветок как **олицетворение** биографической личности – Софии фонт Кюн – также сводят синкретический образ к метафорическому тропу. Эти попытки сопровождали роман Новалиса практически с самой первой публикации. Так, Г. Гейне в «Романтической школе» открыто сопоставлял художественную действительность романа с трагическими событиями биографии Новалиса. Г. Гейне приводит цитату из романа,

²⁹³ Горбовская С. Г. Формирование художественного образа «голубой цветок» в мировой литературе XVII–XX вв.: от Жана де Лабрюйера к Раймону Кено // Вестник Томского государственного университета. Серия: Филология. 2018. № 54. С. 163–164.

²⁹⁴ Микушевич В. Б. Пролог переводчика // Голубой цветок и дьявол: Новалис. Генрих фон Офтердинген; Гимны к ночи; Новалис. Духовные песни; Бонавентура. Ночные бдения; Гофман Эрнест Теодор Амадей. Эликсиры дьявола. М.: ТЕРРА. Книжный клуб. 1998. С. 5.

²⁹⁵ Hiebel F. Zur Interpretation Der “Blauen Blume” Des Novalis // Monatshefte: University of Wisconsin Press. 1951. Vol. 43. № 7. P. 327: “Die Wunderblume soll bald nur in der Johannisnacht, bald nur alle hundert Jahre einmal blühen. Zaudert einer, der sie erblickt hat, und bricht nicht, so verschwindet sie plötzlich unter Donner und Blitz”.

²⁹⁶ Колосова В. Б. «Огненные» травы // Русская речь. 2011. №4. С. 96/

где говорится о голубом цветке, и следующим же абзацем описывает «музу» Новалиса, как девушку с голубыми глазами, светлой кожей, золотистыми волосами. Г. Гейне вспоминает прогулки втроем по буковым аллеям и говорит, что это всё похоже на «полузабытый сон» (“ein halb vergessener Traum”)²⁹⁷.

По замечанию Л. Гетси²⁹⁸, первое знакомство англоязычного мира с Новалисом состоялось благодаря литературному этюду Т. Карлейль, а Ф. Хибель писал, что только благодаря этому эссе несколькими годами позже был выполнен первый перевод романа «Генрих фон Офтердинген» на английский язык²⁹⁹. Так, в эссе Т. Карлейль отмечал встречу Новалиса с Софией фон Кюн как судьбоносную. Исследователь настаивал, что встреча со светлой, прелестной девушкой стала определяющей в жизни («the first glance of this fair and wonderfully lovely form was decisive for his whole life»³⁰⁰). Далее в эссе следует прямое сопоставление художественной действительности романа и биографии его автора. Т. Карлейль пересказывает сюжет произведения, отмечает, что в образе Матильды главному герою видится голубой цветок и, забегая вперед, говорит о трагической судьбе женского персонажа, сопоставимой с судьбой Софии фон Кюн³⁰¹. Из этого многие исследователи делают вывод, что смерть Софии стала тем трагическим событием, которое позволило Новалису состояться как философу поэту³⁰². Также у Я. Гримма в «Немецкой мифологии» мы встречаем легенду о свинопасе (более подробно

²⁹⁷ Heiner C. J. H. Die romantische Schule. Hoffmann & Campe, 1836. S. 197-198/

²⁹⁸ Getsi L. Novalis in English Translation: “The Sins of the Fathers...” // Translation Review. 1979. 4 (1). P. 27/

²⁹⁹ Hiebel F. Novalis: German poet – European thinker – Christian mystic. University of North Carolina Press, 1954. P. 8.

³⁰⁰ Carlyle T. Novalis // Critical and Miscellaneous Essays. Philadelphia : A. Hart. USA, 1852. P. 170.

³⁰¹ “falls immeasurably in love with Matilda, the Poet Klingsohr's daughter, in whose face was that fairest one he had seen in his old vision of the Blue Flower. Matilda, it would appear, is to be taken from him by death (as Sophie was from Novalis)...” (Carlyle T. Novalis // Critical and Miscellaneous Essays. Philadelphia : A. Hart. USA. 1852. P. 184).

³⁰² Шульц Г. Новалис, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни / пер. с нем. М. Бента. Челябинск: Урал LTD, 1998. С. 95.

о ней будет рассказано в следующей главе) и совсем иное описание голубого цветка, с чем соглашались дальнейшие исследователи³⁰³.

Однако, позволим себе отметить, что голубой цветок далеко не всегда сводится к женскому образу. Французское выражение «Etre fleur bleue» (дословно, фр. «быть голубым цветком») означает быть чересчур наивным, сентиментальным. Согласно электронному словарю французских фразеологизмов, данное выражение появилось в начале XIX века и, конечно, связано с романом «Генрих фон Офтердинген»³⁰⁴. При том, выраженного гендерного аспекта у выражения нет – оно одинаково употребимо и в отношении мужчин, и женщин.

Понимание растяжимости голубого цветка даёт нам основание говорить о невозможности сведения его к **архетипу**. С. Г. Горбовская, исследуя «Белую кувшинку» Малларме, вводит понятие «литературного архетипа женщины-цветка»³⁰⁵. И хотя данное определение, по всей видимости, скорее апеллирует к формуле двучленного параллелизма, чем к архетипу К. Г. Юнга, всё же отметим, что синкретический образ шире архетипа, его семантика не может ограничиваться жесткими рамками. Говоря об исследованиях С. Г. Горбовской, важно отметить, что исследовательница не раз обстоятельно обращалась к проблеме осмысления голубого цветка в мировой литературе. В ее статьях и книгах проводится мысль, что голубой цветок как глобальный символ берет своё начало во французской литературе, а именно в трактате «О моде» и в «Характере» Ж. де Лабрюйера³⁰⁶ и в творчестве Ж.-Ж. Руссо³⁰⁷. Барвинок Руссо, по мнению автора, – «это символ, таящий в себе несколько семантик: знак Луизы де Варан, цвет её голубых глаз, символ па-

³⁰³ *Grimm J.* Deutsche Mythologie: 2 Bde. Göttingen: Dieterichsche Buchhandlung, 1854. S. 923–924.

³⁰⁴ Fleur bleue // Expressio.fr. Словарь французских выражений. URL: [fleur bleue – dictionnaire des expressions françaises – définition, origine, étymologie – Expressio par Reverso](https://www.expressio.fr/dictionnaire-des-expressions-francaises-definition-origine-etymologie-Expressio-par-Reverso) (дата обращения: 04.11.23)

³⁰⁵ *Горбовская С. Г.* Флорообраз во французской литературе XIX века. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2017. С. 247.

³⁰⁶ *Горбовская С. Г.* Многоликая бездна. С. 26.

³⁰⁷ Там же. С. 31.

мнети о давно минувших счастливых годах юности Руссо»³⁰⁸. В данном контексте, голубой цветок представляется **эмблемой**, которую можно расшифровать, подобрав вербальное значение. На эмблематичный характер голубого цветка Ж. Ж. Руссо намекал и Н. Ф. Золотницким, отмечая, что барвинок для писателя, бичующего всё человечество и ненавидевшего даже своих друзей, имел исключительно личную значимость³⁰⁹.

Всё вышесказанное подводит нас к мысли, что голубой цветок принципиально не может быть представлен каким-то одним флорообразом, в этом мы согласны с исследованиями Ю. Хекер, которая полагала, что «голубой цветок не имеет ничего общего с настоящими цветами» (“blaue Blume has nothing in common with real flowers”³¹⁰) и что «голубой цветок – многоликий символ» (“The blaue Blume is a many-faceted symbol”)³¹¹ и Д. М. Магомедовой, которая отмечает, «у Новалиса голубой цветок не отождествляется ни с одним реальным земным цветком»³¹²). Более того, голубой цветок не сводим ни к тропам, ни к архетипу, попытки представить его как мотив – лишают его семантики символа.

Отметим, что, несмотря на обстоятельность современных исследований голубого цветка и обозначения проблемы как анализа глобального символа (С. Г. Горбовская представляет голубой цветок как гипероним (макрообраз)³¹³, полагая, что он передан как обобщенное понятие), голубой цветок не рассматривался как транскультурный символ: то есть как такой символ, который проходит своё становление в национальной культуре и обретает транскультурный статус перенимаясь иными культурами.

³⁰⁸ Там же. С. 31.

³⁰⁹ Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. Киев Довира, 1992. С. 155-156.

³¹⁰ Hecker J. Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik / Jutta Hecker. Jenaer Germanistische Forschungen, Heft 17, Jena 1931. P. 30.

³¹¹ Ibid. P. 22-23.

³¹² Магомедова Д. М. Ночная фиалка в поэзии Блока: реалья и символические коннотации // Новый филологический вестник. 2020. №3 (54). С. 100.

³¹³ Горбовская С. Г. Флорообраз во французской литературе XIX века. С. 10; Горбовская С. Г. Многоликая бездна. С. 37.

Основанием такого анализа являются, в том числе, исследования В. М. Жирмунского, который, вслед за А. Н. Веселовским, полагал, что «сходства между литературными явлениями обнаруживаются в их идейном и психологическом содержании, в мотивах и сюжетах, в поэтических образах и ситуациях, в особенностях жанровой композиции и художественного стиля. Обычно эти признаки образуют систему и определяются этой системой. Однако возможны очень значительные национальные расхождения, обусловленные особенностями общественно-исторического развития народов»³¹⁴. Эти «расхождения» нам и интересны, так как обнаружат особенности восприятия транскультурного символа голубого цветка различными культурами.

Следовательно, нашими задачами станут: анализ генезиса символа в немецкой национальной культуре и выявления его особенностей в восприятии англоязычной и отечественной литературы.

* * *

Подводя итоги первой главы, вспомним, что транскультура в современном научном дискурсе понимается неоднозначно. Зачастую термин представляется синонимом таких понятий, как: кросскультура, гибридная литература, глобальная культура и пр. Это привело к ситуации, когда существование транскультуры как явления подвергается сомнению (В. М. Соловьев). Транскультура этимологически связана с исторически более ранним явлением, с транскulturацией (Ф. Ортис), а также перекликается с транскulturностью (В. Вельш). Но, тем не менее, транскультура видится самостоятельным явлением.

Концепция М. Н. Эпштейна выделяет транскультуру как особое культурное явление, предлагая понимать его с позиции «внезаходимости» (М. М. Бахтин). Это явление одновременно находится на стыке культур и требует от реципиента *остранения* (термин В. Б. Шкловского), что подвигает нас понимать транскультуру как феномен, существующий одновременно в

³¹⁴ Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад: избр. тр. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. С. 139.

двух плоскостях: вертикальной и горизонтальной. Транскультурный символ представляется важным объектом исследования, так как именно символы во многом формируют пространство культуры.

Символ мы рассматриваем как синкретический тип образа, ставший следствием эволюции одночленной формулы (умалчивание человеческого плана способствовало сакрализации плана выраженного). Символ укоренен в синкретической эпохе, неразрывно связан с преданием, и, следовательно, обладает мифической основой (которая также подчёркивается, по Э. Кассиреру, оппозицией профанного и сакрального). Символ не только растяжим в смысловом плане, но и обладает потенциалом изоморфизма. Символ сохраняет «теплоту сплывающей тайны» (С. С. Аверинцев), сближая в тесный круг посвящённых и приобщённых к символу. Глобальный символ, по мнению Ю. М. Лотмана, лаконичен и прост, что позволяет ему обладать устойчивостью в исторической перспективе и иметь вариации в разных культурах.

Голубой цветок в научном дискурсе, насколько нам известно, не рассматривался как транскультурный символ. А между тем, голубой цветок обнаруживает себя не только в творчестве Новалиса и немецких авторов, но и обретает вариации в иных национальных культурах, и так как голубой цветок является символом, укоренённым в предании и сакрализирующимся, обладающим интерсубъективностью и вариативностью, есть смысл, рассматривать его как транскультурное явление. В связи с этим необходимо рассмотреть его эволюцию в родной культуре, а затем – вариации в заявленных культурных формациях.

ГЛАВА 2. ГЕНЕЗИС СИМВОЛА ГОЛУБОГО ЦВЕТКА В НЕМЕЦКОЙ КУЛЬТУРЕ

Вторая глава посвящена генезису исследуемого символа в немецкой культурной среде. Так как семантика цвета глубоко символична, мы обращаемся к фразеологизмам в немецком языке, чтобы выявить смысловым коннотации колоратива, выраженного лексемой *blau*.

Также не вызывает сомнений укорененность символа голубого цветка в народной культуре: в мифах и легендах, фольклоре и сказках. Исследование фольклора позволяет получить представление о связи голубого цветка с эпохой синкретизма; об особенностях формирования и выражения данного образа в народном сознании.

Анализ поэтологии и художественной системы Новалиса открывает возможности для анализа голубого цветка как символа. Почему именно голубой цветок становится настолько популярным и имеет такую долгую историю вариаций, становясь транскультурным символом? Нам представляется, что ответ на этот вопрос кроется в потенцированной философской системе немецкого романтика, в определении им роли поэта и в силе перформативного высказывания, которой наделяются слова.

Голубой цветок, благодаря философской и художественной системам поэта проходит преобразование от «волшебного цветка» (Я. Гримм) до бесконечного ряда смыслов; вмещает в себя вариативные флорообразы, обретает гротескную незавершённость и открывает возможности для последующих вариаций. В завершающем параграфе данной главы эти вариации будут рассмотрены на материале немецкой литературы.

2.1. Голубой цвет в немецкой языковой парадигме

В немецком языке лексема “blau” выражает два оттенка: голубой и синий (так же, как в английском “blue” и “bleu” во французском). Согласно исследованиям А. Ю. Комановой, колоратив семантически связан с корнем bla, который в древнеисландском имел значение от светлого цвета кожи и волос до оттенка «мертвенно-бледного»¹. Исконная, сохранившаяся в этимологии слова, связь с миром мёртвых, с пограничным и запредельным – накладывает дополнительные коннотации на образы, наделённые данным колоративом. А. Ю. Команова полагает, что поэтому лексема “blue” в английском языке одновременно связана с высоким горным миром и с грустью, беспричинной тоской и горем².

В немецком языке наблюдается та же языковая картина. М. И. Дойникова в работе «Фразеологические единицы с компонентом цветообозначения blau (синий) в немецком языке» подчёркивает, что большинство исследуемых фразеологических единиц с лексемой “blau” имеют отрицательную коннотацию. Более того, «цветообозначение blau (синий/голубой) обладает широким спектром значения – это цвет неопределённости, неясности, недоверия, лжи и разочарования»³.

Фразеологизмы, отмеченные колоративом «голубой / синий», имеют обширное употребление. Некоторые из них связаны с бытовой, общей, а также с профессиональной (медицинской) лексикой, другие сохраняют метафоричность и даже поэтичность. Но все они содержат ощущение тревоги, неопределённости, праздности, ненадёжности, чего-то внушающего опасность или испорченного.

Так, среди прочих, мы можем выделить blaue Milch (испорченное молоко); der blaue Brief (уведомление об увольнении, записка от учителя роди-

¹ Команова А. Ю. Функционирование фразеологизмов с элементами цветообразования в англоязычном медиадискурсе: дисс. ... канд. филол. н. Смоленск, 2018. С. 63.

² Там же. С. 62–63.

³ Дойникова М. И. Фразеологические единицы с компонентом цветообозначения blau (синий) в немецком языке // Грамота. 2019. Т. 12. Вып.10. С. 204.

телям провинившегося ученика); blaues Blut («голубая кровь»); blauer Fleck (синяк), blauer Husten (коклюш); der blaue Montag (нерабочий понедельник, отгул); blau machen (не работать); ins Blaue (hinein) reden, handeln, schießen, träumen (говорить, действовать без четкого плана, на авось, наобум; предаваться беспредметным мечтам); in blauer Ferne (туманное будущее); eine Fahrt ins Blaue (непродолжительная поездка развлекательного характера без определенной цели); blau Schlösser bauen (строить воздушные замки); keine blaue Ahnung haben (не иметь ни малейшего понятия); ein blaues Wunder erleben (испытать / пережить что-нибудь неприятное); das Blaue vom Himmel lügen (обманывать); das Blaue vom Himmel herunter versprechen (давать пустые обещания); blauen Dunst vormachen (пускать «голубую» пыль в глаза); das Blaue vom Himmel holen (сделать для кого-либо практически невозможное, достать луну с неба).

Символическое наполнение лексемы blau коннотациями, связанными с запредельным миром, имеют долгую историю. Так в книге «Об этимологии лексикализованных цветовых словосочетаний: исследования, основанные на красном, желтом, зеленом и синем цветах» К. Ванцек, исследуя идиомы не только германских земель, но и германоязычных стран (прежде всего, Австрии и Швейцарии), приходит к выводу, что голубой (синий) цвет ассоциируется с чем-то лживым, неверным. В качестве примеров приводятся такие выражения как: «голубой гусь / голубая утка» (“Blaue Gans” / “Blaue Ente”)⁴, связанные с ложными сведениями; «голубой ответ» (“blaue Antwort”) – с заведомо неправдивой информацией. Также голубым (синим) может быть взгляд на мир: выражение, которое дословно можно перевести «обладать синеглазостью» (“blauäugig sein”)⁵ – имеет значение наивного, лишённого критичности, взгляда на что-либо (в русском языке есть отчасти аналогичная идиома «на голубом глазу»). С данным выражением связано и еще одно. На русский язык мы бы перевели его, как «смотреть на мир сквозь розовые оч-

⁴ *Wanzeck C.* Zur Etymologie lexikalischer Farbwortverbindungen: Untersuchungen anhand der Farben Rot, Gelb, Grün und Blau. Editions Rodopi B.V., Amsterdam, New York, 2003. S. 359.

⁵ *Ibid.* S. 363.

ки». Только в немецком варианте очки неизменно голубые: “etwas durch blaue Brille sehen”⁶. А выражение «быть голубыми цветочками, притворяться голубыми лжецами» (“blaue Blumchen etwas, vormachen blaue lügnerisch”)⁷ – означает пытаться показаться кем-то лучшим, чем есть на самом деле.

Однако, в этой же книге указываются коннотации синего (голубого), наделяющего его положительными смысловыми значениями. Так, голубая, святая ночь (blau Nacht, helle Nacht) – это ночь Рождественская. Голубой (синий) обладает и относительно нейтральными смысловыми значениями, так голубой час (“blauen Stunde”) – являет собой пограничное явление между днем и ночью (сумерки)⁸. Голубой цвет также считается цветом революции⁹ и, конечно, цветом немецкого романтизма, так как ассоциируется с романом «Генрих фон Офтердинген» и голубым цветком¹⁰.

В своей диссертации М. Дрегер отмечает, что в словосочетании «быть совершенно пьяным» (досл. «быть синим, как фиалка» – “blau sein, wie ein Veilchen”¹¹; в русском жаргоне также «по синьке» означает «по пьянке»), голубой цвет способен вобрать в себя всю семантику идиомы и свети ее к “blau sein” – «быть синим». Далее исследователь, анализируя влияние колоратива на речь (в том числе, на выражение (“Blaue Gans” – голубой гусь, «газетная утка»), приходит к выводу, что синий цвет – это туман, ложь, отсюда и выражение «пускать пыль в глаза» – “denn blau ist nebelhaft, nichtig, daher blauen Dunst vormachen, lügen”¹² (досл. «притворяться голубой дымкой», “blauen Dunst vormachen”).

М. Пейс-Сигге настаивает на том, что некоторые слова нельзя рассматривать как слова, которые обладают нейтральными смысловыми значениями.

⁶ Ibid. S. 287.

⁷ Ibid. S. 364.

⁸ Ibid. S. 140.

⁹ Ibid. S. 212.

¹⁰ Ibid. S. 287.

¹¹ Dräger M. Der phraseologische Wandel und seine lexikographische Erfassung. Konzept des “Online-Lexikons zur diachronen Phraseologie (OLdPhras)”. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philologischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität, 2010 / 2011. S. 118.

¹² Ibid. S. 128.

По его мнению, синий является значимым примером того, что слово может иметь преимущественно отрицательные коннотации, даже в таких выражениях как: «blaumachen» (прогул, досл. «делать голубое»), «eine blaues Wunder erleben» (неприятно удивиться, досл. «пережить голубое чудо») ¹³. При том, выражения с нейтральной и положительной окраской: «голубой Дунай», «ярко-голубое небо» – практически не влияют на общее символическое восприятие колоратива.

Отрицательная символика голубого (синего) цвета в немецком языке находит своё отражение даже в тех словах, которые морфологически никак не связаны с лексемой blau. Так, слово “blüherant” (досл. цветущий) в «Немецком словаре» (1897) под редакцией П. Германа, обладает синонимом «матового голубого» (“mattblau”) и имеет одно из значений головокружения “mir wird schwindlig” ¹⁴. При этом сам фразеологизм “mir wird schwindlig” также обладает скорее отрицательными коннотациями. На русский язык он переводится как «темно в глазах», «дурно», «испытывать головокружение».

Подтверждается отрицательная семантика лексемы blau и в словарной статье, посвященной синему (голубому) цвету, приведенной на сайте de-academic.com ¹⁵. Так, синий цвет, отмечается, со стародавних времен в германских землях был связан с ложью, изменой, обманом. Так выражение “Einen blauen Mantel umgehängt” (досл. «накидывать синее пальто») говорило о супружеской измене; а “Blaue Enten” (досл. «синие утки») указывало на ложь, сколь не выглядели бы правдиво оправдания. Выражение “Na, so blau! Für wie dumm hältst du mich eigentlich” («не считаешь ли ты меня глупым») указывает на сомнения в правдивости повествования.

Также в статье указывается на воплощение отрицательных коннотаций цвета в предмете одежды. Если девушку уличали в связи с мужчиной до

¹³ Pace-Sigge M. Lexikalisches Priming „eine neue Theorie der Lexis und Sprache“ wo das Prinzip der Wörterbahnung korpuslinguistische Einsichten erklärt. URL: 10.13140/RG.2.2.23833.70244 (accessed: 05.11.23).

¹⁴ Deutsches Wörterbuch / P. Hermann, Halle A.S., M. Niemeyer edition, 1897. S.77.

¹⁵ Blau // Idiome.de-academic.com. URL: <https://idiome.de-academic.com/338/blau> (accessed: 25.11.23)

вступления в официальный брак, ей предписывалось носить синий фартук во время общественных и религиозных мероприятий. Ни одна другая её сверстница в белом фартуке не стала бы идти с нею рядом. Синий фартук становился визуальным маркером порока и позора. Белый фартук такой девушке надевать запрещалось¹⁶.

Таким образом, лексема *blau*, восходящая к древнеисладскому корню *bla*, сохраняет в себе коннотации, связанные с чем-то пограничным или даже находящимся по ту сторону границы (относится ли это к общественной морали, к потустороннему миру или социально-регламентированным нормам труда и отдыха), что находит отражение в языковой (и даже бытовой) картине мира, выражается во фразеологических единицах и даже в символической окраске предметов одежды. Лексема *blau* выражает сразу два оттенка голубой и синий.

2.2. Голубой цветок в германской словесности

Голубой цветок в германской культуре уходит корнями в синкретическую эпоху. В немецкой национальной культуре он традиционно связывается с чудом, с неким ключом, способным открыть «клады», с иным миром, пограничьем, а также с нежностью, юностью, ночью.

Легенды о волшебном голубом цветке (*wunderblume*, *glückblume*) находят отражение в «Немецкой мифологии» Якоба Гримма. Наиболее известная из них повествует о незадачливом свинопасе, который обнаружил, что одна из его свиней становится тучнее и округлее прочих. Он проследил за животным и увидел собственными глазами: свинья кормилась сладкими плодами в таинственной пещере. У входа – рос прекрасный голубой цветок. Свинопас сорвал растение, вложил его в свою шляпу и решил спуститься вниз. В полной темноте он вдруг увидел блеск – и это был блеск золота. Забыв про всё на свете, юноша наполнил шляпу монетами и не заметил, как цветок выпал

¹⁶ Ibid.

из полы. На обратном пути свинопас услышал воззвание: «Не оставляй самого лучшего!». Но, ослеплённый алчностью, не обратил на слова внимания. И это привело к трагическим последствиям. Случился обвал. По одной из версий крестьянин погиб, по другой – остался калекой, ему оторвало пятку¹⁷.

Эта легенда нашла свое воплощение в фонтане в городе Гуденсберге. Напротив городской ратуши можно увидеть и счастливую свинью, и сам цветок-фонтан, голубого цвета.

В «Германской мифологии» Я. Гримма¹⁸ подчеркивается, что добыть клад и выйти из пещеры целым и невредимым может лишь тот, кто чист душой. Я. Гримм отмечает, что цветы в легендах необязательно могут иметь голубой (синий) колоратив, также встречаются цветки белые и фиолетовые. Но всё же чаще – голубые. Голубой – цвет богов и духов (“gewöhnlich wird die blume blau angegeben, nach der göttern und geistern eigensten färbe”¹⁹).

Голубой цветок в мифах и легендах, также по сведения Гримма, сравнивается с ключом, так как открывает тайные двери.

Подтверждение этой мысли мы находим у А. Н. Афанасьева. Исследователь также приводит легенду о голубом цветке, ссылаясь на «Германскую мифологию»²⁰, уточняя, что в германских народных поверьях клады горят «синим пламенем или горячими угольями»²¹. Однако ещё более значимым для понимания роли волшебного цветка в народном сознании является способность цветка разверзать горы (и тучи) и открывать клады. По мнению исследователя, данный образ связан с сезонным обновлением: когда после долгой зимы, наконец, собираются грозовые тучи, и молния-цветок высвобождает дождь. Метафора горы-тучи, по мнению А. Н. Афанасьева, с течением времени стала восприниматься буквально – как места, где спрятано сокрови-

¹⁷ Grimm J. Deutsche Mythologie: [2 Bde.]. Göttingen: Dieterichsche Buchhandlung, 1854. S. 923-924.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Там же. S. 924.

²⁰ См. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В 3 т. Т. 2. М.: Академический проспект, 2021. С. 227.

²¹ Там же. С. 219.

ще. Именно легенды, по убеждению исследователя, способны восстановить подлинную картину.

А. Н. Афанасьев пишет, что волшебный цветок открывает небесную темницу, высвобождает богиню, которая там томилась всю зиму. И та является, омытая первым дождем: «богиня является в мир пречистою, светлою женою и несет с собой щедрые дары: вино и золото (=дожди и ясную погоду). По свидетельству немецких саг, *weisse frau*, когда наступает час освобождения, просит у всех встречных *glückblume* или *springwurzeln*, и если получит этот цветок – отпирает им подземные погреба, где стоят бочки благородного вина и лежат кучи золота, серебра и самоцветных камней»²².

Современные исследователи, в том числе, А. В. Захаркин²³, указывают на далеко неоднозначные оценки трудов А. Н. Афанасьева (например, имеется в виду критика теории, изложенная А.А. Котляревским²⁴). Мы также отметим, что в советское время работа А. Н. Афанасьева подвергалась ещё большей критике, например, со стороны Д. К. Зеленина, который даже не рекомендовал использовать сочинение как собрание материалов, так как автор его «не всегда разграничивает объективное изложение фактов и собственные субъективные выводы»²⁵. Однако современные исследователи склоняются к выводу, что труд А. Н. Афанасьева выдержал проверку временем, а также ставят в заслугу исследователю иллюстрацию взаимодействия «мифологии, литературы и фольклора разных народов»²⁶. Мы склонны согласиться с данным мнением, так как находимо ему подтверждение.

Так, ключ, как полагает Я. Гримм, также связывался с женским образом, так обуславливался ролью женщины как хранительницы домашнего очага.

²² Там же. С. 243.

²³ Захаркин А. В. А. Н. Афанасьев в оценке критики: итоги и перспективы изучения // Семантика народной культуры в литературе: материалы межвузовской междисциплинарной научной конференции с международным участием / под общей редакцией Д. В. Абашевой. М., 2022. С. 256–263.

²⁴ Котляровский А. А. К вопросу об обработке славянской мифологии: разбор соч. г. Афанасьева: «Поэтические воззрения славян на природу». СПб.: тип. Акад. наук, 1872.

²⁵ Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография. М.: Наука, 1991. С. 13–14.

²⁶ Захаркин А. В. Указ. соч. С. 261.

га и – связки ключей от всех дверей. Женщина традиционно носила на поясе эту связку.

Также следует добавить, что мотив проклятого золота (традиционный для народной культуры, письменное отражение в германской литературной традиции он нашел, в том числе, в шванке «Крестьянин Гельмбрехт»²⁷ и в поэме «Песнь о Нибелунгах»²⁸), испытание корыстью, значим. Мы встречаем его преданиях западных славян. В сборник народных поверий под редакцией Г. М. Лифшиц-Артемяевой включено поэтическое произведение «Клад»²⁹. Поэма повествует о том, как перед матерью, держащей младенца на руках, вдруг разверзается земля и открывается пещера с золотом. Та, потеряв самообладание, «коленипреклоненно»³⁰, загребают в фартук драгоценный металл. И ноша оказывается слишком тяжела. Женщина не может одновременно поднять и золото, и ребёнка, поэтому она оставляет сына в пещере. Но стоит ей выйти из подземелья, как пещера уходит под землю. Примечательно, что мать слышит голос ребёнка из-под земли и чуть не сходит с ума от горя. Её испытанию определено время – год. Через год земные покровы снова разверзаются и в той же пещере женщина находит сына, живого и здорового. Для младенца прошло лишь мгновение. На сей раз мать не медлит ни секунды и хватается ребёнка, самое ценное³¹.

Исследователи творчества Новалиса отмечают значимость проживания поэта в Золотой Долине в Тюрингии, у подножья горы Кифхойзер³²: с этим соглашаются как зарубежные (Ф. Хибель³³, Л. Уилсон³⁴, С. Малагути³⁵,

²⁷ Садовник В. Крестьянин Гельмбрехт / пер. Р.Ф. Френкель. М.: Наука, 1971.

²⁸ Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах / вступ. статья А. Гуревич. М.: Художественная литература, 1975.

²⁹ Клад // Предания, сказки и мифы западных славян / сост. Г. М. Лифшиц-Артемяева. М.: Э, 2017. С. 31-46.

³⁰ Там же. С. 37.

³¹ Там же.

³² Там же.

³³ *Hiebel F.* Novalis: German poet – European thinker – Christian mystic. University of North Carolina Press, 1954. P. 8.

³⁴ *Willson L.* The Blaue Blume: A New Dimension // *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory.* 1959. 34:1. P. 50-58.

С. Швайгер³⁶), так и отечественные (В. Б. Микушевич, С. Г. Горбовская) ученые. По местным поверьям, чудо-цветок можно сорвать внутри горы Кифхойзер³⁷ или на зеленом лугу у её подножья (С. Швайгер³⁸). Во втором случае также приводится легенда о свинопасе, открывающего сокровища с помощью голубого цветка, но теряющего цветок³⁹. И, как бы ни подчёркивалось, что голубой цветок обретается именно во сне, а значит, имеет духовную природу, влияние фольклора на генезис голубого цветка исключать нельзя.

Сказка «Голубые цветы. Германское сказание», которая вошла в сборник «Старые сказания для детей», составленный Т. А. Альмединген⁴⁰ в начале прошлого века, также повествует о чудесном обретении голубого цветка одним неудачливым охотником. Тот преследовал оленя, но животное никак не сдавалось, устремляясь всё выше и выше в гору. Охотник не догнал свою добычу и совсем обессилил. Он остановился высоко в горах, не зная, как будет спускаться вниз, и вдруг из расщелины стал выбиваться голубой свет. Охотник, не в силах противиться его притяжению, протиснулся в трещину в скале и, как мог, стал пробираться вглубь, к загадочному свету.

Наконец, он достиг просторного грота, залитого голубым светом. Этот свет исходил от цветка, который держала в руках прекрасная девушка. Охотник преклонил колени, понимая, что перед ним богиня. В знак своего расположения к мужчине, богиня вознамерилась отпустить его с дарами, какими он только пожелает. Но охотник не хотел брать ни драгоценных камней, ни золота, ни серебра. Он попросил только голубой цветок. Богиня милостиво согласилась.

³⁵ *Malaguti S.* Die Suche nach dem Glück in der deutschen Literatur. Zur Bedeutung der blauen Blume in Novalis' Heinrich von Ofterdingen // *Pandaemonium Germanicum*. 2005. №9. S. 215.

³⁶ *Schweiger S.* Novalis. Heinrich von Ofterdingen – Die Symbolik der Blauen Blume. GRIN Verlag, 2002, S. 7

³⁷ *Hiebel F.* Zur Interpretation Der “Blauen Blume” Des Novalis // *Monatshefte: University of Wisconsin Press*. 1951. Vol. 43. No. 7. P. 327.

³⁸ *Schweiger S.* Novalis. Heinrich von Ofterdingen. Die Symbolik der Blauen Blume. GRIN Verlag, 2002. S. 7/

³⁹ *Malaguti S.* Die Suche nach dem Glück in der deutschen Literatur. Zur Bedeutung der blauen Blume in Novalis' Heinrich von Ofterdingen // *Pandaemonium Germanicum*. 2005. №9. S. 215

⁴⁰ *Альмединген Т. А.* Голубые цветы: германское сказание // *Старые сказания для детей* / собрала Т. А. Альмединген. Петербург: Научное дело, 1918. С. 18-21.

Этим цветком оказался лён. Люди научились возделывать культуру, и обрели и добрую пищу – сытную кашу, – и белое, тканное полотно, и достаток. Таким образом, «маленькие голубые цветы оказались лучше золота и драгоценных камней»⁴¹.

В народных песнях, однако, голубой цветок не всегда имеет однозначные коннотации. Он связан с хрупкостью и некоторой порочностью, неосторожностью, тоской. В песне “Fiel ein Reif in der Frühlingsnacht” (“Blaublümelein”) («В весеннюю ночь ударил мороз» («Голубые цветочки»))⁴² нежные голубые цветы весенней ночью внезапно губит ударивший мороз. Благодаря художественному параллелизму создается целостный образ: юноша и девушка договорились сбежать вместе, без благословения родителей. И теперь вынуждены скитаться по свету, не имея «ни счастья, ни звезды» (“sie hatten weder Glück, noch Stern”). Согласно архивам сайта «Немецкие песни. Антология Бамберга», эта песня была записана А. В. Ф. фон Цуккальмаглио (Zuccalmaglio) в 1823 году в Висдорфе (Leverkusen-Wiesdorf) «из уст миссис Лютценкирхен»⁴³. И хотя имя фольклориста не раз упоминалось в скандалах, связанных с фальсификацией: он выдавал авторские произведения собственного сочинения за народные (например, так вышло с песней «Kein schöner Land in dieser Zeit» («Нет прекраснее страны в это время»)), истинно народный характер этого произведения никогда не подвергался сомнению.

Несколько позже появилось неожиданное подтверждение фольклорной природы «Голубых цветочков». В 1828 Генрих Гейне услышит эту песню и напишет свою «Трагедию» (“Tragödie”)⁴⁴. На то, что перед нами произведение, связанное с эпохой синкретизма, указывает и формула двучленного па-

⁴¹ Там же. С. 21.

⁴² Fiel ein Reif in der Frühlingsnacht (Blaublümelein) / Volkslieder (Folksongs). URL: [Blaublümelein | Es fiel ein Reif | Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht | LiederNet](#) (accessed: 27.04.23)

⁴³ Rehfeldt M. Warum Blaublümelein? Zur Symbolik in “Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht” // Deutsche Lieder. Bamberger, Anthologie (Liedtextinterpretationen). URL: [Warum Blaublümelein? Zur Symbolik in „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“ | Deutsche Lieder. Bamberger Anthologie](#) (accessed: 23.12.21).

⁴⁴ Heine H. Tragödie // LiederNet Archive. URL: [Tragödie | T. Rangström | LiederNet](#) (accessed: 27.04.23).

раллелизма, сохранившаяся в сопоставлении флорообраза с человеческим планом. Как отмечал А. Н. Веселовский, формула создает единый образ благодаря тому, возникает «картина природы, (а) рядом с ней таковая же из человеческой жизни»⁴⁵. Та же формула присутствует и в тюрингской народной песне “Vergiss mein nicht” (“Blau ist ein Blümelein”) («Не забывай меня» («Голубой означает цветочек»). Здесь голубой цветок, незабудка, сопоставляется с образом голубоглазой девушки. Всё в ней напоминает голубой цветок, и лирический субъект заключает: «Думая о цветке, / я думаю о тебе, ты моя. / Я люблю тебя всем сердцем, / поверь мне» (“Denke ich ans Blümelein / denk, daß du ganz bist mein / Hab dich von Herzen lieb, / das glaube mir”⁴⁶). Формула девушка-цветок усиливается коннотативными связями с вечным весенним обновлением, и цветок становится воплощением бессмертия: «Если цветок и надежда едины, / мы богаты любовью, / потому что она никогда не умрет вместе со мной, / поверь мне» (“Stirbt Blum` und Hoffnung gleich, / sind wir an Liebe reich, /denn die stirbt nie bei mir, / das glaube mir!”).

Таким образом, голубой цветок является одним из значимых фольклорных образов германской словесности. Образ голубого цветка воплощается в народных легендах, сагах, сказаниях, песнях и имеет широкое распространение и значительно отличающиеся друг от друга вариации задолго до написания романа «Генрих фон Офтердинген» Новалисом. Флорообраз имеет сакральное и символическое значение – голубой цвет является в народных поверьях цветом богов и духов. Волшебный цветок, разверзающий глыбы, встречается в мифах, связанных с испытанием золотом. И всё же флорообраз ассоциируется не только с обретением достатка (или стремлением к нему), но также с хрупкостью, чистотой, искренними чувствами и бессмертием. Также голубой цветок является маркером «иной» реальности, запредельного (подземного) мира, куда «ключом» открывает дорогу.

⁴⁵ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: ЛКИ, 2017. С. 133.

⁴⁶ Vergiss mein nicht (Blau ist ein Blümelein). Volkslieder (Folksongs). URL: <https://www.volksliederarchiv.de/blau-blueht-ein-bluemlein-vergissmeinnicht/> (accessed: 27.04.23)

2.3. Философская и художественная система Новалиса и голубой цветок

Прежде чем начать разговор непосредственно о поэтологии и художественной системе Фридриха фон Гарденберга, более известного под псевдонимом Новалис (от нем. *Novalis*, досл. «вспахиватель целины»⁴⁷), необходимо сказать несколько слов о той реальности, которая окружала романтиков, о том, как они воспринимали мир вокруг себя.

Продолжая тему предыдущего раздела, следует сказать, что романтизм обращается к мифу и фольклору как к источнику целостного понимания мира. Как отмечает, Ц. Тодоров, романтики искали свою интерпретацию мифов, отказываясь приравнивать их к «обычному историческому повествованию или же, совершая противоположную, но симметричную ошибку, превращать их в некий каталог аллегорий, иллюстрирующих те или иные абстрактные положения»⁴⁸. Более того, и на этом настаивает Н. Я. Берковский, для романтического мировоззрения миф – это «не переделка оригинала, но действительное постижение того идеала, который содержится в нем. <...> У романтиков мифу уделяется особое внимание. Миф античный или средневековый для них – высший вид поэзии»⁴⁹.

В этом «виде поэзии» символ, который неразрывно, по мнению Ц. Тодорова, связан с мифом⁵⁰, занимал центральное место. Символ противопоставляется аллегории (и иным тропам), он – растяжим и вариативен, он, как и миф, – открывает возможности для творчества. Современные исследователи, в том числе, Р. В. Мирчук, подчёркивают, что для немецких романти-

⁴⁷ Дмитриева Е. Е. Новалис, «вспахиватель целины» // История немецкой литературы: Новое и новейшее время / под ред. Е. Е. Дмитриевой, А. В. Маркина, Н. С. Павловой. М.: РГГУ, 2014. С. 393-407.

⁴⁸ Тодоров Ц. Теории символа / пер. с франц. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги: Русское феноменологическое общество, 1998. С. 193.

⁴⁹ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 46-47.

⁵⁰ Тодоров Ц. Указ. соч. С. 252.

ков «сотворение мифа подобно игре, оба феномена имеют схожие атрибуты: синкретизм, силу воображения и свободу»⁵¹ (мы помним, что игра и творчество являются отличительными чертами романтической субпарадигмы⁵²). При этом, творческая активность не всегда имела завершённые формы. Это отмечает А. Е. Махов в книге «Реальность романтизма». Духовный быт романтиков диктовал им множество «духовных активностей»⁵³, которые не требовали оформления в завершённое целое. И основная работа в рамках этой активности велась «по наделению вещей смыслом, превращая их в знаки»⁵⁴. Иными словами, сама историко-культурная и социально-духовная ситуация того времени подготовила почву для появления знака особого рода – символа, способного превзойти по своей художественной силе и текст, в котором он рождается, и даже время своего возникновения.

Подчеркнём, что такой символ становится не результатом воплощения какой-то авторской мысли или концепции (голубой цветок нельзя свести ни к метафоре, ни к аллегории), напротив, он представляет собой идеальный, с точки зрения романтиков, синкретический образ, вмещающий в себя все прочие и открывающие возможности для эвристического постижения, так как «поток романтического мышления использует вещи-знаки как строительный материал для различных когнитивных конструкций – например, включая их аналогии или “фигуры мысли” (по сути, уже не риторические, но когнитивные и эвристические)»⁵⁵, а философская поэтология и художественная система Новалиса способствовали тому, чтобы голубой цветок из народно-поэтического образа сформировался в символ.

⁵¹ Мирчук Р. В. Проблема мифа в немецком романтизме // Человек и культура в социальной и культурной антропологии: сборник материалов всероссийской научно-практической конференции молодых ученых, аспирантов и студентов. Курск, 2022. С. 80.

⁵² Тюпа В. И. Литература и ментальность. М.: Юрайт, 2022. С. 30–31.

⁵³ Махов А. Е. Реальность романтизма: очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII–XIX веков. Тула: Аквариус, 2017. С. 8.

⁵⁴ Там же. С. 9.

⁵⁵ Там же. С. 9.

2.3.1. Философская поэтология Новалиса

Термин «поэтология», в отечественном литературоведении появился благодаря сначала книге⁵⁶, а затем диссертационному исследованию М. В. Тростникова⁵⁷. Автор выделил поэтологию как науку, изучающую «“поэтическое” во всех его проявлениях, а поэтическая форма, в свою очередь, признавалась самой краткой, концентрированной и ёмкой формой выражения художественного сознания»⁵⁸.

Поэтология оказалась, по мнению Т. А. Терновой, тем явлением, которое позволило заполнить лакуну, «существовавшую в метаязыке филологической науки»⁵⁹. Исследовательница отмечает, что «предложенный М. В. Тростниковым, термин стал обозначением сферы, изучающей творческое поведение поэта»⁶⁰. Также Т. А. Терновой прослеживается развитие и использование термина в работах других отечественных исследователей, таких как: О. А. Бердникова, которая считает, что «в поэтологии сформировалась своя типология творческой личности, свои поэтологические модели, в основе которых две концепции: античная – “поэт-собеседник Муз” и библейская – “поэт-пророк”⁶¹; и Ю. В. Казарин, который характеризует «антропологический, или поэтологический, компонент поэтической личности» как один из «экстравербальных параметров, обуславливающих особенности реализации языковой способности»⁶². Принимая во внимание вклад исследователей в типологическое обоснование термина, Т. А. Тернова использует термин «по-

⁵⁶ Тростников М. В. Поэтология. М.: Грааль. 1997.

⁵⁷ Тростников М. В. Поэтология: дисс. ... д-ра культурологии. М., 1998. С. 47.

⁵⁸ Там же. С. 5.

⁵⁹ Тернова Т. А. Ab actu ad potentiam (от действительного к возможному): поэтология русского футуризма // Вестник ТГУ. Серия: Гуманитарные науки. Филология. 2010. Вып. 5 (85). С. 302.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Бердникова О. А. Антропологические художественные модели в русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной традиции: дис. ... д-ра филол. н. Воронеж, 2009. С. 18.

⁶² Казарин Ю. В. Антология «Последнее стихотворение» (XVIII–XX вв. русской поэзии) // Уральская новь. 2003. № 15. URL: <https://magazines.gorky.media/urnov/2003/15/antologiya-poslednee-stihotvorenie.html> (дата обращения 28.04.2023)

этология» для «выявление аспектов идентификации творящего субъекта на материале поэзии русского футуризма»⁶³. Однако поэтология может пониматься шире, включать в себя целые группы дисциплин, ориентированных на «всестороннее теоретическое и историческое изучение поэзии»⁶⁴.

Таким образом, под *поэтологией* мы понимаем раздел филологии, который фокусируется на категории «поэтического» в творчестве писателя или поэта, включающей в себя типологии творческой личности и особенности реализации творческих способностей. В соответствии с этим, тема творчества и творения как определяющего процесса будет являться центром поэтологии, а фигура поэта-творца будет становиться предметом творческой рефлексии.

А. Е. Махов в работе «Поэтологическая система Новалиса: Опыт реконструкции из фрагментов»⁶⁵ указывает на то, что неординарное изложение материала Новалисом – в виде фрагментов – далеко не является свидетельством их семантической разрозненности. Особенность мышления Новалиса позволяет выстроить особую систему, которая по своей сути является «“потенцированной” (воспользуемся этим любимым словом йенцев) и открытой, а не окончательной и завершенной; такой системы, которая знает о возможностях, лежащих за ее пределами, и стремится удержать в себе противоположное и взаимоисключающее. Такая система и должна состоять из фрагментов как своего рода эвристических экспериментов»⁶⁶. Фрагменты становятся тем жанром, которые позволяют впервые заявить о таком единстве, которое будет предполагать «всеразличие»⁶⁷, вспомним термин, относящийся к транскультуре М. Н. Эпштейна, охватить пространство, выходящее за пределы незавершенного текста.

⁶³ Тернова Т. А. Указ. соч. С. 302.

⁶⁴ Бойков В. Н., Каряева М. С. Поэтология: задачи построения тезауруса и спецификации стихового текста // Моделирование и анализ информационных систем. 2017. 24:6. С. 811.

⁶⁵ Махов А.Е. Поэтологическая система Новалиса: опыт реконструкции из фрагментов // Литературоведческий журнал. 2018. № 44. С. 165-189.

⁶⁶ Там же. С. 166.

⁶⁷ См. Акопов С. В. Указ. соч. С. 61.

И всё же это пространство не является сторонним и непостижимым, чужим, напротив, для Новалиса его возможно охватить взглядом поэта. В работе «Поэтологическая топика во фрагментах Новалиса»⁶⁸ А. Е. Махов акцентирует внимание на фигуре поэта в роли самой поэзии. Новалис, нередко прибегая к временной инверсии, трансформирует общеевропейский топос «поэзия – сумма всех наук», который в доромантическую ассоциировался с прошлым, в аналогичный – направленный в будущее. Роль поэзии, по Новалису, возводится в ранг наивысшей движущей силы. По замечанию А. Е. Махова, поэт полагал, что она станет метанаукой, которая «инкорпорирует в себя все прочие духовные практики; поэзия предоставит универсальную форму для всех наук. “Всякая наука станет поэзией...”⁶⁹»⁷⁰.

Роль поэта, в связи с таким пониманием объектной организации также неоднозначна. Будучи верным себе, Новалис аккумулирует в одном понятии несколько смежных топосов, не делая выбор в пользу кого-то из них.

Под топосом мы имеем в виду устойчивую формулу, которая может выполнять в художественном произведении функции мотива или тропа, но не будет тождественна им, так как сама по себе такая формула является элементом, который «существует вне произведения, во внеличностных глубинах литературного процесса»⁷¹. Термин «топос», заимствованный из античной логики и риторики, был предложен Э. Р. Курциусом. Исследователь писал: «в структуре античного риторического знания топика походила на тематический каталог. В ней содержались самые общие мысли: такие, которые можно применить в любой речи или в любом тексте»⁷². Из этого следует, что топос – явление понятийное, то есть возникшее (так же, как и тропы), гораздо позже символа.

⁶⁸ Махов А. Е. Поэтологическая топика во фрагментах Новалиса // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 19–29.

⁶⁹ *Novalis. Schriften. Bd. 2. Das philosophische Werk. I.* Stuttgart: Kohlhammer, 1968. S. 396.

⁷⁰ Махов А. Е. Поэтологическая топика во фрагментах Новалиса. С. 23.

⁷¹ Махов А. Е. Топос // Западное литературоведение: энциклопедия. М.: Intrada, 2004. С. 401–403.

⁷² Курциус Э. Р. Европейская литература и латинское Средневековье. Т. I. М.: ЯСК, 2020. С. 169.

Из риторики клише переходят в литературу, превращаясь в предписанные формулы (например, для введения или заключения). Выявление и изучение таких формул позволяет проследить как глобальные процессы, так и выявить значимые аспекты творчества конкретных поэтов и писателей. Как отмечает А. Е. Махов, топосы позволяют распознать такие «медленные процессы, в масштабе которых творческая “новизна”, “индивидуальность” творца может утратить значение, оказавшись лишь моментом в совместной работе многих поколений художников над обогащением всеобщего надличностного языка искусства»⁷³. По мнению А. Е. Махова, именно топосы – в их индивидуальном осмыслении – формируют поэтологию Новалиса. Так, он отмечает синкретичность представления Новалиса о роли поэта: «в размышлениях о поэте Новалис обращается к противоположным поэтологическим полюсам. Порой он склоняется к восходящему по крайней мере к Горацию топосу поэта-мудреца: “истинный поэт всезнающ – он настоящий мир в миниатюре”⁷⁴. Порой же ему оказывается близок платоновский топос поэта-одержимого, творящего по неведомым ему самому законам: “Дар поэзии тесно родственен с даром пророчества, с даром религиозным, даром ясновиденья вообще. Поэт упорядочивает, соединяет, выбирает, изобретает – и ему самому непостижимо, почему именно так и не иначе”⁷⁵. Иными словами, Новалису близки оба типа творческой личности: и всезнающего мудреца, и – поэта-пророка. Но в то же время, мы можем говорить о третьем типе, который являет собой органическое целое этих двух полюсов.

Идея единства, всеобщности и даже божественной вездесущности находит своё воплощение и в мимическом акте, интериоризации (от лат. *interior* внутренний, то есть переживаемый как собственный опыт). Для Новалиса это не копирование и не подражание, а истинное перевоплощение, глубинное понимание чужой души, постижение. А. Е. Махов подчеркивает: «миметический акт перевоплощения у Новалиса совершается не внешне, но

⁷³ Махов А.Е. Топос. С. 401-403.

⁷⁴ *Novalis*. Op. cit. S. 592.

⁷⁵ Махов А. Е. Поэтологическая система Новалиса. С. 24.

во внутреннем “представлении” поэтом чужих мыслей и речей»⁷⁶. Для Новалиса мимический акт сравним с духовной работой. Перевоплощение ассоциируется с сотворчеством – с таким подражанием, которое позволяет самому стать творцом. Эта идея выражается на уровне понятийно аппарата: «понятие подражания – по-немецки (Nachahmung), а также в изначально греческом слове “мим” (у Новалиса – “Mimus”), родственном слову “мимесис”: “Мим произвольно оживляет (vivifiziert) в себе принцип определенной индивидуальности. <...> Эта способность на самом деле пробуждать в себе чужую индивидуальность – а не обманывать поверхностным подражанием – пока еще остается совершенно неизвестной и основывается на в высшей степени удивительном проникновении и духовной мимике. Художник делает себя всем, что он видит и чем он хочет стать”»⁷⁷.

Идея целостности подчёркивается общим ритмом, которому подчинено всё сущее: от движения небесных тел, до смены времён года; от чередования фаз сна и бодрствования – до сердцебиения и дыхания. Ритм позволяет видеть во всем закономерность, некий высший Закон, который можно понять лишь уловив движение и проникнувшись заданностью колебаний. Сама идея творчества неотделима для Новалиса от чуткости к миру: «творчество может начинаться именно в тот момент, когда поэт ощутит в себе ритм мироздания. “Музыка и ритмика. <...> Великий ритм. Тот, в чьей голове поселился этот великий ритм, этот внутренний поэтический механизм, тот пишет без преднамеренного содействия с собственной стороны, чарующе прекрасно, и когда высочайшие мысли сами присоединяются к этим чудесным колебаниям (великого ритма – *А. Е. Махов*) и выступают в богатейших многообразнейших последовательностях, то открывается глубокий смысл и древней орфической легенды о чудесах музыкального искусства, и таинственного учения о музыке как созидательнице и успокоительнице (*Besänftigerinn*) мирового целого”. В этих фрагментах Новалис модифицирует топос поэзии как отображения

⁷⁶ Там же. С. 27.

⁷⁷ *Махов А. Е.* Поэтологическая топика во фрагментах Новалиса. С. 27.

космической музыки (космического ритма, гармонии и т. п.), особенно характерный для ренессансных поэтик»⁷⁸. Отметим, что понимание ритма, чувство ритма и подчинение ему речи, восходит к самому зарождению культуры как таковой. Как отмечает О. М. Фрейденберг, «базой первобытной культуры служит ритм <...>. Он обращает поступок в миметическое действие, в примитивную пляску; язык и словесные процессы он делает ритмической речью, будущей прозой и поэзией. На основе его возникает песня и первичная музыка»⁷⁹. Ритм, который для Новалиса объемлет всё, позволяет объять философскую систему, как единство, как целое, которое в основе своей зиждется на индивидуальности и многообразии.

Подытожим, поэтология Новалиса может быть изложена в виде потенцированной, открытой системы, центральным вопросом которой является вопрос о роли поэзии как «суммы всех наук», метанауки, способной инкорпорировать в себя иные духовные практики. Идея единства, не эксплицируемая, но выраженная в компиляции топосов и в понимании ритмической организации, становится одной из основных в философской поэтологии Новалиса. Новалис не останавливается на каком-то одном варианте, предпочитая сочленять возможности и интерпретации топосов в единое целое: фигура поэта в его философской системе представлена одновременно и всезнающим мудрецом, и пророком (поэтом-одержимым); а «мимический акт» выступает духовной практикой. Космический ритм, охватывающий всё сущее, пробуждает поэта – само творчество начинается только тогда, когда тот улавливает ритм мироздания. «Фрагменты» Новалиса складываются в такое целое, которое никогда не может быть завершено. Они отображают одновременную противоречивость мира, и его гармоничность; ставят вопросы и предлагают ответы. Поэтология поэта является философской системой, отражающей не только его личные взгляды, но и само изменение представлений об окружающем мире.

⁷⁸ *Махов А. Е.* Поэтологическая топка во фрагментах Новалиса. С. 21-22.

⁷⁹ *Фрейденберг О. М.* Указ. соч. 2008. С. 88-89.

2.3.2. Голубой цветок в художественной системе Новалиса

Прежде чем начинать разговор о художественной системе Новалиса, стоит вспомнить одну особенность романтического «духовного быта» (А. Е. Махов), которая позволит приблизиться к пониманию, каким образом голубой цветок, явленный в одном незаконченном произведении, стал таким значимым символом для немецкого романтизма (что позже позволит стать ему и транскультурным символом).

Эта особенность, по убеждению А. Е. Махова, состояла в том, что слово романтика наделяется перформативной силой. Исследователь приводит письмо поэта Клеменса Brentano к будущей супруге Софи Меро, написанное в 1803 году. Объяснение в любви требует такого же отклика, без возможности для каких-либо маневров и отступлений. Чувства накалены настолько, что автор угрожает своему адресату, предостерегает его и в то же время – раскрывается перед ним полностью и со всей искренностью говорит о своих переживаниях. Именно поэтому «романтик беззащитен. Ему доступно лишь одно средство – заклинание словом»⁸⁰. В свою очередь «заклинательное слово в отличие от слова маневрирующего (свойственного «галантной, куртуазной поэзии», предшествующей, как доказывает А. Е. Махов, романтизму) направлено только на *ты*; этому слову нет никакого дела до окружающего мира, оно не умеет оставлять пространство для отступления и запасные роли для переоблачения; оно исключительно максималистично, ему нужно всё или ничего; весь мир для него сосредоточен в точке, где по его замыслу должны соприкоснуться *я* и *ты*»⁸¹. То, что Клеменса Brentano нашло отражение в личной переписке, у Новалиса становился основой художественной системы.

Мы можем говорить о наличии художественной системы в творчестве Новалиса потому, что его творчество характеризуется некой манифестично-

⁸⁰ Махов А. Е. Реальность романтизма. С. 13.

⁸¹ Там же. С. 14.

стью, не только по тому, что «в каком-то полуобразном виде философская мысль присутствует и в его по прочим признакам художественных произведениях»⁸², но и потому что его сама его философская поэтология требовала создания целостной «потенцированной» системы – в художественных текстах, в частности. Кроме того, взгляд поэта в самом деле стремился объять это целое. Это выражалось не только в алчном стремлении постичь различные – все – науки, о чем пишут Н. Я. Берковский⁸³ и Е. Е. Дмитриева⁸⁴, но и в осознанном желании осмыслить концептуально романтизм как течение. Хотя, «стремление к синтезу было характерно не только для Новалиса, но и для всего его времени в целом»⁸⁵, именно Фридрих фон Гарденберг видел романтизм как систему. Н. Я. Берковский указывает на то, что «Новалис раньше других взял на себя труд разобраться во всех выходах и возможностях романтического учения. Еще до начала нового века, в последних годах восемнадцатого, Новалис превратил романтизм в законченное высказывание по всем вопросам мировоззрения»⁸⁶.

И это высказывание требовало, в том числе, и художественного оформления. В силу этого, мы можем рассматривать незаконченный роман «Генрих фон Офтердинген» как отображение художественной системы, в основу структуры которой заложено (как и в структуру каждого отдельно взятого литературного произведения) разграничение «двойкой синтагматической (гр. *syntagma* – букв. соединенное) организованности материала литературных произведений: субъектной (кто говорит и как говорит) и объектной (что говорится и о чем)»⁸⁷.

⁸² Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 8.

⁸³ Там же. С. 147.

⁸⁴ Дмитриева Е. Е. Новалис, «вспахиватель целины». С. 393-407.

⁸⁵ Шульц Г. Новалис, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни / пер. с нем. М. Бента. Челябинск: Урал LTD, 1998. С. 150.

⁸⁶ Берковский Н. Я. Новалис // Немецкая романтическая повесть. Т. 1. Шлегель, Новалис, Ваккенродер, Тик. М.: Книга по требованию, 2015. С. 435.

⁸⁷ Теория литературы: учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман; под ред. Н. Д. Тamarченко. М.: Академия, 2004. С. 27

Также необходимо отметить, что несмотря на то, что «законы и границы жанров очень мало смущали»⁸⁸ Новалиса, а роман «Генрих фон Офтердинген» отмечен философской мыслью поэта (на уровне поэтологии, о чём говорилось выше), это – эпический художественный текст, который «состоит из фрагментов, вычленяемых на разном уровне»⁸⁹. Данное обстоятельство позволяет нам, следуя литературоведческой традиции, провести анализ произведения «через фрагмент»⁹⁰.

Мы приведем цитаты в русском переводе, так как хотим подчеркнуть значимость его как явления (особенно применительно к романтизму). Как отмечает И. О. Шайтанов, «если говорить о переводе как о творческой проблеме, то в этом пространстве, как в чёрном ящике, таится механизм, способный преобразовать понимание одного языка и владение другим в художественное (говоря по старинке) слово»⁹¹. Однако ключевые моменты анализа будут также иметь отсылки к оригинальному тексту⁹². Обратимся к переводу В. Б. Микушевича, так как этот перевод, по мнению Е. В. Давыдовой, наиболее приближен к «мифическому переводу» Новалиса⁹³, и остановимся на фигуре говорящего.

Роман «Генрих фон Офтердинген» начинается с двух поэтических произведений. Первое, «Посвящение», представляет собой послание к возлюбленной. Однако послание необычное. В этой возлюбленной «все женщины едины»⁹⁴ (“Nast, als das Urbild zartgesinnter Frauen”⁹⁵), а сама она представляется «тихим ангелом»⁹⁶. Мы понимаем, что это обращение более к музе, к Прекрасной даме, к *weisse frau* (нем. дословно «белая женщина») из немец-

⁸⁸ Берковский Н. Я. Новалис. С. 8.

⁸⁹ Теория литературы. С. 287.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Шайтанов И. О. Компаративистика и / или поэтика : английские сюжеты глазами исторической поэтики. М.: РГГУ, 2010. С. 220.

⁹² *Novalis*. Heinrich von Ofterdingen. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2007.

⁹³ Давыдова Е. В. Голубой цветок и русский символизм: творчество Новалиса в контексте русской литературы XX века: дис. ... канд. филол. н. М., 2001. С. 161.

⁹⁴ *Novalis*. Генрих фон Офтердинген / пер. с нем. В. Микушевича; пролог и комментарий В. Микушевича; сост. В. Микушевич. М.: ТЕРРА Книжный клуб, 1998. С. 11.

⁹⁵ *Novalis*. Heinrich von Ofterdingen. S. 9.

⁹⁶ *Novalis*. Указ. соч. С. 11.

ких саг, нежели к реальному человеку. Кумулятивное напряжение позволяет выразить в завершающих переводных строках перфоматив: «Мой тихий ангел, будь моей судьбой!»⁹⁷. В немецком варианте лирический субъект выражает уверенность в том, что его возлюбленная желает стать Музой и ангелом хранителем его поэзии: “Denn Du, Geliebte, willst die Muse werden / Und stiller Schutzgeist meiner Dichtung sein”. Конструкция “Du willst” (ты желаешь) – перфомативна: желание возлюбленной должно быть исполнено.

Поэтическое высказывание, которым открывается роман, определяет дальнейший путь центрального персонажа и позволяет открыть прозаический текст почти мольбой (также эксплицированным перфомативным изречением): «Нет, не клады пробудили во мне столь несказанное влечение, – говорил себе юноша. – Я далек от корысти: по голубому цветку я тоскую, увидеть бы мне только голубой цветок»⁹⁸ (aber die blaue Blume seh'n' ich mich zu erblicken⁹⁹). Голубой цветок, явленный во сне главному герою, обозначен как hohe lichtblaue Blume (высокий, светло-голубой цветок)¹⁰⁰. И так как «магическое слово являет собой чистый перфоматив»¹⁰¹, то такое слово должно обладать возможностью преобразования реального мира. И для Новалиса слово поэта – действительно обладает магическими свойствами. Е. В. Давыдова подчеркивает, что «когда Новалис говорит о волшебном, магическом, он всегда говорит о поэзии. Причем в выражениях типа “волшебная сила поэзии”, “в поэзии каждое слово есть слово заклѳтия”, типичных у Новалиса, слова “волшебный”, “заклѳтие” употребляются не в переносном смысле, не в смысле “прекрасный”, а употребляется в прямом значении. Для Новалиса поэзия наделена не просто силой эстетического воздействия на читателя, но силой воздействия на мир, силой изменения этого мира»¹⁰².

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Там же. С. 12.

⁹⁹ *Novalis*. Heinrich von Ofterdingen. S. 10.

¹⁰⁰ *Ibid.* S. 12

¹⁰¹ Тюна В. И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. С. 114.

¹⁰² Давыдова Е. В. Указ. соч. С. 90–91.

Однако, чтобы магическое перевоплощение стало возможным, необходимо концентрированное стремление (желание). Оно становится у Новалиса волевым усилием, выраженным в перфомативной конструкции. А. Е. Махов отмечает, что «понятие желания и воли у Новалиса связаны неразрывно. Любимое новалисовское утверждение – “человек может, что хочет”, – нередко сопровождается рассуждениями о совершенстве и разумности воли или о необходимости сделать свою волю совершенной и разумной»¹⁰³. Именно такая, совершенная воля, позволяет выйти на понимание нового уровня бытия, фактически, поэт, по мнению А. Е. Махова, приходит к мысли, что «воля управляет смертью и бессмертием: позднее, когда у Новалиса выкристаллизовывается идея воли как искусства, бессмертие понимается как художественное произведение»¹⁰⁴.

Что может означать утверждение «сделать свою волю разумной», что ведет поэта к бессмертию в его творениях? Ответ на этот вопрос мы находим в философской поэтологии Новалиса (в созвучии с Великим ритмом), и в уникальном единстве «я и ты» (то есть субъекта и объекта), о котором говорили в начале этого подпараграфа. Стремление к единству «я» и «ты» выражено эксплицитно: «мое призвание – благоговеть перед нею [Матильдой. – А. М.], исполнять ее волю, разумом и чувством постигать ее. Единый смысл бытия не в том ли, чтобы видеть ее и чтить?»¹⁰⁵. В данном случае постижение объектной стороны наделяет субъектную сторону всеобъемлющей полнотой бытия. В такой личностной интенции заложена степень предрешенности, способная открыть личности уготованную судьбу. Н. Я. Берковский отмечал: «предрешенность у Новалиса не означает фатализма, нет, это вольный дух Офтердингена: все, что с ним происходило и что произойдет, заложено в нем самом, в заложенном – его предстоящий путь, его поведение. В заложенном – он сам»¹⁰⁶.

¹⁰³ Махов А. Е. Реальность романтизма. С. 192.

¹⁰⁴ Там же. С. 194.

¹⁰⁵ Новалис. Указ. соч. С. 75.

¹⁰⁶ Берковский Н. Я. Новалис. С. 158–159.

Иными словами, субъект в романе Новалиса, не зависимо от того, является ли он автором высказывания (то есть субъектом речи) или носителем точки зрения (то есть чьими глазами мы будем смотреть на объекты художественной действительности)¹⁰⁷, в своем стремлении к объекту (к судьбе) будет раскрывать свой потенциал и обретать себя. Только следуя своему пути, человек, по Новалису, может обрести самого себя и свой путь в бессмертие. Здесь можно увидеть значимую переключку с романом И. В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера»¹⁰⁸. Только у Гёте Вильгельм приходит к пониманию иллюзорности богемного мира искусства и желанию оставаться верным духу коммерции (то есть весь роман как бы возвращает читателя в мир обыденной действительности), то у Новалиса, напротив, истинное раскрытие возможно только в духовной сфере.

Это актуально не только для главного героя, Генриха фон Офтердингена, но и для других персонажей. Так, пленница Салима (Zulima) обретает смысл своего существования в песне. Скорбь от жизни в неволе и тоска по погибшим родным кажутся невыносимыми, но ребенок, девочка лет двенадцати, является стимулом жить дальше. Встреча с главным героем ободряет невольницу, она говорит, что его лицо пробуждает в ней воспоминания о счастливых временах (“Mein Gedächtniß ist schwach geworden, aber euer Anblick erweckt in mir eine sonderbare Erinnerung aus frohen Zeiten”¹⁰⁹). Надежду вселяет и живое участие Генриха, и воспоминание о письменах на каменных плитах, которые так томили и радовали душу женщины, возвращает ей бодрость духу¹¹⁰.

Однако именно песня (das Lied) является значимым высказыванием субъекта, фактически его представлением. Н. Я. Берковского писал, что лирическая душа каждого персонажа заключена в песне, и «песня чуть ли не отменяет его в качестве персонажа, после песни нет особой надобности в его

¹⁰⁷ Теория литературы. С. 207.

¹⁰⁸ Гёте И. В. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 5. Годы учения Вильгельма Мейстера. СПб: Вита Нова, 2016.

¹⁰⁹ *Novalis*. Heinrich von Ofterdingen S. 59.

¹¹⁰ *Новалис*. Указ. соч. С. 42-45.

личном присутствии, песня его всего вместила, она же и заместила его»¹¹¹. Все песни сливаются в единое звучание и становятся симфонией, так как «у мира в целом есть своя единая задача, как полагает Новалис, и ради нее подняты все труды человечества»¹¹². Но отметим, песни не абстрактны. Они – посвящение. Это подвигает нас обратиться к объектной стороне.

Как мы понимаем, стремление к обретению судьбы у каждого персонажа романа будет своим. На это указывают и слова повествователя, имплицитно обращённые к читателю: «тому, кто рожден для предпринимательской деятельности, не терпится все испытать и все изведать на собственном опыте. <...> По-иному складывается судьба тех безвестных затворников, чья вселенная – чувство, чье деяние – прозрение, чья жизнь – чуть слышное созидание сокровенных начал»¹¹³. В рамках нашего исследования есть смысл остановиться на стремлении обрести свою судьбу главного героя, на объектной стороне, то есть на голубом цветке.

Хотя особенно подчеркнем, что семантика символа голубого цветка не ограничивается представлением женских персонажей, в объектном исследовании необходимо выделить два наиболее значимых объекта: женщина и цветок (или «женщина-цветок» как единая формула, восходящая к параллелизму), а также цвет. Как отмечает А. Е. Махов, «одно из традиционных комплиментарных риторических уподоблений – “женщина есть цветок” – подвергается у романтиков, далеко зашедших со своей идеей женской “естественности”, ошеломляющему переосмыслению»¹¹⁴. Романтическое мировоззрение представляет женщину как существо растительное, в этом они буквальные, так как речь идёт «о физиологии всего растительного организма с его корнями и плодом»¹¹⁵. Мужчина, напротив, по мысли романтиков, имеет

¹¹¹ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 161.

¹¹² Там же. С. 168.

¹¹³ Новалис. Уаз. соч. С. 66.

¹¹⁴ Махов А. Е. Реальность романтизма. С. 36.

¹¹⁵ Там же.

происхождение минеральное, однако женщина превосходит мужчину, так как «растительный мир ближе к Богу, чем минеральный»¹¹⁶.

В романе «Генрих фон Офтердинген» данная мысль эксплицируется в цитатах: «Как ненаглядной розой он любовался тою, с которой танцевал»¹¹⁷ (у Новалиса взгляд юноши останавливается на розе как на декоративном элементе туалета Матильды: “ Mit innigem Wohlbehagen ruhte sein Auge auf den Rosen seiner Tänzerin”¹¹⁸); «Ах, Генрих, тебе ведомо, на что обречена роза: прижмешь ли ты, ласковый, как бывало, к своим устам увядшие уста и отцветшие ланиты?»¹¹⁹ (“Ach! Heinrich, du weißt das Schicksal der Rosen; wirst du auch die welken Lippen, die bleichen Wangen mit Zärtlichkeit an deine Lippen drücken?”¹²⁰). И, наконец, прямое отождествление голубого цветка с возлюбленной: «Разве душа моя не так же волновалась, когда мне снился голубой цветок? Матильда и цветок, что за чудная общность между ними? Когда клонился ко мне цветок, средь лепестков я видел ее черты, небесные черты Матильды...»¹²¹ (“Welcher sonderbare Zusammenhang ist zwischen Mathilden und dieser Blume? Jenes Gesicht, das aus dem Kelche sich mir entgegenneigte, es war Mathildens himmlisches Gesicht...”¹²²).

Вспомним, что в немецком языке слово «цветок» (die Blume) обладает женским родом. Красивая аллитерация die blaue Blume добавляет коннотации нежности и сказочности (при этом под «сказочностью» у Новалиса мы понимаем, вслед за О. В. Смолиной, особое видение мира, посредством которого открывается «путь к обретению некоего сверхсмысла»¹²³). Исследовательница поясняет, что «сказочность объединяет содержание души и внешний мир,

¹¹⁶ Там же. С. 37.

¹¹⁷ Новалис. Указ. соч. С. 70.

¹¹⁸ *Novalis*. Heinrich von Ofterdingen. S. 101.

¹¹⁹ Новалис. Указ. соч. С. 84.

¹²⁰ *Novalis*. Heinrich von Ofterdingen. S. 121.

¹²¹ Новалис. Указ. соч. С. 75.

¹²² *Novalis*. Heinrich von Ofterdingen. S. 108.

¹²³ Смолина О. В. Сказка и сказочность в творчестве Новалиса: дис. ... канд. филол. н. СПб., 2001. С. 3.

внутренний мир проецирует себя во внешнем»¹²⁴. Именно сказочность, по мнению О. В. Смолиной, позволяет Генриху фон Офтердингену стать поэтом, обрести дар преобразования мира и в песне сравнивать Матильду с Богородицей.

Сказочность и формула «дева-цветок», которая относится к «основному типу параллели»¹²⁵, позволяют выразить объектную сторону через женский образ, не только соотносимый с растительным миром, но и выходящим за рамки прямого отождествления с ним. Возлюбленная не только уподобляется цветку, не только сравнивается с Пресвятой Девой (о «покрове» которой мечтал Новалис в эссе «Христианство или Европа»¹²⁶), но исчезает как персоналия. Исследовательница Е. Е. Дмитриева отметила эту особенность как разделение «одной индивидуальности на несколько лиц»¹²⁷, что позволяет обнаружить ряд: Голубой цветок – Матильда – Киана (Циана) – Восточная женщина (Салима). Сам же голубой цветок, при этом, не превращается ни в одну из ипостасей, но наделяется растяжимостью символа.

Теперь важно вспомнить о цвете, который играет значимую роль в романе. Как отмечает Н. Я. Берковский, «Офтердингену снится голубой цветок, и весь роман стоит под знаком голубого цвета, Новалис хотел всему роману придать некое единое голубое освещение. <...> Символика голубого цветка – символика того же самораскрытия по внутреннему закону, изнутри predetermined, идущего из глубины личности, вбирающего в себя все ее содержание»¹²⁸. Отметим также, что Новалис остается верным себе. Голубой цвет не просто проникает во всё, голубой цветок – не просто вариативен и является синкретическим, гротескным образом (вспомним, как «цветок стал

¹²⁴ Там же. С. 115.

¹²⁵ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 156.

¹²⁶ Новалис. Христианство, или Европа: фрагмент // Генрих фон Офтердинген (Heinrich von Ofterdingen) / Новалис. М.: Ладомир: Наука, 2003. С. 143.

¹²⁷ Дмитриева Е. Е. Новалис, «вспахиватель целины». С. 403.

¹²⁸ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 158.

клониться к юноше, и над лепестками, как над голубым воротничком, возникли нежные черты»¹²⁹), но и цвет, и цветок служат для выражения целого.

Голубой цветок у Новалиса, несомненно, связан с женским началом. Однако его символика не ограничивается только воспеванием женщины, культ которой питал романтизм и со временем стал «одним из романтических принципов мирозерцания»¹³⁰. Голубой цветок – это символ духовного постижения, горизонта, возможности состояться как личности, обрести себя и своё бессмертие как высшую степень личностной реализации.

Именно поэтому символ голубого цветка, укоренённый в синкретической эпохе, находящий подтверждение в формуле девушка-цветок (девушка-ключ, девушка-богиня) в фольклоре, и всё же ставший в художественной системе Новалиса – символом самопостижения и самотрансценденции – превращается в такой притягательный элемент для последующих рецепций, вариаций, открытий.

Таким образом, художественную систему Новалиса мы можем определить с позиции субъектно-объектной организации, где субъект тот, кто и как говорит, а объектной стороной выступает «что» и «о чём». Анализ показывает, что Новалис верил в перфомативную (магическую) силу слова, которое способно указать путь и предопределить судьбу. Объектом (для Генриха фон Офтердингена) выступает голубой цветок, который является не только женским образом (в котором едины не только все женщины, но и сама муза, и Прекрасная дама немецких саг, и даже Богородица), но и символом духовного горизонта.

¹²⁹ *Новалис*. Генрих фон Офтердинген. С. 14.

¹³⁰ Там же. С. 155.

2.4. Последующие вариации символа голубого цветка

Д. Ралл исследуя семантику синего / голубого цвета в немецкой литературе и искусстве в контексте преподавания немецкого как иностранного языка¹³¹, отмечает, что символики голубого цвета связана с двумя значимыми фигурами: Гёте и Новалисом. И если Гёте связывал с синем цветом преимущество отрицательные смысловые значения, что находит подтверждение в его исследовании цвета, то Новалис в голубом цвете открывал для себя чудо. По мнению исследователя, именно эти две позиции позднее сопровождали всю немецкую культуру, причудливо дополняя друг друга: голубой / синий одновременно символизирует и нежность, юность, ранимость, но и – опасное пограничье, лиминальное состояние, увядание. Часто эти коннотации так соотносимы, что их сложно разделить. Так, одно из самых загадочных, по мнению Д. Ралла, стихотворений Ф. Гёльдерлина, «В любезной голубизне» (1822)¹³², которое было написано поэтом уже в период душевной болезни, проникнуто идеей этого хрупкого равновесия между голубым восторгом и неясным томлением, страданием. В стихотворении эксплицирован образ цветка. Прекраснее этого цветка может быть только тот, кто дорог сердцу. Как отмечает Д. Ралл, стихотворение в прозе было изначально написано на испанском и переведено В. Ф. Вайблингером, которому, вероятно, и было адресовано, в 1823 году.

Также исследователь выделяет работы живописцев, которые явно находились под влиянием романтической традиции и романа «Генрих фон Офтердинген». Наиболее знаковыми работами, по мнению исследователя, являются «Голубые лошади» Франца Марка (1911 / 1913) и картина «Этот цветок желает исчезнуть» Пауля Клее (1939). Кроме того, Д. Ралл говорит об эссе В. Беньямина «Чай из снов» (“Traumkitsch”) (1925), которое позднее бу-

¹³¹ Rall D. Die Farbe Blau: Literatur und Kunst im DaF-Unterricht // Ästhetisches Lernen im DaF / DaZ-Unterricht Literatur. Theater. Bildende Kunst. Musik. Film. Materialien Deutsch als Fremdsprache. Band 93. Universitätsverlag Göttingen 2014. S. 91-105.

¹³² Hölderlin F. In lieblicher Bläue // W. F. Waiblinger. Phaëton. Zweiter Theil. Stuttgart: Verlag von Friedrich Franckh, 1823. S. 153-154.

дет выйдет в печать под названием «Гласса к сюрреализму» (“Glosse zum Surrealismus”)¹³³ (1927). Основной посыл эссе в том, что время романтизма безвозвратно прошло. Значимым исследователю представляется и рассказ А. Зегерс «Истовый синий» (1967), так как с синим «ассоциируется тоска и одержимость поиска недостижимого идеала»¹³⁴.

Однако наиболее важным иллюстративным материалом, с точки зрения Д. Ралла, является книга Т. Манна «Волшебная гора» (1924). Исследователь отмечает, что сам Т. Манн, считая себя духовным наследником Гёте, «варьировал мотив голубизны»¹³⁵. Отметим, что в тексте повести восприятие синего имеет отрицательные коннотации (например, «голубая» бледность щёк¹³⁶ или лба¹³⁷ – свидетельство туберкулёза), но не сводится к ним. Синий / голубой также связан с музыкой, что определенно является отсылкой к традиции немецкого романтизма, и с величием природы: «это было похоже на музыку, на громкое звучание арфы, смешанное с флейтами и скрипками. Синий и фиолетовый особенно чудесно струились. Все волшебным образом расплывалось в нем, преображалось, разворачивалось по-новому и становилось все прекраснее» (“Das war ja wie Musik, wie lauter Harfenklang, mit Flöten untermischt und Geigen. Das Blau und Violett besonders strömten wunderbar. Alles ging zauberisch verschwimmend darin unter, verwandelte, entfaltete sich neu und immer schöner”)¹³⁸.

К вышесказанному мы добавим, что к символу голубого цветка (и голубого цвета – посредством синекдохи) также обращались: Г. Гейне (который подробно написал о голубом цветке в «Романтической школе»¹³⁹), Д. фон Эйхендорф, Г. Тракль, Р. Рильке, П. Зюскинд.

¹³³ Benjamin W. Glosse zum Surrealismus // Gesammelte Schriften, Aufsätze, Essays, Vorträge / vol. II. I, edited by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. S. 620-622.

¹³⁴ Rall D. Op. cit. S. 97.

¹³⁵ Ibid. S. 97.

¹³⁶ Mann T. Der Zauberberg. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main. 1980. S. 50.

¹³⁷ Ibid. S. 325.

¹³⁸ Ibid. S. 516.

¹³⁹ Heiner C. J. H. Die romantische Schule. Hoffmann & Campe 1836.

Так, Г. Тракль непосредственно отсылает к Новалису (“An Novalis”¹⁴⁰) (1913–1914). Также у поэта есть стихотворение, в котором эксплицирован сам символ голубого цветка, отмеченный коннотациями печали, чуждости и даже гибели. Речь идет о поэтическом произведении «В память о рано ушедшем» (“An einen Frühverstorbenen”¹⁴¹) (1915). Цветок, как отмечает в своём исследовании А. В. Крашенинникова, становится у Г. Тракля «квинт-эссенцией эстетической попытки вчувствования»¹⁴² в увядание.

А в стихотворении Р. Рильке «Голубая гортензия» (“Blaue Hortensie”)¹⁴³ (1907) голубой цвет приобретает символическую значимость, что позволяет видеть в произведении вариации голубого цветка в немецкой литературе. Так, В. Вернер указывает на необходимость «дословного анализа»¹⁴⁴ и внимания к отсылкам, которые содержит произведение. Анализируя стихотворение, исследователь, в том числе, обнаруживает семантическую связь с голубым цветком Новалиса, заключённую в коннотативном эпитете. По мнению В. Вернера, так как голубой цветок «становится символом тоски в романтической поэзии»¹⁴⁵, колоратив голубой, добавленный к любому цветку, в контексте современной европейской литературной традиции будет добавлять соответствующее смысловое значение образу.

Как мы видим, интерес к символу голубого цветка в немецкой культуре достаточно стабилен и высок. Также необходимо отметить, что символ голубого цветка входит не только в художественные произведения, но и служит для манифестации политических и социальных убеждений. Вспомним лозунг студенческого левого движения в Берлине в 1968 году гласил: «Сделай голу-

¹⁴⁰ Тракль Г. An Novalis // Стихотворения. Проза. Письма / Георг Тракль; сост., ред. пер. и коммент. А. Белобратова; вступ. ст. В. Метлагля. СПб.: Симпозиум, 1996. С. 444.

¹⁴¹ Тракль Г. An einen Frühverstorbenen // Стихотворения. Проза. Письма / Георг Тракль; сост., ред. пер. и коммент. А. Белобратова; вступ. ст. В. Метлагля. СПб.: Симпозиум, 1996. С. 222.

¹⁴² Крашенинников А. В. Цвета и цветы в поэтической картине мира Г. Тракля (на примере образа «Blaue Blume») // Северо-восточный научный журнал. 2011. № 2. С. 5

¹⁴³ Rilke R. M. Blaue Hortensie // Sämtliche Werke, Erster Band, Insel Verlag, Frankfurt am Main. 1955. S. 519.

¹⁴⁴ Werner W. Impuristische Analyse zu Rainer Maria Rilke: “Blaue Hortensie”. URL: [\(werner606076\(impurismus.de\)\)](http://werner606076(impurismus.de)) (accessed: 04.05.23).

¹⁴⁵ Ibid.

бой цветок красным» (“Macht die blaue Blume rot”). По мысли агитаторов, германистика в том виде, в котором она существовала, должна была быть предана забвению. Волнения ни к чему не привели (события отражены в одной из глав романа Дж. Шон «Запах книг» (“Der Duft der Bücher”)¹⁴⁶).

Художественные произведения, изданные только за последние несколько лет на немецком языке, свидетельствуют о том, что голубой цветок находит своё воплощение в разных жанрах и в бесконечных вариациях. Стоит только упомянуть, что среди изданий есть и триллер «Голубой цветок Кельбры» («Die Blaue Blume von Kelbra» 2021) Ф. Ребичека¹⁴⁷, в аннотации к книге есть прямая отсылка к роману «Генрих фон Офтердинге» Новалиса с памяткой, что действие происходит у горного массива Кифхойзер, где романтика встречается с атмосферой тоски и напряжения; также выходят сборники стихов «Я стряхиваю пыль с голубого цветка» («Ich entstaube die Blaue Blume», 2021) М. Аллнера¹⁴⁸ и «Голубой цветок» («Blaue Blume», 2020) Х. Шеттге¹⁴⁹. На различных электронных ресурсах, в том числе, и на русском (Литрес), представлен популярный фантастический детектив «Голубой цветок» («Die Blaue Blume» А-Л. Ридель и Т. Ридель, 2019)¹⁵⁰ и др.

Однако сам факт заимствования в рамках нашего исследования не так значим, как иллюстрация формирования транскультурного символа в родной литературе. Поэтому мы обратимся к наиболее репрезентативным примерам. Мы рассмотрим вариации символа голубого цветка в срезе исторической поэтики: в XIX веке – на материале стихотворения Й. Эйхендорфа «Голубой цветок»; в XX веке – на материале романа П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы»; в XXI веке – на материале стихотворений М. Аллнера.

¹⁴⁶ *Schon J.* Der Duft der Bücher. Dittrich Verlag, Weilerswist, 2019. S. 260.

¹⁴⁷ *Rebitschek F.* Die Blaue Blume von Kelbra. BoD Norderstedt erschienen. 2021.

¹⁴⁸ *Allner M.* Ich entstaube die Blaue Blume. Engelsdorfer Verlag, 2021.

¹⁴⁹ *Schettge H.* Blaue Blume / Helga Schettge. Westarp Science Fachvlge, Westarp Bookondemand. 2020, 182 S.

¹⁵⁰ *Riedel T.* Die Blaue Blum / Thomas Riedel, Anna-Lena Riedel. Bookwire, 2000.

2.4.1. Голубой цветок Й. Эйхендорфа

Стихотворение Й. Эйхендорфа «Голубой цветок» («Die blaue Blume») (1818) интересно для нас, так как, имея сатирический модус художественности¹⁵¹, обнажающий недостаточность внутреннего бытия лирического субъекта, представляет символ голубого цветка иронически (в смысле – квазинастоящим¹⁵²). Однако именно данный пример позволяет нам утверждать: что даже в такой вариации сохраняется семантика символа.

Произведение открывается строками, из которых мы узнаём, что лирический субъект давно странствует в поисках голубого цветка, в котором ему видится залог счастья. Однако, сколько бы ни ходил по свету с арфой лирический субъект, этот цветок ему нигде не встречался. Голубой цветок в двенадцати строках упоминается четыре раза, звучит почти рефреном.

Как же разрушается романтическая патетика и создается сатирический модус? Как только поиски голубого цветка превращаются в **мотив**, который движет персонажем, символ утрачивает сакральность, вариативность (лирический субъект старается найти конкретный объект), интерсубъективность. И, всё же, и это важно для завершения целого, как бы ни интерпретировали произведение, голубой цветок принципиально не находим.

Голубой цветок продолжает существовать, только он перестает быть понимаем – постижим – лирическим субъектом. Сам лирический субъект, хотя и обладает атрибутом миннезингера (музыкальным инструментом), ни поэтом, ни певцом не является. Он воспринимает мир буквально, что разрушает поэзию (и здесь мы находим непосредственную отсылку к роману «Генрих фон Офтердинген», к тому фрагменту, где поэт приравнивается к затворнику¹⁵³).

И хотя стихотворение является романтической пародией, а голубой цветок показан в ироническом ключе, нам до конца не ясно, над чем же всё-

¹⁵¹ Теория литературы. С. 59.

¹⁵² С. 75.

¹⁵³ *Новалис*. Генрих фон Офтердинген. С. 66.

таки смеется автор (вспомним, что ирония это – «карнавал, переживаемый в одиночку»¹⁵⁴). То ли над тем, что романтики видели в голубом цветке символ, то ли, над тем, что этот символ недосыгаем для современного автору поколения. В первой половине XIX века романтическое течение сменяется постромантическим, литературой «бидермейера». И литература тяготеет более к предромантической литературной традиции, то есть к сентиментально-идиллической линии, восходящей к литературе XVIII века. По мнению Е. Р. Ивановой, эта традиция непосредственно влияет на трансформацию образа голубого цветка, который «постепенно меняется, принимая все более реальные [курс. наш – А. М.] очертания»¹⁵⁵. Под «реальными» мы можем понимать предметные или «вещные» очертания.

На примере художественного произведения мы видим, как утрата силы перфомативного высказывания и ощущение иронии и бессмысленности исканий возвращают поэзии лоск галантной эпохи. Лирический субъект уверяет, что хотя он исходил с арфой немало дорог (“Ich wandre mit meiner Harfe”¹⁵⁶), нигде, несмотря на его отчаянные поиски, ему не встречался голубой цветок (“Doch ach, noch nirgends hab ich / Die blaue Blum’geschaut”¹⁵⁷). При этом лирический субъект, певец, доверял своему чутью (“Hab lang gehoff, vertraut”¹⁵⁸), однако всё же потерпел неудачу (что немислимо для романтического мировоззрения, так как фактически идёт разобщение субъекта и объекта – они более не являют единое целое). Как отмечает Е. Р. Иванова, поиски волшебного цветка в этом стихотворении «воплощают мысль не только о бесконечности, но и о бесполезности романтических странствий»¹⁵⁹.

Однако стихотворение Й. Эйхендорфа обнажает и глубокую грусть от утраты прежних идеалов, что позволяет нам предположить вариации тракто-

¹⁵⁴ Теория литературы. С. 75.

¹⁵⁵ Иванова Е. Р. Образ цветка в литературе немецкого бидермейера // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19. С. 200.

¹⁵⁶ Eichendorff J. Gesammelte Werke. In 3 Bd. Berlin, 1962. Bd. 1. S. 393.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Иванова. Е. Р. Указ. соч. С. 200.

вок произведения. Голубой цветок, желает того лирический субъект или нет, всё равно ведёт персонажа – это подтверждается даже текстовым повтором словосочетания. Мы можем предположить, что символ значим для самого автора. Для поэзии Й. Эйхендорфа свойственны такие акцентные образы, которые позволяют перевоплотиться лирическому «я». Так, тихая ночь или ночной лес выступают, по мнению А. Е. Махова, неким медиатором, то есть посредником «при восприятии мира романтическим “я”, через который достигается поэтическое преобразование мира, воображаемая связь с прошлым, воображаемое преодоление расстояния»¹⁶⁰. Это актуально и для стихотворения «Голубой цветок», где связь с прошлым эксплицирована в названии, расстояние сказочным образом нивелируется (мы имеем в виду пересечение сказочного пространства в понимании Д. С. Лихачева¹⁶¹), а сам лирический субъект, ведомый голубым цветком, всё равно умудряется открывать для себя новые дороги и новые горизонты, что позволяет раскрывать лирический сюжет с «позиции лирического субъекта в процессе развертывания его рефлексии»¹⁶².

Всё вышесказанное подводит нас к мысли, что нарочитое, стереотипное, ироническое явление голубого цветка в поэтическом произведении нацелено на осмеяние не самого символа, а его восприятия. Стихотворение словно обнажает слабые места: превращение символа в мотив, утрату перформативной силы слова, демонстрацию саркастического образа лирического субъекта. Однако эффект это стихотворение создает обратный. Символ голубого цветка словно отделяется (вышелушивается) от всего наносного, чтобы в перспективе превратиться в транскультурный символ.

¹⁶⁰ Махов А. Е. Своеобразие романтического мировосприятия в лирике А. С. Пушкина 1820-х годов // Избранные сочинения: В 3 т. Т. 1. О русской литературе / А. Е. Махов; сост., общ. ред., предисл. О. Л. Довгий. Тула: Аквариус, 2023. С. 50.

¹⁶¹ Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74-87.

¹⁶² Малкина В. Я. К проблеме определения лирического сюжета // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2010. № 2 (45). С. 11–14.

2.4.2. Голубой цветок в романе П. Зюскинда «Парфюмер»

Роман П. Зюскинда (Patrick Süskind) «Парфюмер. История одного убийцы» («Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders», 1985)¹⁶³ иллюстрирует утрату человечности в таких условиях развития индивида, в которых он обособляется от культуры и общества. Особенно, если от природы этот индивид наделён незаурядным талантом.

Несмотря на уверения повествователя в демонической природе центрального персонажа произведения Жана-Батиста Гренуя (от фр. Grenouille – лягушка), который по ходу повествования сравнивается с клещом¹⁶⁴, неуклюжем гномом¹⁶⁵, пауком¹⁶⁶, центральный конфликт книги связан с физиологическими особенностями антигероя. Тот не имеет собственного запаха. Повествователь даже не видит в нём человека. А между тем, из-за физических особенностей («в отличие от других людей он не создавал волнения атмосферы, не отбрасывал, так сказать, тени на других людей»¹⁶⁷), а также из-за того, при каких обстоятельствах он был рожден и воспитан – из-за целого комплекса объективных причин Гренуй был лишен нормальной социализации.

Это приводит к обособленности, к искажению мировосприятия, исключает эмпатию и саму возможность ориентироваться на «другого» в процессе становления личности. Гренуй эгоистичен и тщеславен, и, в то же время, бесконечно одинок. Другие люди для него не существуют, «ибо они суть ничто, а он – все»¹⁶⁸, и даже Бог, познаваемый через обонятельные рецепторы, не внушает Греную почтения: «какой все-таки жалкий аромат у этого Бога»¹⁶⁹. Обособленность, моральная и нравственная неразвитость в совокупности с

¹⁶³ Зюскинд П. Парфюмер: история одного убийцы / пер. с нем. Э. Венгеровой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018.

¹⁶⁴ Там же. С. 27, 29, 41, 43, 113.

¹⁶⁵ Там же. С. 116.

¹⁶⁶ Там же. С. 23, 30.

¹⁶⁷ Там же. С. 190-191.

¹⁶⁸ Там же. С. 193.

¹⁶⁹ Там же. С. 193.

гениальными способностями приводят парфюмера к мысли: превзойти Творца, создав такой аромат («ангельский»¹⁷⁰), который будет способен покорять людей, внушать им истовую любовь.

Этот момент особенно важен, уделим ему внимание. Зачем Гренуй пытается внушить того, что ему самому неизвестно? Гренуй не знает любви, несмотря на то что аромат девушки с улицы Марэ заставил его «дрожать от счастья»¹⁷¹. Более того, само понятие любви, как и другие абстрактные значения, остаётся за пределами понимания персонажа. Ю. А. Арская отмечает, что «овладевая языком, он не пользуется абстрактными понятиями вообще»¹⁷². Гренуй не имеет представления об этических и моральных категориях: «право, совесть, Бог, радость, ответственность, смирение, благодарность и т. д. – то, что должно выражаться ими, было и осталось для него туманным»¹⁷³. И то, что должно было сформироваться как цельные образы, так и остаётся номинативами. Гренуй находится как бы в отдельной, одному ему доступной, действительности (его фантазии в пещере, где он наслаждается сотворением собственного мира, где безраздельно царствует как некое высшее существо и пьёт ароматы, будто вино, из бутылей – является неоспоримым тому подтверждением). Тогда зачем создавать ангельский аромат?

Ответ отсылает нас к работам М. М. Бахтина, который полагал, что человек не может обрести свою личностную идентичность без другого. Даже Греную необходимо это участие. Находясь в пещере, в полном одиночестве Гренуй почти физически захлёбывается в зловонном тумане: «если бы его крик не разорвал этого смрада, он захлебнулся бы самим собой»¹⁷⁴.

Складывается впечатление, что Гренуй в самом деле был чудовищем (в чём нас настойчиво убеждает повествователь¹⁷⁵) – таким страшным, что не

¹⁷⁰ Там же. С. 194.

¹⁷¹ Там же. С. 57.

¹⁷² Арская Ю. А. Абсолютное в деконструирующем сознании: парадигма творчества в русской и немецкой литературе постмодернизма: дис. канд. филол. н. Иркутск, 2008. С. 105.

¹⁷³ Зюскинд П. Указ. соч. С. 33.

¹⁷⁴ Там же. С. 168.

¹⁷⁵ Там же. С. 5, С. 25, С. 28

мог вынести самого себя. Однако при всём этом – мы испытываем сострадание к персонажу. Вероятно, это может объясняться тем, что личность героя (аллегорически представленная туманом) всё же сформировалась под влиянием «другого». Всю свою жизнь, начиная с раннего детства и взросления в сиротском приюте мадам Гайар, Гренуй не знал человеческого отношения. Никто не проявил к нему участия, и он будто бы оградил себя от других людей. Это был вопрос выживания: «безопасность, внимание, нежность, любовь и тому подобные вещи, в которых якобы нуждается ребенок, были совершенно лишними для Гренуя. Более того, нам кажется, что он сам лишил себя их, чтобы выжить»¹⁷⁶. Однако это совсем не означает, что подобная замкнутость не сформировала образ «другого», не только не способного принять, но даже понять, распознать не способного.

Гренуй мучается в тумане также при взаимодействии с «другим», как под чужим взглядом «корчится речь Девушкина»¹⁷⁷. Именно это, по мнению И. Л. Галинской, подвигает Гренуя на «создание запаха, который внушал бы любовь»¹⁷⁸. А также именно поэтому с такой надеждой, казалось бы, в минуту высшего триумфа, Гренуй ждет спасительного удара Риши – меча или кинжала, который пронзит его сердце, и там будет «нечто иное, чем он сам»¹⁷⁹.

Будучи обособленным от общества, Гренуй не в состоянии сформировать образ внутреннего «я» как отражение восприятия «другого». Вокруг он видит только объекты, не наделяя ни одного индивидуума субъектностью. Именно в этом страшная манифестированность произведения: человечество утратило свою человечность, превращая всё и всех в предметы (в тексте это подчёркивается поэтической субъективацией вещей, животных и, конечно, цветов. Достаточно вспомнить момент, когда нарциссы бросаются в чан с жиром, лишь на секунду остаются на поверхности и затем тонут. Сам жир

¹⁷⁶ Там же. С. 28

¹⁷⁷ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. СПб.: Азбука-Аттикус, 2016. С. 312.

¹⁷⁸ Галинская И. Л. Патрик Зюскинд и его роман «Парфюмер» // Культурология. 2012. № 3 (62). С. 73.

¹⁷⁹ Зюскинд П. Указ. соч. С. 300.

начинает пахнуть цветами, что приводит Гренуя в неопишуемый восторг. В этот момент он понимает, что может похитить аромат, то есть душу у любого объекта: неживого или живого).

И это нас подводит к весьма значимому, символическому образу романа – к голубому цветку. Для Новалиса, как мы помним, голубой цветок не воплощён ни в одном конкретном цветке, равно, как и женщины в романе «Генрих фон Офтердинген» образуют единство, воплощая строки из «Посвящения»: «все женщины едины»¹⁸⁰. В романе «Парфюмер» это выражение буквализируется, а голубой цветок – символ бесконечного горизонта, по мнению Е. В. Холмогоровой, «превращается в процесс, технику получения запаха из цветов или сам запах»¹⁸¹, то есть символ лишается не только силы перфоматива, но даже неприкосновенности. Если в стихотворении Й. Эйхендорфа голубой цветок принципиально не может быть найден, то век XX показывает, как изменилось человеческое мировосприятие.

Точно так же, как для Гренуя не существует морального запрета на убийство, так и не существует моральных ограничений заполучить, присвоить себе голубой цветок, а затем – уничтожить его, чтобы заполучить его аромат. Голубой цветок не просто превращается в вещь, но и почти уничтожается. Ведь, хотя он явно не называется, но символ воплощён и в Лауре Риши, такой похожей на чудесный бутон, и в девушках, которые должны были служить лишь обрамлением драгоценного бриллианта, и в незнакомке с улицы Марэ. В финале романа Гренуй, одетый в голубую куртку, под покровом ангельского аромата, даже пытается явить себя миру в образе голубого цветка, но терпит полное фиаско.

Иными словами, голубой цветок как сама душа, Риттер (Heinz Ritter) в книге «Неизвестный Новалис» (“Der unbekannte Novalis”) впервые называет голубой цветок прообразом человеческой души¹⁸²) подлежит в романе объек-

¹⁸⁰ *Новалис*. Генрих фон Офтердинген. С. 11.

¹⁸¹ *Холмогорова Е. В.* Поэтическая функция языка в постмодернистском тексте: на примере романа Патрика Зюскинда «Парфюмер»: дис. ... канд. филол. н. Белгород, 2010. С. 107.

¹⁸² *Ritter H.* Der unbekannte Novalis. Göttingen : Sachse u. Pohl, 1967. S. 47

тивации вследствие того, что гений утрачивает связь с обществом, историей. Гренуй не может адекватно воспринимать себя глазами «другого» и, как следствие, превращается в чудовище. Такое чудовище, которое готово уничтожить само Чудо, чтобы присвоить его «душу» себе.

Роман говорит нам не только о нравственной, личностной и, как следствие, физической гибели главного персонажа. Вспомним, что Гренуй в самом страшном своем воплощении (удушающего тумана) – это метафора того, как его воспринимали глаза «другого», а значит и всё общество. Следовательно, это общество – антигуманно. На этом настаивает и Ю. А. Арская, отмечая, что «любви и гуманизма нет в обществе, которое его [Гренуя. – А. М.] окружает. Все встречающиеся ему на пути люди используют его в своих целях»¹⁸³. И поэтому голубой цветок скрыт от глаз и погибает, так как утрачены чуткость к миру и сама человечность.

2.4.3. Голубой цветок в поэзии М. Аллнера

В современной немецкой поэзии голубой цветок возвращает себе былую силу – перформативности слова, интерсубъектности, сакральности и личного постижения.

Книга стихов Манфреда Аллнера (Manfred Allner) “Ich entstaube die Blaue Blume”¹⁸⁴ («Я стряхиваю пыль с голубого цветка») была опубликована в 2021 году. Его автор, член Общества современной поэзии в Лейпциге, в аннотации отмечает, что в представленных произведениях нашли художественную рефлексию его политические и социальные взгляды и важный для него вопрос о защите окружающей среды. В книге присутствует любовная лирика, которая, впрочем, всегда стремится выйти за собственные рамки. И стихотворение, которое формально является посланием к возлюбленной, становится философским исканием. Голубой цветок является центральным образом,

¹⁸³ Арская Ю. А. Указ. соч. С.109.

¹⁸⁴ Allner M. Op. cit.

объединяющим материал в единое. Он не только буквально прорастает почти в каждом произведении, но и обогащается смыслами и коннотациями – будто бы с каждым воплощением или упоминанием – набирая силу. Остановимся на трёх наиболее значимых произведениях.

Стихотворение «Мой голубой цветок» (“Meine Blaue Blume”¹⁸⁵) посвящено возлюбленной. Исходя из названия, кажется, что сейчас мы должны обнаружить формальные маркеры: голубой цвет, который будет являться отсылкой к романтической эпохе; сравнение девушки с цветком. Однако этого не происходит. Даже глаза музы поэта – волшебного зеленого цвета (“wundergrünen Augen”¹⁸⁶). Однако почти рыцарское отношение лирического героя к даме его сердца, сравнение, которое граничит с отождествлением любимой женщины с заветной мечтой (“mein grosser Traum”¹⁸⁷), и ощущение вневременности, которое сродни бессмертию («Голубой цветок, что я обрел с тобой, заполняет всё время каждого подаренного нам дня» (“Die Blaue Blume habe ich mit dir gefunden: / Was schenkt der Tag uns seither an erfüllten Stunden”¹⁸⁸)), – актуализируют романтическую традицию. Они наполняют символ голубого цветка былыми коннотациями: такого сближения *я* и *ты*, которое становится залогом счастья, самопостижения и бессмертия.

Стихотворение «У голубого озера» (“Am Blauen See”¹⁸⁹) развивает тему обретения голубого цветка. Оно повествует о личном опыте встречи с голубым цветком. В отличие от предыдущего произведения, здесь голубой цвет является значимым колористически дополнением, которое создаёт дополнительные смысловые коннотации. Недалеко у *голубого* озера, в чаще леса, лирический субъект замечает голубое свечение. Он следует за светом и видит голубой цветок, который приобретает черты возлюбленной (“Die Blaue

¹⁸⁵ Allner M. Meine Blaue Blume // Ich entstaube die Blaue Blume / Manfred Allner Engelsdorfer Verlag, 2021. S. 115.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Allner M. Am Blauen See // Ich entstaube die Blaue Blume / Manfred Allner Engelsdorfer Verlag, 2021. S. 22.

Blume hat hell geleuchtet: / Vor mir hob sich dein Gesicht”¹⁹⁰). Стихотворение изобилует дополнительными деталями, которые никак не связаны с рецепцией романа Новалиса. Так, упоминание голубого очистительного озера, является фактом самостоятельной интерпретации образа в рамках национальной традиции. И снова голубой цветок, как ключ, открывает другую реальность, где возможна встреча с чудом.

И, конечно, нельзя обойти вниманием одноименное стихотворение, давшее название всему сборнику. Оно посвящено Г. Тунберг. «Я стряхиваю пыль с голубого цветка» (“Ich entstaube die Blaue Blume”¹⁹¹) является осевым произведением всей книги. В нём выражается и надежда, и стремление, которое приобретает силу перформативного высказывания: «Я хочу стряхнуть с него [с голубого цветка. – А. М.] пыль, холить его и лелеять» (“Ich will sie entstauben und hegen und pflegen”)¹⁹². Мало просто встретиться с голубым цветком, необходимо пронести его свет через свою жизнь, своими делами делать ярче его нежное свечение. Мало просто обращаться к символу германского романтизма, необходимо в нём находить собственный горизонт. Иными словами, символ, оживая в поэзии, должен обладать интерсубъективностью и сакральностью.

Говоря о сакральности, отметим, для М. Аллнера голубой цветок – духовное постижение. Сознательно ли или нет, но автор вовлекает в диалог близких по духу личностей, которые являются даже представителями иных культур: «Грета [имеется в виду – Г. Тунберг (Greta Thunberg), гражданка Швеции, экоактивист. – А. М.] тоже видела Голубой Цветок / Скрытый, сияющий и чистый. / Она хочет, чтобы мы все нашли его снова: / Так должно быть вовеки на всей земле» (“Auch Greta hat die Blaue Blume gesehen/

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Allner M. Ich entstaube die Blaue Blume // Ich entstaube die Blaue Blume / Manfred Allner Engelsdorfer Verlag, 2021. S. 34.

¹⁹² Ibid.

Versteckt und leuchtend und rein. / Sie will dass wir alle sie wiederfinden: / So soll es auf Erden stets sein”¹⁹³).

Также отметим, что голубой цветок в стихотворении противопоставлен золоту и материальным богатствам (вспомним легенду о свинопасе и мотив проклятого золота). Голубой цветок становится даром. Однако только труд позволяет обрести благополучие (вспомним сказку про лён), цветок не терпит обмана и предательства. Только понимая его как дар, «холя и лелея» (“hegen und pflegen”¹⁹⁴) – возможно обрести счастье, передать следующим поколениям его свет как опору (“für jetzt und jene, die nach uns kommen, wird sie zum einigenden Halt”¹⁹⁵) и даже бессмертие. Иными словами, флорообраз и сегодня сохраняет значимость для немецкого национального сознания. Мы можем наблюдать, что в художественном творчестве символ голубого цветка вновь приобретает смысловые значения сакральности, женственности, нежности, но также и магической силы, способной повлиять на судьбу при условии, что возникает созвучие, некое единение *я* и *ты*. Перфомативное слово поэта снова становится клятвой, воплощённой в поэзии как в поступке. А значит, голубой цветок по-прежнему способен открывать дверь в иную реальность, где возможна встреча с чудом.

* * *

Как мы видим, символ голубого цветка прошел много этапов становления, прежде чем обрести свой символический статус. Колоратив, окрашивающий флорообраз, делает его зримым, даже, если сам цветок не конкретизируется. В свою очередь, эта визуальность так же символична, как и цвет.

Лексема *blau* обладает преимущественно отрицательными смысловыми значениями, связанными с пограничным состоянием, отступлением от нормы, тоской и гибелью. Голубой цветок, укорененный в германской словесности, отсылает нас к формуле параллелизма, к волшебному цветку, открывающему клады, к поискам и утратам.

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid.

Благодаря роману «Генрих фон Офтердинген», голубой цветок становится символом. Последующая рецепция в немецкой культуре подтверждает устойчивый к нему интерес. Голубой цветок часто воплощает в себе амбивалентный образ: небесной выси и невыразимой печали (Ф. Гёльдерлин), тщетного поиска и недостижимого идеала (Й. Эйхендорф), невероятной красоты и увядания (Г. Тракль). Голубой цветок может даже не называться, но всё равно имплицитно присутствовать – в музыке, снеге и в болезненной бледности (Т. Манн), в одержимом поиске (А. Зегерс), в холодном желании создать величайший аромат (П. Зюскинд). Но он вполне может быть и эксплицитован (М. Аллнер). Но как бы ни воспринимался и ни интерпретировался синкретический образ, именно родная культура даёт ему силы приобрести транскультурный статус. Вариативность, которая не сводится к различиям рецепции, а находит себя в каждом авторском постижении, понимании, – открывает возможности для интерпретации символа иными культурами. Сакральность, восходящая к народной образности и символически осмысленная Но-валисом, создает тесный круг, сплоченный «теплотой тайны» (С. С. Аверинцев). Интросубъективность этот круг расширяет до бесконечности постигаемых смыслов.

Однако в каждой вариации голубой цветок актуализируется в рамках историко-культурного процесса. Мы убедились, что символ голубого цветка воспринимается по-разному, в зависимости от времени написания произведения. Голубой цветок становится тем зеркалом, в котором отражается личность с её мировоззрением, а также предстает национальная культура.

ГЛАВА 3. ГОЛУБОЙ ЦВЕТOK КАК ТРАНСКУЛЬТУРНЫЙ СИМВОЛ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ТРАДИЦИИ

Транскультурный статус символ обретаёт только тогда, когда перенимается иными культурными формациями. Другая национальная литература реализует вариации символа через собственный культурный код, позволяя говорить о национальных особенностях восприятия.

Третья глава посвящена особенности восприятия голубого цветка англоязычной (британской и американской) традицией. Восприятие символа также связано с колоративом, в английском языке выраженным лексемой blue; с национальной флоросимволикой; с культурно-историческим и литературным процессом. Вследствие этого, исследование так же, как и во второй главе, включает анализ колористической семантики голубого цвета в английском языке на материале фразеологических единиц. Кроме того, исследуется флоросимволика с выявлением наиболее значимых флорообразов. Сам голубой цветок соотносится с литературной традицией: как до появления в ней романа «Генрих фон Офтердинген», так и после распространения не только самого текста, но представлений о нём. В завершении главы предлагается рассмотреть наиболее репрезентативные произведения англоязычной традиции, в которых эксплицирован транскультурный голубого цветка.

В качестве источников исследуются поэтические, драматургические и прозаические произведения.

3.1. Колористика в англоязычной картине мира: цветообозначения и фразеологические единицы

Хотя в современном английском языке синий и голубой цвета выражаются одним словом, в прошлом для обозначения колоративов существовало несколько лексем.

Как пишет К. П. Биггем в книге «Синий в древнеанглийском: междисциплинарное семантическое исследование», в период до нормандского завоевания существовало явное разделение: англо-саксонский диалект (территориально распространенный в столице, в Лондоне) тяготел к использованию латинских лексем (Lat Lexeme) для обозначения цветов (исследовательница говорит о лексеме “Aerius”, которая, по всей видимости, восходит к лат. “Caeruleus” – «синий»). Позже aerius, waden, hawen, – использованные для обозначения серого, синего, зеленого заменились на blawen, слово этимологически связанное с древнеисландским и распространенное в провинциальной Англии¹. В современном английском языке характеризуют колоратив эпитеты, выраженные прилагательным, что исключает необходимость существования нескольких номинативов для обозначения оттенков цвета².

Изначально лексема blawen, наравне с glasen, обозначала более темные оттенки синего (dark) цвета³, и обладала смысловыми значениями чего-то «холодного и безрадостного»⁴. Так как лексемы blawen и glasen были употребимы в провинциальных диалектах, для исследования семантики цветообозначения уместно обратиться к исследованиям «кельтской окраины».

По мнению А. А. Пичугиной, столичный регион (Лондон) наиболее был подвержен нормандскому и римскому влиянию, в то время как «кельт-

¹ Biggam C. P. Blue in Old English: An interdisciplinary semantic study. Rodopi, 1997. P. 291–292.

² Ibid. P. 67.

³ Ibid. P. 228, 289.

⁴ Ibid. P. 95.

ские окраины», то есть Шотландия, Ирландия и Уэльс, сохраняли остатки своей самобытности⁵.

Для выявления символических значений современной лексемы blue необходимо обратиться к исследованию ранней языческой эпохи. А. А. Пичугина, исследуя влияние кельтского элемента (т.е. явлений эпохи синкретизма Британских островов, нашедших отражение в «народно-эпической литературе кельтов Британии»⁶) на символику английских лексических цветообозначений, отмечает, что «пракельтская цветовая система была “сине-зелено-серой”, <...> для описания синих, зеленых и серых тонов, а также ассоциируемых с ними в некоторых контекстах оттенков, использовалось цветообозначение glas(s)-»⁷. Исследовательница также подчёркивает, что параллельно использовались синонимичные слова, обозначающие данный сине-серый колоратив. Так, odar (в ср.-ирл. «коричневый, бурый» «цвета выдры») восходит к индоевропейскому ud- «вода» («водянистый» > «серо-голубой»)»⁸, что позволяет исследовательнице прийти к выводу о взаимозаменяемости серого и синих цветов. К схожим выводам приходит и К. П. Биггем, говоря, что «серый / синий» означал синий цвет⁹.

Дальнейшее исследование колоратива позволяет обнаружить положительные и отрицательные коннотации и того, и другого оттенка. А. А. Пичугина настаивает, что положительные связаны с синим цветом, отрицательные принадлежат – серому. Однако, что более значимо, «в мифологических текстах кельтов сфера денотации синего цвета связана с концептом воды и небес»¹⁰, а русалки в народных, шотландских, сказаниях сбрасывать рыбью чешую и облачатся «в синее, как море, платье»¹¹. Вода и небо – обе

⁵ Пичугина А. А. Влияние кельтского элемента мифологической культуры Британских островов на символику английских лексических цветообозначений: дисс. ... канд. филол. н. Самара, 2012. С. 11–14.

⁶ Там же. С. 15.

⁷ Там же. С. 69.

⁸ Там же. С. 70.

⁹ Biggam C. P. Op. Cit. P. 83.

¹⁰ Пичугина А. А. Указ. соч. С. 71.

¹¹ Там же.

сферы, недостижимые для человеческого бытия. По сути это – потусторонний мир, иная действительность. Вода, при этом не только видима и осязаема, но ещё и являющаяся препятствие: со всех сторон окружающее остров, спасительную сушу. В шотландских легендах, по данным А. А. Пичугиной, даже существует народ, населяющих пролив «Sea-stream of the Blue Men» (досл. англ. «Морской поток синих людей»), «синие человечки»¹².

Важно отметить, что голубой (синий) в кельтской культуре также связывался с дальними странами, что также отмечается исследователем¹³.

Современное слово blue, по мнению А. А. Пичугиной, связано с праиндоевропейской основой *bhles, обозначающей яркий цвет («light-colored, blue, blond, yellow»). Также исследователь предполагает, что название цвета восходит к средневековому латинскому bla, обозначающему желтый цвет. А древнеанглийское blow, родственно словам с латинским корнем: flavus (желтый); древнеиспанскому blavo (желто-серый); греческому phalos (белый)¹⁴.

Зарубежные исследования ориентированы на значимость древнеисландского семантического термина blar в этимологии лексемы blue. Так, К. Вульф пишет, что слово blár употреблялось во времена древних саг, в которых использовалось для описания цвета воронов. То есть окраска предполагалась угольно-черной, «темного сине-черного цвета»¹⁵. Исследовательница отмечает, что blar мог повлиять на формирование лексем blue и black в современном английском языке. Также вспомним исследование А. Ю. Комановой, в котором отмечалось, что синий цвет этимологически связан с белым. И, вероятно, считался одним из его «голубоватых», более тёмных оттенков¹⁶.

Вероятно, этим же объясняется семантическая связь с серым цветом. Небо и вода могут представлять и в серых тонах, в зависимости от климатических условий. И та же водная среда окрашивается в темные тона. От того,

¹² Там же. С. 72.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Wolf K. The Color Blue in Old Norse-Icelandic Literature //Scripta Islandica. 2006. P. 57

¹⁶ Команова А. Ю. Функционирование фразеологизмов с элементами цветообразования в англоязычном медиадискурсе: дисс. ... канд. филол. н. Смоленск, 2018. С. 63.

«в водянисто-серые тона окрашены привидения, призраки, души мертвых: “But the meteors of death are there: *the gray watery forms* [курс. наш. – А.М.; досл. англ. «серых, водяных форм»] of ghosts”¹⁷ “Ha! What cloud is that? It carries the ghost of my fathers. I see the skirts of their robes, like *gray and watery mist* (курс. А. М. досл. англ. серый и водянистый туман)”¹⁸»¹⁹. Также вспомним, что Морриган, богиня смерти и разрушения в ирландской мифологии, была одета в серый плащ. А. А. Пучугина подчёркивает, что «символика серого цвета, связанная с концептом смерти, усиливается, когда он используется вместе с красным цветом крови»²⁰. Отметим также, что, согласно исследованию, коннотации серого цвета связываются с прахом и лиминальным состоянием, что особенно важно, если учесть их синкретическое обозначение синего и серого цветов.

Таким образом, синий (голубой) в англоязычном цветообозначении выражает нечто «иное», особое – с чем бы он ни был связан: с предметом одежды (А. А. Пичугина отмечает, что добавлять синие элементы в одежду было привилегией, которую могли позволить себе далеко не все, например, это дозволено было бардам²¹) или с потусторонним миром.

Это отношение нашло отражение в пословицах и поговорках. Приведем лишь некоторые из них в качестве примера. Так, выражения: *blue devils* (пребывать в депрессии); *to be in the blues* (терпеть неудачу); *things look blue* (плохи дела); *to feel blue* (грустить о чем-либо или – болеть); *to look blue* (выглядеть больным); *blue joke* (грубая, неуместная шутка); *a bolt from the blue* (как гром среди ясного неба); *until we are blue in the face* (делать что-либо до посинения); *blue fear* (выражает паническое состояние); *to be between the devil and the deep blue sea* (находиться между молотом и наковальней, в опасной ситуации); *blue on blue* (встречный огонь по «своим» же, то есть по соб-

¹⁷ The Poems of Ossian / translated by James Macpherson. Boston: Phillips, Samson & Company, 1851. P. 285.

¹⁸ Ibid. P. 485.

¹⁹ Пичугина А. А. Указ. соч. С. 77.

²⁰ Там же. С. 76.

²¹ Там же. С. 73–74.

ственным войскам). Так, Е. В. Лупанова, анализируя фразеологические единицы англо-американской военной субкультуры, заключает, что «голубой или синий цвет в армейской субкультуре символизирует тоску, смерть»²². Выражение *blue on blue* (гибель от огня своих же военных сил) эксплицируется на лексическом уровне и воспринимается как двойная трагедия.

А идиома про «глубокое синее море» (*to be between the devil and the deep blue sea*) также усиливается семантикой водной стихии, которая воспринималась в древности как иное пространство, иной мир. На это указывает Л. Р. Гатаулина, отмечая, что «во многих культурах синий цвет наделялся магическими свойствами, поскольку был связан с водой, которая <...> издревле осознавалась как стихия, связанная со смертью и с загробным миром»²³. И в то же время, в английском языке лексема *blue* вербализирует «концепт “любимчик”»: англ. *smb's/l the blue eyed boy* (буквально: “голубоглазый мальчик” – “любимчик, пай-мальчик, херувимчик”)²⁴.

А. М. Шабанова отмечает, что несмотря на то, что в английском языке преобладают отрицательные смысловые значения в идиомах с лексемой “blue”, положительные оттенки также выражаются: *once in blue moon* (в очень редких случаях); *out of blue* (неожиданно); *true blue* (быть преданным своей идее)²⁵. Добавим также: *a bit of blue sky* (лучик надежды), *to be blue-ribbon* (быть авторитетным, престижным).

Однако даже в условно-положительных фразеологизмах с компонентом “blue” сохраняется некоторое беспокойство, выражаемое чем-то редким, недоступным, неожиданным. В тех же случаях, когда значение однозначно положительно, лексема теряет свой символический смысл, понимаясь букваль-

²² Лупанова Е. В. Образность фразеологических единиц в языковой картине мира представителей англо-американской военной субкультуры // Политическая лингвистика. 2017. № 2 (62). С. 103.

²³ Гатаулина Л. Р. Роль цветообозначений в концептуализации мира: на материале фразеологизмов английского, немецкого, французского, русского и татарского языков: дисс. ... канд. филол. н. Уфа, 2005. С. 147.

²⁴ Там же. С. 147.

²⁵ Шабанова А. М. Отражение английской культуры во фразеологизмах с компонентом цветообозначения // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 3 (70). С. 531–533.

но. Небо в идиоме *a bit of blue sky* – имеет фактический голубой оттенок, что означает хорошую погоду, и надежда связывается именно с общим состоянием природы. А выражение *true blue* – связано с такой голубой тканью, которая даже после многократных стирок не теряет своего первоначального цвета. Л. Р. Гатаулина приводит эту идиому как «true as Coventry blue “очень верный, очень преданный” (имеется в виду необыкновенно стойкий синий цвет ткани, производящейся в графстве Ковентри)»²⁶. Также исследователь отмечает, что различные мрачные состояния, описываемые с помощью лексики *blue* (*blue study* – мрачное размышление, *blue future* – невеселое будущее, *blue life* – тоскливая жизнь), дали название жанру джазовой музыки, блюзу (англ. blues)²⁷. Кроме этого, Л. Р. Гатаулина отмечает роль художественной литературы в расширении семантического поля лексики blue. Исследователь апеллирует к значимым прецедентным текстам, содержащим символический колоратив. Так, по мнению исследовательницы, «прецедентный текст и производное от него прецедентное имя синяя птица [от названия пьесы-сказки М. Метерлинка²⁸. – А. М.] сообщило цветообозначению дополнительные значения надежды, веры в счастье, радость, стало символом счастья, подчас недостижимого: <...> англ. blue bird on happiness»²⁹.

Не обходит вниманием исследование и голубой цветок Новалиса, который в английском языке связан с формированием значения идилической, недостижимой мечты. Голубой цвет в данном семантическом единстве приобретает значения тоски и грусти, невозможности обрести счастье. Л. Р. Гатаулина пишет: «голубой цвет стал символом романтического томления по мистическому идеалу; ср.: рус. голубая мечта; тат. зэцгэр хыял «голубая мечта, мечта, оторванная от жизни», фр. reve bleu, illusion bleue, англ. blue flower, рус. голубой цветок (символ романтизма, олицетворяющий стремление к идеалу); «редкий, небывалый» (англ. blue dahlia букв. «голубой

²⁶ Гатаулина Л. Р. Указ. соч. С. 149.

²⁷ Там же. С. 148.

²⁸ Maeterlinck M. L'oiseau Bleu. Paris: Charpentier, 1920.

²⁹ Ibid. С. 159.

георгин» – «что-л. очень редкое, небывалое», blue roses букв, «голубые розы» – «нечто недостижимое»»³⁰.

Голубой / синий цвет на семантическом уровне связан с пересечением некой границы, для обозначения чего-то запредельного. Так, коллектив авторов во главе с Л. Симионом, анализируя кинематографические полотна А. Тарковского и А. Звягинцева, отмечает, что русский кинематограф похож на погружение в синеву, так как до конца не познаваем³¹. Также голубым колоративом отмечены гуманитарные науки, посвященные исследованию морской темы в литературе (The Blue humanities)³². Голубые гуманитарные науки» являются одной из популярных ветвей англоязычного литературоведческого анализа³³. Через данную оптику исследуются даже классические произведения, например, пьесы У. Шекспира³⁴.

Как мы видим, лексема blue, по мнению исследователей, восходит к древнеанглийской форме blawen, обозначающей темные оттенки цветов, в том числе, и синий. Также важно отметить сопоставление колоратива с белым и чёрным в рамках отечественных и зарубежных исследований. В народном сознании Британских островов цвета: голубой, синий, серый, зеленый, – выраженные одним словом glas(s) (glasen) связаны с небом и водой. Вода окружает остров, нисходит туманом, стоит болотами, течет реками. «Иной» мир населен «иными» созданиями («синие человечки»), а также враждебными духами и приведениями. Во фразеологической картине мира лексема blue сохраняет отрицательные коннотации, но также служит для обозначения чего-то небывалого, редкого, трагического и опасного.

³⁰ Ibid.

³¹ *Simion I. et al. Expressions of Emotions Through the Colour Blue: Andrei Tarkovsky's Solaris and Andrei Zvyagintsev's The Return // Concept. 2022. Т. 24. №. 1. P. 42-50.*

³² *Gillis J. R. The Blue Humanities. In studying the sea, we are returning to our beginnings // HUMANITIES. 2013. Vol. 34. № 3.*

³³ *Mentz S. A poetics of planetary water: The blue humanities after John Gillis // Coastal Studies & Society. 2023. № 2 (1). P. 137–152.*

³⁴ *Hansen C. Shakespeare, Climate Change and the Blue Humanities: Imagining an Oceanic Education Shakespeare // Shakespeare, Education and Pedagogy. Routledge, 2023. P. 190-199.*

Современная семантика лексемы blue содержит коннотации границы и иной среды. Художественная литература играла и играет значительную роль в расширении данного семантического поля. Роман Новалиса внес в понимание колоратива новые смысловые оттенки: надежды, счастья, тоски, грусти, недостижимой мечты. Эти оттенки сохраняет и транскультурный символ голубого цветка, воплощённый в англоязычной литературе.

3.2. Исторические предпосылки формирования транскультурного символа голубого цветка в английской литературе

Первое знакомство англоязычного мира с творчеством и жизнью Новалиса, на этом настаивает Л. Гетси³⁵, состоялось благодаря эссе Т. Карлейля³⁶, написанным в 1829. Эссе стало знаковым явлением, так как позволило сформировать некое устойчивое представление о фигуре Фридриха фон Гарденберга как библиографической личности, о влиянии обстоятельств его жизни на творчество и философию (Ф. Хибел отмечал, что перевод романа «Генрих фон Офтердинген» на английский в 1842 г. был выполнен под влиянием этой работы Карлейля³⁷). Но что ещё более значимо, литературный этюд, написанный Т. Карлейлем, создал вокруг самого Новалиса, в частности, и всего романтизма, в целом, некий ореол загадочности, пустых надежд и опасности преждевременного угасания вследствие увлечённости сильным пылким чувством.

Т. Карлейль, «со всей толерантностью и уважением», задавался вопросом, как можно понять мистицизм Новалиса (“nevertheless, with all due tolerance or reverence for Novalis's Mysticism, the question still returns on us: How

³⁵ *Getsi L.* Novalis in English Translation: “The Sins of the Fathers...” // Translation Review. 1979. № 4 (1). P. 27.

³⁶ *Carlyle T.* Novalis // Critical and Miscellaneous Essays. Philadelphia: A. Hart, 1852. P. 167–187.

³⁷ *Hiebel F.* Novalis: German poet – European thinker – Christian mystic. University of North Carolina Press, 1954. S. 8.

shall we understand it”³⁸). Отвечая на поставленный вопрос, ученый находит истоки мировоззренческой позиции Новалиса в немецкой философии, а точнее – в менталитете. Карлейль убежден, что идеализм является некоей немецкой национальной особенностью, отмечая, что со времен Канта, фундаментальным принципом немецкой философии является отрицание материи. Английский и Шотландский взгляд на природу вещей прямо противопоставляется этой позиции: то, что не доказано экспериментально, не может считаться истинным. Автор эссе выказывает удивление, как не имеющее доказательств суждение может иметь столько широкое распространение во всех слоях общества (“Indeed it is singular how widely diffused, and under what different aspects we meet with it among the most dissimilar classes of mankind”³⁹).

Однако автор находит ответ, почему для Новалиса мир предстаёт в ином свете, в частности, почему Природа воспринимается не как «мертвая враждебная материя, а как завеса и таинственное одеяние Незримого» (“Nature is no longer dead, hostile Matter, but the veil and mysterious Garment of the Unseen”⁴⁰). Ответом на этот вопрос становится личная утрата.

Встреча с Софией фон Кюн в эссе представляется судьбоносным событием для Фридриха фон Харденберга. При этом с первого же взгляда на девушку, становится ясно, что лишь она может составить его счастье, и это счастье может быть слишком скоротечным, потому что такие, как она слишком «хрупки для реальной жизни» (“they are too tender and delicately fashioned for this life”⁴¹). Предчувствие неминуемой беды становится постоянным спутником Новалиса, а когда Софи в возрасте пятнадцати лет покидает этот мир, поэт, преисполненный печалью, настолько теряет связь с реальностью, что не разделяет дня и ночи и в память о возлюбленной «благочестиво ждет собственной кончины» (“the pious wish for death”⁴²).

³⁸ *Carlyle T.* Op. cit. P. 174.

³⁹ *Ibid.* P. 175.

⁴⁰ *Ibid.* P. 176.

⁴¹ *Ibid.* P. 170

⁴² *Ibid.* P. 171

И хотя такой образ, по замечанию Н. Я. Берковского, не имеет ничего общего с реальным положением дел, он силен и правдоподобен, так как в Новалисе «хотели видеть героя отрешенности, звездного романтика, не замешанного в дела быта и эпохи»⁴³. Созданию такого идеала как раз способствовали эссе Т. Карлейля и Г. Гейне. Отметим, что в эссе «Романтическая школа» (“Die romantische Schule”, 1836), Г. Гейне, противопоставляя Новалису Гофмана (в пользу последнего), писал, что Новалис повсюду видел только чудеса и подслушивал разговоры растений (“Novalis sah überall nur Wunder und liebliche Wunder; er belauschte das Gespräch der Pflanzen”)⁴⁴. По мнению Г. Гейне, Гофман наблюдательней и целостней и потому – гораздо значительней, чем Новалис, который видел вокруг себя лишь голубой воздух (“blauen Luft”⁴⁵). Здесь нелишним будет замечание В. А. Пронина, что существовало глубинное отличие образной системы Новалиса и Гейне: то, что у первого является символом, «в поэзии Гейне превращается просто в метафору»⁴⁶. И этим превращением в метафору объясняется тщетность поисков открытого горизонта, более того – образ голубого цветка иронически буквализируется. Так, В. А. Пронин отмечает, что Гейне создал словесный портрет «истинной почитательницы Новалиса, которая превратила свою жизнь в страстное ожидание смерти, то есть некоего высшего инобытия, где, как она надеется, произойдет слияние душ и романтического гения, и его преданной почитательницы»⁴⁷. Влияние Гейне на литературный процесс того времени было весьма значительным, об это пишет М. Эспань, называя Гейне «медиатором-посредником»⁴⁸, а Е. Е. Дмитриева во вступительной статье отмечает, что посредники-медиаторы «сами привносят в другую культуру свой родной контекст»⁴⁹. Таким образом, мы можем заключить, что о немецком роман-

⁴³ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 148.

⁴⁴ Heiner C. J. H. Die romantische Schule. Hoffmann & Campe, 1836. S. 191.

⁴⁵ Ibid. S. 193.

⁴⁶ Пронин В. А. Поэзия Генриха Гейне: генезис и рецепция. М.: Наука, 2011. С. 30-31.

⁴⁷ Там же. С. 31-32.

⁴⁸ Эспань М. История цивилизаций как культурный трансфер. С. 475.

⁴⁹ Дмитриева Е. Е. Застывшая жизнь в янтаре: заметки о научной биографии Мишеля Эспаня. С. 20.

тизме Франция, а затем и Англия судили, опираясь на «Романтическую школу».

Дополнительные смысловые коннотации в англоязычном культурном дискурсе на голубой цветок накладывает и национальное восприятие. Данный образ встречается в литературе (однако, заметим в скобках, не является символом).

Мы обратим внимание на те, что были наиболее близки к исследуемому периоду, так как именно они, вероятно, имели более сильное влияние на, как сейчас принято говорить, массовое сознание. Так, в 1821 году издаются «Малайские летописи» (“*Malay Annals (translated from the Malay language)*”), собранные и переведённые на английский доктором Дж. Лейденом. Одна из экзотических историй, включенных в данный сборник, рассказывает о сватовстве. Султан Малаки решил взять в жены знатную невесту, принцессу Гунунг Леданг. За суженой он посылает своих самых смелых воинов, одному из которых встречается Танджунгский голубой цветок (*the Tanjung’s blue flower*), который подсказывает, что его поиски тщетны: птичка улетела, искать её бесполезно (досл. «вы молитесь перцу, чтобы её поймать») ⁵⁰.

Также образ голубого цветка встречается в публицистической прозе и в журналах путешественников. Вспомним, что XIX век для Англии – век географических и научных открытий. Так, в книге о путешествии по южным провинциям Российской империи пишет об особом виде хлопка, цветущего голубым цветом ⁵¹. В книге об экспедиции в Южную Африку также упоминается «маленькое небо – голубой цветок» (“*a small sky – blue flower*” ⁵²). Иными словами, голубой цветок воспринимался как экзотический образ, находящийся по ту сторону границы, пускай, не метафизической, а вполне реальной –

⁵⁰ *Leyden J.* Malay Annals (translated from the Malay language). London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1821. P. 279.

⁵¹ *Pallas P.* Travels Through the Southern Provinces of the Russian Empire, in the Years 1793 and 1794. V. 1. London: Printed for J. Stockdale, 1812. P. 361.

⁵² *Latrobe C. I.* Journal of a Visit to South Africa in 1815 and 1816 with some account of the Missionary Settlements of the United Brethren, near the Cape of Good Hope. Book: Geography and Travel: Granth Sanjeevani, 1818. P. 224.

пространственной. Но как бы там ни было, ореол таинственности и сказочности, как мы могли убедиться на примерах, ему присущ: цветок обретает речь и помогает герою, белый хлопок окрашивается в загадочный голубой цвет, и даже небо уместается в чашечке цветка – невозможно не вспомнить строки У. Блейка (в переводе С. Маршака): «В одном мгновенье видеть вечность»⁵³.

Однако коннотации границы жизни и смерти голубые цветы также имеют. Это подтверждается общеевропейской традицией сеять на могилах семена незабудки. В английской литературе начала XIX в. встречается тому подтверждение: в книге «Рассказ о пребывании в Бельгии во время кампании 1815 года и о посещении поля Ватерлоо» упоминается о маленьких голубых цветах на могилах, о незабудках⁵⁴. В скобках заметим, что после Первой Мировой войны общемировым символом памяти станет красный мак. Об этом, в частности, пишет Т. Харрисон в книге «Память сегодня: маки, горе и героизм»⁵⁵.

Между тем, в XIX веке цветы становятся частью социального этикета. Как отмечает исследовательница М. Энгельгардт в книге «"Язык цветов" в викторианскую эпоху знаний», популярность цветов как эмблем оказало своё влияние на материальную культуру викторианской жизни⁵⁶. Флориография, то есть эмблематическое значения цветов, становится новым галантным языком эпохи. Букет воспринимается как послание, требующее расшифровки. Существуют исследования, которые рассматривают «Язык цветов» как возможность для женщин среднего класса для самореализации, так как флористика, как и рукоделие, было социально-приемлемым занятием для замужней дамы в то время. Об этом пишет, М. Брукс, настаивая на том, что флориография (воплощённая, в том числе, и в вышивке) выходила за рамки простого

⁵³ Блейк У. Из «Прорицаний невинности» // Собрание сочинений. В 8 т. Т. 3 / С. Я. Маршак. М.: Художественная литература, 1969. С. 602.

⁵⁴ Eaton C. A., J. Watts. Narrative of a residence in Belgium during the campaign of 1815; and of a visit to the field of Waterloo. London: J. Murray, 1817. P. 297.

⁵⁵ Harrison T. Remembrance today: poppies, grief and heroism. Reaktion Books, 2012.

⁵⁶ Engelhardt M. The language of flowers in the Victorian knowledge age // Victoriographies. 2013. Т. 3. №. 2. С. 136–160.

увлечения, и становилось средством коммуникации и самопознания⁵⁷. Источником увлечения, как полагает К. И. Шарафадина явилась публикация сборника «Западно-восточного дивана» И. В. Гёте⁵⁸. Книга была воспринята современниками как возможность диалога Запада и Востока. Но, что важнее, в европейскую культуру вошла некая «гадательность»: «одной из отличительных черт восточной поэтики Гёте считал проявляющийся в иносказательности, пафосе намёка, игре “сокровенный язык”, пояснению которого он посвятил несколько статей в прозаической части. Так, в статье “Обмен цветами и знаками” Гёте разъясняет механизм восточного “селама”, или “языка цветов”»⁵⁹. Вскоре «Язык цветов» становится весьма популярным явлением во Франции, а затем и в Англии. К. И. Шарафадина акцентирует внимание, что в викторианскую эпоху цветоводство «становится знаком приверженности к определенным общественным нормам, а обращение к символике цветов в быту и в литературе – модой времени»⁶⁰. Также исследовательница отмечает, что английский консерватизм, как черта национального менталитета, сыграл ведущую роль в развитии и укреплении цветочных кодов в Соединенном Королевстве. В книге приводится следующий пример, доказывающий крепость традиций. В 1840, готовясь к свадьбе, королева Виктория посадила в своем саду мирт, «символ супружества: национальная традиция предписывала этот ритуал девушке, готовой вступить в брак, так как это растение должно было в будущем войти в свадебный букет. Если верить репортерам, в свадебном букете Дианы Спенсер, первой жены принца Чарльза, была веточка от мирта»⁶¹.

«Гадательность» викторианской эпохи, отражённая во флориографии, до сих пор является актуальной темой для исследований. Так, Дж. Ру в книге

⁵⁷ Brooks M. Silent Needles, Speaking Flowers: The Language of Flowers as a Tool for Communication in Women’s Embroidery in Victorian Britain // Textile Society of America Symposium Proceedings. 284. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/284> (accessed: 19.11.23)

⁵⁸ Goethe J. W. West-östlicher Divan. Wien: bey Carl Armbruster, 1820.

⁵⁹ Шарафадина К. И. «Селам, откройся!» Флоропоэтика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. С. 11.

⁶⁰ Там же. С. 66.

⁶¹ Там же. С. 67.

«Флориография. Иллюстрированное руководство по викторианскому языку цветов»⁶² предлагает вариант расшифровки флороэмблем, в том числе, свадебных букетов, выделяя флердоранж как символ вечной любви. На русский язык книга переведена в 2022 году⁶³.

Также отметим, что «язык цветов» сам по себе стал некоторой оптикой для литературно-критического анализа. Так, коллектив авторов во главе с М. М. Алкайд исследует «язык цветов» в стихотворениях У. Блейка в рамках феминистского прочтения произведений⁶⁴. В работе прослеживается мысль, что женское начало ближе к природе, чем мужское (“that women are closer to nature spiritually and emotionally than men”⁶⁵), что близко к идеям немецкого романтизма.

Из вышесказанного следует, что символика цветов значима в английской традиции. Это создаёт определённый фундамент для становления в национальной культуре транскультурного флоросимвола. К тому же, как видим, образ голубого цветка встречается в английской культуре и литературе до знакомства с романом «Генрих фон Офтердинген» и творчеством Новалиса. Даже до влияния романтической традиции цветок имеет коннотации, связанные с чем-то запредельным: будь то пространственная или метафизическая граница. Представление о жизни и творчестве немецкого романтика ещё более усиливают эти смысловые значения. Голубой цветок ассоциируется с опасным, бесплотным миром грёз.

Викторианская эпоха создает социальный цветовой код, заставляя искать скрытые контексты во флорообразах.

⁶² Roux J. *Floriography: An Illustrated Guide to the Victorian Language of Flowers*. Andrews McMeel Publishing, 2020.

⁶³ Ру Дж. Флориография: иллюстрированное руководство по викторианскому языку цветов. М.: Бомбора, 2022.

⁶⁴ Alkayid M. M., Al Kayed M. M. *The Language of Flowers in Selected Poems by William Blake: A Feminist Reading // Theory and Practice in Language Studies*. 2022. V. 12. №. 4. P. 784–789.

⁶⁵ Ibid P. 785.

Всё это оказывает непосредственное влияние на формирование национального варианта транскультурного символа голубого цветка, который будет воплощён в голубой розе, о чем пойдет речь в следующем разделе.

3.3. Роза в английской традиции и транскультурный символ

В книге «Символическая история европейского средневековья»⁶⁶ М. Пастуро пишет, что лилия, доселе представлявшаяся безусловным атрибутом Девы Марии, в XIII веке уступает место розе. «Цветок любви одерживает верх над цветком непорочности», – заключает Пастуро. В это время на французском языке пишется куртуазный «Роман о розе»⁶⁷, который в XIV веке становится самым популярным произведением в Англии.

Значимость произведения для английской литературы подчёркивает Ф. Нокс в своей монографии «“Роман о розе” и становление английской литературы четырнадцатого века»⁶⁸. Исследователь не только анализирует влияние самого произведения на английскую литературу (значительную роль в этом влиянии играет привилегированная, аристократическая среда, которая приняла флорообраз и с которой тот стал соотноситься⁶⁹, и визуальность самого образа⁷⁰). Но важно то, что сам цветок «может быть ключом к тексту» (“rose might be the key of the text ”)⁷¹, а использование фитонима в художественно тексте – само по себе подчёркивает принадлежность к традиции⁷². Автор полагает, что «Роман о розе» впоследствии спровоцировал многие литературные эксперименты и повлиял на восприятие флорообраза в англоязычной традиции.

⁶⁶ Пастуро М. Символическая история европейского средневековья / пер. с фр. Е. Решетниковой. СПб.: Александрия, 2012.

⁶⁷ Лоррис Г. де., Мен Ж. Роман о розе / пер. со старофр. Н. В. Забабуровой. Ростов н/Д: Югпродторг, 2001.

⁶⁸ Knox Ph. The “Romance of the Rose” and the Making of Fourteenth-Century English Literature. Oxford: Oxford University Press, 2022.

⁶⁹ Ibid. P. 154.

⁷⁰ Ibid. P. 216.

⁷¹ Ibid. P. 105.

⁷² Ibid. P. 5.

Отечественная исследовательница С. С. Шумбасова также соглашается, что до XIV века роза была почти неизвестна в Англии⁷³. Однако, появившись при дворе английских королей, она скоро приобретает символический статус. Междоусобная борьба Генриха VI Ланкастера с Эдуардом Йоркским останется в истории как Война Алой и Белой розы. Эта борьба продлится тридцать лет и завершится в 1486 году бракосочетанием Генриха VIII Тюдора с Елизавете Йоркской. В честь данного события был выведен специальный кустовой сорт розы, получивший название ланкастер-йоркской: на одном кусте расцветали одновременно и белые и красные цветы⁷⁴. Так роза становится фактическим символом королевской власти, что находит отражение в древней английской балладе «Роза Англии»⁷⁵. Стоит заметить, что выражение «английская роза» (“English rose”) до сих пор является комплиментарным для английской девушки, так как несет в себе коннотации консервативной, аристократической, сдержанной красоты настоящей леди⁷⁶. Однако коннотации фитонима не сводятся ни к монархической силе, ни к цветку любви, ни к идеальному женскому образу. Роза в англоязычном сознании обладает сакральностью, о чем свидетельствуют английские баллады. Так, К. Ю. Вавилова находит, что срывания цветка розы является символическим пересечением границы. Лирический персонаж, как правило девушка, сорвавшая розу, становится жертвой. Она либо вступает в любовную связь с эльфом (“Tam Lin”⁷⁷), либо гибнет от рук разбойников (“Babylon or The Bonnie Banks o Fordie”⁷⁸). Из чего исследовательница делает вывод, что розы связаны с лесом как пограничным пространством⁷⁹.

⁷³ Шумбасова С. С. Этимология и семантика фитонима rose // Преподаватель XXI век. 2010. № 4-2. С. 328.

⁷⁴ Там же. С. 329.

⁷⁵ The Rose of England. URL: [\(The Child Ballads: 166. The Rose of England \(sacred-texts.com\)\)](http://The Child Ballads: 166. The Rose of England (sacred-texts.com)) (accessed: 19.11.23).

⁷⁶ English rose. URL: [\(Urban Dictionary: English Rose\)](http://Urban Dictionary: English Rose) (accessed: 19.11.23).

⁷⁷ Tam Lin. URL: [\(The Child Ballads: 39. Tam Lin \(sacred-texts.com\)\)](http://The Child Ballads: 39. Tam Lin (sacred-texts.com)) (accessed: 19.11.23).

⁷⁸ Babylon or The Bonnie Banks o Fordie. URL: [\(The Child Ballads: 14. Babylon or The Bonnie Banks o Fordie \(sacred-texts.com\)\)](http://The Child Ballads: 14. Babylon or The Bonnie Banks o Fordie (sacred-texts.com)) (accessed: 19.11.23).

⁷⁹ Вавилова К. Ю. Символика в британских народных балладах // Филология: научные исследования. 2019. № 6. С. 217–224.

Британские исследования прослеживают особый статус розы, как цветка, являющимся любимым растением богов и или самим воплощением какого-то бога, от Античной традиции. Так, Р. Коулман подчёркивает, что роза была атрибутом как Аполлона, так и Дионса⁸⁰. Позже, уже во времена Римской Империи, одним из наиболее распространенных значений розы являлась тайна. Исследовательница полагает, что это связано с римской традицией, что если розы становились невольными свидетелями непристойных слов, сказанных в процессе употребления вина, то слова считались «невысказанными» (“unsaid”)⁸¹. Так, у римлян появилась традиция украшать венчать голову венками из роз во время таких вечеров. Роза также символизировала смерть в римских розалиях⁸². В скобках заметим, что в отечественном литературоведении мы находим подтверждение этим тезисам в работе А. Н. Веселовского «Из поэтики розы»⁸³. Однако у Р. Коулман мы встречаем и утверждение, что розы использовались в языческих обрядах, в том числе, кельтских, связанных с огнём. Исследовательница задается вопросом, почему роза является неотъемлемым элементом огненных ритуалов. И находит объяснение в верованиях, связанных с колесом: в кельтских верованиях верховное божество держит солнце или на своем плече, или на земле перед собой. Это колесо – символ и носит имя Закона мироздания (“this wheel symbol, called the Law of the Universe”)⁸⁴. А роза, это вовсе не цветок, а колесо⁸⁵. Также исследовательница настаивает на амбивалентной символике розы, которая, как считалось, использовалась в колдовстве⁸⁶, но также помогала и защититься от колдовства: так, розы бросали на тлеющие угли и заставляли

⁸⁰ *Coleman R.* TS Eliot's rose symbol: Its significations in mythology, folk-lore, historic incident, and religion: Theses. University of Ottawa (Canada), 1960. P. 2.

⁸¹ *Ibid.* P. 41.

⁸² *Ibid.* P. 35.

⁸³ *Веселовский А. Н.* Из поэтики розы // Избранные статьи / А. Н. Веселовский. Л.: Гослитиздат, 1939. С. 132–139.

⁸⁴ *Coleman R.* Op. cit. P. 29.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.* P. 31.

скотину переступать через курящиеся лепестки, чтобы защитить от ведьминской порчи⁸⁷.

И, конечно, с появлением христианства, символика розы существенно обогащается и расширяется. Так, цветок как религиозный символ, по мнению исследовательницы, «олицетворяет божественность, святость и добродетель; это образ конечного достижения или совершенства; она [роза. – А. М.] является синонимом чудес и предзнаменований; она предполагает плодородие в физическом и духовном плане» (“As a religious symbol, the rose represents divinity, sanctity, and virtue; it is an image of final attainment or perfection; it is synonymous with miracles and portents; it suggests fecundity in the physical and spiritual orders”)⁸⁸. Преимущественно роза связывается с младенцем Христом или – с Девой Марией.

В англоязычной литературе лексема *rose* обладает широким распространением. О значимости этого компонента свидетельствуют не только сами произведения, но и научные работы, посвященные фитониму в творчестве англоязычных писателей и поэтов. Так, розе только в творчестве У. Шекспира посвящена работы Л. Фрейнкель⁸⁹, Д. Юйпин⁹⁰, Э. Р. Еникеевой⁹¹ и других ученых. А в работе О. В. Перемитиной роза как символ Англии сопоставляется с русским двуглавым орлом⁹².

Иными словами, роза, являясь национальным символом Англии со времён Тюдоров, также имеет длинную историю реализации в английской традиции, обладает богатыми смысловыми коннотациями, отождествляется с

⁸⁷ Ibid. P. 28.

⁸⁸ Ibid. P. 62.

⁸⁹ *Freinkel L.* The Name of the Rose: Christian Figurality and Shakespeare's Sonnets // *Shakespeare's Sonnets*. Garland Publishing, Inc., 2000. P. 241-260.

⁹⁰ *Yuping D.* The Symbolic Meanings of Roses in Shakespeare's Sonnets // *Sino-US English Teaching*. 2020. V. 17. №. 8. P. 239-247.

⁹¹ *Еникеева Э.Р.* Образ розы как флористического символа в английской литературе // *Мультикультурный мир: проблемы прикладных наук и коммуникации*. СПб., 2023. С. 248–253.

⁹² *Peremitina O. V.* Analogues of English symbols in Russian society // *Язык и культура*. Приложение. 2014. № 3. С. 20.

женским образом, святостью и волшебством. И, как символ, также обладает интерсубъективностью.

Роза становится тем флорообразом, в котором находит свои вариации транскультурный символ голубого цветка в англоязычной традиции.

Также отметим, что образ голубой розы возникает в европейской литературе благодаря переводу Дж. Дж. Клемента-Муллета книги «Китаб аль-филаха», написанной Ибн аль-Аввамом на арабском языке в 12 веке⁹³. Перевод был выполнен на французском. В книге упоминается о возможности выведения лазурно-голубых роз⁹⁴. А для английской культуры, для которой выведение растений у себя на родине, было сродни ассимиляции иной культуры (об этом пишет Г. Дуган, отмечая, что аромат розы воспринимался как акт гибридизации, переводящий Дамаск, Александрию и Персику в английское пространство с помощью искусства дистилляции и алхимической технологии – “the scent of the rose performed as an act hybridity translating Damascus, Alexandria, and Persica into English space through the art of distillation and alchemical technology”⁹⁵) было крайне важно вывести розу голубого цвета.

Оттенок розы голубого цвета стараются вывести уже полтора столетия. В 2004 году селекционеры объявили о том, что, наконец, эта задача решена, но вскоре лепестки экспериментальных цветов приобрели пурпурный, а затем розовый оттенок. Однако согласно последним исследованиям, удалось преодолеть кризис 2004 года, добавить два гена и получить действительно голубой оттенок розы⁹⁶. Впрочем, пока устойчивого цвета так и не удалось добиться.

Отчего же образ голубой розы в англоязычном дискурсе имеет такое значение? Нам представляется, что голубая роза вбирает в себя коннотации,

⁹³ *Clément-Mullet J.-J.*, Le livre de l'agriculture. Tr. Par V l. Yahyà b. Muḥammad Ibn al-‘Awwâm. Paris, A. Franck, 1866.

⁹⁴ *Ibid.* P. 603.

⁹⁵ *Dugan H.* The ephemeral history of perfume: Scent and sense in early modern England. JHU Press, 2011. P. 53.

⁹⁶ *Shetty M. J.* Genetically modified crops: an overview // *Journal of Pharmacognosy and Phytochemistry* 2018. № 7 (1). P. 2407.

которые накладывают на неё и значение лексемы blue в англоязычной национальной традиции, и ореол фатально-близкого порогового состояния, которое неизбежно вследствие инаковости, нежности, незащищенности и невозможности жить в реальном мире (возникающее вследствие эссе Карлейля и литературного этюда Г. Гейне); и пространственную отдаленность (как далекий голубой цветок, она растёт где-то в восточной стране, там, где научились удобрять её корни специальным составом – что подтверждается, пусть и косвенно, тем фактом, что в современной англоязычной литературе, несмотря на одновременную прямую отсылку к Новалису и роману «Генрих фон Офтердинген» может встречаться утверждение: голубые розы создаются при помощи волшебства в арабской сказке (“then it goes on about *The Arabian Nights* and a magician who turns roses blue”⁹⁷); и тот факт, что голубых роз не существует в природе.

Все эти коннотации приобретаются, вследствие **контаминации** национального символа и голубого цветка Новалиса. Благодаря смысловым оттенкам пограничности, лиминальности, иллюзорности бытия – образ голубой розы становится устойчивой вариацией транскультурного символа голубого цветка в английской литературе. Мы рассмотрим лишь несколько знаковых примером, подтверждающих данную гипотезу.

Обратимся к стихотворению Р. Киплинга «Голубые розы». По данным британского сайта «Сообщество Киплинга» (заметки Дж. Рэдклиффа), стихотворение «Голубые розы» (“Blue roses”) впервые было опубликовано в газете (“Civil and Military Gazette”) 16 августа (13 августа, по данным Ф. В. Милнер⁹⁸) 1887 года. Тогда оно состояло из трех четверостиший. В том же варианте, трёх катренов, произведение было включено в роман «Свет погас» (“The Light that Failed”⁹⁹, 1891). Им предваряется седьмая глава книги. В

⁹⁷ Eglin A. *The Blue Rose: An English Garden Mystery*. St. Martin's Paperbacks, 2005. P. 27.

⁹⁸ Milner F. V. *Bibliography of the works of Rudyard Kipling*. New York: E.H. Wells and Company, 1927. P. 88.

⁹⁹ Kipling R. *Blue Roses // The Light that Failed / Joseph Rudyard Kipling*. London; New York: Macmillan, 1891. P. 112.

1902 стихотворение было включено в сборник (“Hutchinson's Book of Beauty”), и в том же 1902 году было добавлено четвертое четверостишие¹⁰⁰.

Лирический субъект сетует на то, что его возлюбленная не приняла его даров: ни алую, ни белую розу. Она пожелала получить голубые (“Bade me gather her blue roses”). И лирический субъект пускается на поиски, только, даже обойдя полмира, не находит голубых роз. Завершает стихотворение четверостишие, что, возможно, только за гранью бытия (“It may be beyond the grave”¹⁰¹) она обретет, что хотела бы (“She shall find what she would have”). В изначальном варианте стиха нет ещё возвращения домой и гибели возлюбленной. Стихотворение было написано, когда Киплинг был в Индии, и окончательного разрыва с Фло Гаррард ещё не произошло.

С. Г. Горбовская связывает стихотворение Киплинга с воплощением голубого цветка в мировой литературе. Исследовательница отмечает, что стихотворение носит меланхолический оттенок, так как завершается трагически: «за годы поисков прекрасная дама умирает, и влюбленный, в отчаянии, признает, что лучше бы он дарил ей красные и белые розы, но был бы всегда рядом в ней»¹⁰².

Однако, если анализировать произведение в изначальном варианте (в виде трёх катренов; мы опираемся на публикацию 1891 романа «Свет погас» – как мы помним, стихотворением предваряется одна из глав¹⁰³), становится понятно, что оно скорее ироническое, чем трагическое. Фраза: «О, это был всего лишь напрасный поиск / Белые и красные розы – лучшие!» (“Oh, 'twas but an idle quest / Roses white and red are best!”) обнажает тщету ухаживаний, ожиданий и даже свершений, если объект страсти не отвечает взаимностью. Лирический субъект смеется, но это смех в одиночестве¹⁰⁴.

¹⁰⁰ *Milner F. V.* Op. cit. P. 88.

¹⁰¹ *Kipling R.* Op. cit. P. 112.

¹⁰² *Горбовская С. Г.* Формирование художественного образа «голубой цветок» в мировой литературе XVII-XX вв. С. 174.

¹⁰³ *Kipling R.* Op. cit. P. 182.

¹⁰⁴ Теория литературы. С. 75.

Впрочем, данное замечание не умаляет того факта, что стихотворение Р. Киплинга в самом деле является вариацией транскультурного символа голубого цветка, в его национальном воплощении. Снова обращаясь к тексту, отметим, что голубые розы должны расти где-то далеко за пределами родного края, именно поэтому лирический субъект отправляется на поиски и проходит «полмира» (“Half the world”), что повторяется рефреном в первой и третьей строке второго четверостишья. При том, при втором повторе – становится субъект, который отвечает с насмешкой, что таких роз не существует. Пересечение границы пространственной сменяется границей между жизнью и смертью. Голубые розы, при этом, обретаются по ту сторону бытия. И, наконец, душевная холодность объекта страсти делает его столь же идеальным и недостижимым, как если бы герой был верен бесплотной мечте.

Однако добавление четвертого четверостишья ещё более усиливает значимость символа голубого цветка, так как голубую розу женский лирический персонаж принимает из рук смерти (“Roses from the arms of Death”¹⁰⁵), что усиливает коннотации, связанные с потусторонним миром, мистикой, ужасом, ранним увяданием и потерей. Также претерпела изменение предпоследняя строка: «*Moi* поиски были тщетными» (“*Mine* was but an idle quest”), персонализация подчеркивает бесполезность и тщету поиска голубой розы.

Таким образом, стихотворение Р. Киплинга «Голубые розы» является собой пример национальной, англоязычной вариации транскультурного символа голубого цветка. Голубой цветок эксплицирован в воплощении розы, которая в не может иметь в природе ни голубых, ни синих оттенков, и потому является предметом запредельным. Желание женского лирического персонажа обрести такой цветок – фатально, она не только лишается возможности иметь семейное счастье, но и обрекает себя на раннее увядание. Лирический субъект отправляется в дальние странствия (что подтверждает семантические значения, связанные с географической отдалённостью голубой розы), но не

¹⁰⁵ Kipling R. Op. cit. P. 182.

находит цветка. Граница между жизнью и смертью также значима в произведении.

Транскультурный символ голубого цветка находит воплощение и в пьесе Т. Уильямса «Стеклянный зверинец» (“Glass Menagerie”, 1944)¹⁰⁶. Воспоминания главного персонажа, Тома Уингфилда о времени, когда он жил вместе с матерью Амандой и сестрой Лаурой – являются центральными для построения драмы, так как ключевой её фигурой является именно Лаура. Слабая здоровьем, перенесшая болезнь в детстве и оставшаяся калекой, с хрупкой психикой (девушка не в силах из-за стресса попасть по нужным клавишам и из-за этого не может выучиться на машинистку), – она мало приспособлена к реальному миру. Её отрада – стеклянный зверинец, с крошечными фигурками, главной из которых является фигурка единорога.

Прозвище «голубые розы» героиня получает ещё в школе. Её так называет мальчик Джим, в которого она тайно влюблена. Лаура перенесла плеврит, о чем сказала Джиму, когда тот спросил. Тогда молодой человек услышал омофоничное для английской речи «голубые розы» и стал так называть подругу («When I had that attack of pleurosis—he asked me what was the matter when I came back. I said pleurosis—he thought that I said Blue Roses! So that’s what he always called me after that»)¹⁰⁷. Заболевание легких неслучайно сопоставляется с голубой розой, подчёркивая лиминальное состояние человека, перенесшего тяжелый недуг. И близость границы между смертью и жизнью – настолько близкой границы, что жизнь теряет былые краски, воспринимается спокойно и отрешенно.

Джим, которого приводит Том по настоянию матери, не сразу узнает Лауру, но вспоминает благодаря данной им же самим кличке (“JIM [springing up, grinning]: Blue Roses! My gosh, yes – Blue Roses! That’s what I had on my tongue when you opened the door!”¹⁰⁸).

¹⁰⁶ Williams T. Glass Menagerie. London: Methuen Drama. 2000. P. 3-97.

¹⁰⁷ Ibid. P. 17.

¹⁰⁸ Ibid. P.73.

И, казалось бы, счастье возможно, так как Джим видит в Лауре обычную красоту. На ее утверждение, что для роз неправильно быть голубыми (“But blue is wrong for—roses”¹⁰⁹), Джим отвечает, что это правильно для неё, и убеждает, что она милая (“It’s right for you! You’re – pretty!”¹¹⁰).

Надеждам Лауры не суждено сбыться: её единорог падает на пол, у него отламывается рог, и он становится похожим на обычную лошадку. А Джим, всё же поцеловавший девушку, способен только на декламации, но не на реальный поступок. Джим, ссылая на то, что ему надо встречать невесту, покидает дом. Не выдерживая упреков матери, Том тоже уходит. Но образ сестры навсегда сохраняется в его сердце.

Голубая роза в «Стеклянном зверинце» выступает маркером трагичности, запредельности и фатальной предопределенности (неправильно розам иметь голубой оттенок). Символ голубого цветка по-прежнему сохраняет в себе коннотации близости раннего увядания, к ним добавляется тотальная непригодность к реальной жизни и разбившиеся мечты.

Важным дополнением является то, что Лаура сама воплощает собой голубую розу, отсылая нас к двучленной формуле девушка-цветок. К этой же формуле апеллирует и один из ключевых образов фэнтези-романов Дж. Мартина «Игра престолов» (“The Game of Thrones”) (1996). Упоминание о Лианне Старк имеются уже в начале книги, читатель узнает, что она была помолвлена с нынешним королем, но союзу не суждено было состояться, так как героиня была похищена и убита. Лианна Старк является теперь своему брату, Эддарду Старку, в кошмарах как предупреждение о трагическом конце. При этом сам образ сочетает в себе как связь с иным миром, так и хрупкую трагичность. Лианна была признана королевой красоты на рыцарском турнире и удостоена торжественного венка из зимних, голубых роз (“a crown of winter roses, blue as frost”¹¹¹). Брату она является в штормовом вихре из си-

¹⁰⁹ Ibid. P. 88.

¹¹⁰ Ibid. P. 88.

¹¹¹ Martin G. R. R. Game of thrones. Bantam Books Mass Market Movie Tie-in Edition, 2013. P. 631.

них, подобным глазам смерти, лепестков (“a storm of rose petals blew across a blood-streaked sky, as blue as the eyes of death”¹¹²). Сочетая в себе нежность, обреченность и небесную красоту Лианне Старк все же уготована роль предвестницы беды. Своим появлением она как бы символизирует невозможность благополучного разрешения ситуации, что добавляет трагичности всему нарративу романа.

Стихотворение «Голубая роза» американской поэтессы, финалистки Национальной книжной премии, профессора Калифорнийского университета и почётного поэта Калифорнии (с 2008 по 2011) Кэрол Маск-Дьюкс в одноименном сборнике (2018)¹¹³ – также представляет образ девы-цветка, но несколько в ином аспекте.

Лирический субъект от первого лица фрагментарно набрасывает ситуацию, широкими, быстрыми мазками: внезапно начинаются роды. Ребёнок слишком спешит появиться на свет. Машина скорой помощи несется по шоссе, и, водитель, оценив ситуацию, включает сирену. Уже позже, в больничной палате, взгляд выхватывает только стрелки часов и аккуратно появляющуюся, царственную луну, чей опасно-голубой цвет (“danger blue”)¹¹⁴, отнюдь не пугает лирического субъекта, но открывает то, что невозможно себе представить (“something never imagined”). Луна заливает всё своим светом и тут рождается ребёнок, девочка, которая кажется мифическим цветком (“if-flower of myth”), который растёт на далеком острове за пределами спектра человеческого восприятия цвета, переливаясь цветами от пурпурного до голубого (“red to magenta to a breath of cyan”). Веки девочки сравниваются с лепестками (as new petals), кажутся загадочно пурпурно-голубого оттенка. Открытый родничок на голубоватой коже представляется лирическому субъекту распутившейся розой (her brain’s opening rose).

Эти две строки одновременно являют собой пример связи голубой розы с пограничным состоянием (центральный персонаж стихотворения нахо-

¹¹² Ibid. P. 425.

¹¹³ Muske-Dukes C. Blue Rose. New York: Penguin Books. 2018.

¹¹⁴ Ibid. P. 3.

дится в полубморочном бреду, на пороге жизни и смерти), и голубой цвет луны уже не принадлежит вещному миру. Не только в силу физиологических причин – восприятие создаёт образ в поэтическом мире голубого света, где голубой цветок в национальном сознании связан с дальними странствиями, ночью, является мифическим голубым цветком и представляет собой нечто бесконечно ценное – что, уже, физически, воплощается в новорождённой дочери, которая фактически воплощает собой формулу девы-цветка. Завершает художественное целое строка: «утреннее небо облачается в невиданные ранее цвета» («The morning sky, turning a color never before seen»). Мировосприятие лирического субъекта кардинально изменилось: открылась истинная ценность, значимость и красота бытия – в миг рождения человека.

Как мы видим, голубая роза в англоязычном дискурсе становится устойчивым вариантом транскультурного символа голубого цветка. Она имеет коннотации, связанные с пограничьем (географическим и метафизическим) и лиминальностью (опасным, пороговым состоянием), со смертью, хрупкостью, уязвимостью, нежностью, молодостью и красотой. Голубая роза также воплощает в себе нечто незримое, но бесконечно ценное.

3.4. Пенелопа Фицджеральд и «Голубой цветок»

Роман П. Фицджеральд «Голубой цветок» – явление особое, так как выходит за рамки национального представления голубой розы как вариации голубого цветка, преодолевает стереотипы восприятия.

Роман «Голубой цветок» (“The Blue Flower”)¹¹⁵ написан П. Фицджеральд в 1995 году. Это последняя работа писательницы, но далеко не первое обращение к образу голубого цветка. Флорообраз фигурирует в раннем романе «Книжная лавка» (“The Bookshop”) (1978), где главная героиня, потерявшая свой магазин и книги, находит в одном из двух экземпляров книги выцветший цветок горечавки (“had a pressed gentian, quite

¹¹⁵ Fitzgerald P. The Blue Flower. Boston: Houghton Mifflin, 1995.

colourless”¹¹⁶). Цветок символизирует крах всех надежд и утраченные иллюзии. На это намекают и исследователи творчества писательницы. Так, профессор Х. Эдлингтон, утверждает, что Пенелоппа Фицджеральд впервые открывает для себя флорообраз голубого цветка не в романе «Генрих фон Офтердинген», а в новелле Д. Лоуренса «Лис» (1922)¹¹⁷. Х. Эдлингтон отмечает, что помимо ощущения невозможности преодолеть исторический контекст бытия, П. Фицджеральд заинтересовали строки о роковом цветке счастья (“fatal flower of happiness”¹¹⁸), прячущемся где-то, совсем недалеко, в трещине в скале.

П. Фицджеральд была очарована этим образом, настолько, что начала искать его истоки, а, когда нашла, подробно изучать жизнь и творчество Новалиса. Так, Дж. Барнс, восхищаясь работой автора, задавался вопросами, как ей всё стало известно: о том, как стирали бельё в Пруссии в конце XVIII века, как Новалис относился к философии Шлегеля, и даже особенности солеварения были изучены детально. Как-то ему удалось лично пообщаться с П. Фицджеральд и задать автору прямые вопросы. Ответы поразили своей простотой и основательностью. Так, на вопрос о солеварении П. Фицджеральд ответила, что «прочла от корки до корки документацию на немецком языке по соляным шахтам»¹¹⁹.

Такая скрупулёзность имела основание: П. Фицджеральд, создавая роман-биографию о Новалисе, на самом деле пишет о голубом цветке – о том символе открытого горизонта, о созвучии с миром, о возможности претворять в жизнь смелые планы и искать истину. Однако всё это – в тексте – ощущается хрупким, ранимым, готовым рассыпаться и развеяться в любой момент. И для того, чтобы голубой цветок не был только далеким символом немецкого романтизма, чем-то, что было обретено единожды поэтом, а стал

¹¹⁶ *Fitzgerald P.* The Bookshop. Boston: Houghton Mifflin, 1997. P. 123.

¹¹⁷ *Lawrence D. H.* The Fox // Three novellas: The ladybird, The fox, The captain's doll. Harmondsworth: Penguin. 1971. P. 83-157.

¹¹⁸ *Adlington H.* Penelope Fitzgerald. Liverpool University Press, 2018. P. 93.

¹¹⁹ *Барнс Дж.* Обманчивость Пенелопы Фицджеральд // За окном / Дж. Барнс. М.: Эксмо, 2013. С. 19.

близким – читателю, П. Фицджеральд умело погружает нас в атмосферу того времени, используя репортажный приём – «эффект присутствия». Под «эффектом присутствия» следует понимать «возникновение у читателя после прочтения статьи [художественного произведения. – А. М.] впечатления, что он присутствовал на месте событий, был свидетелем происходящего, видел все происходящее своими глазами, слышал голоса других участников, возможно даже пережил те чувства, испытал то волнение, которые пережили другие участники события и, наконец, сопереживал им»¹²⁰. Детализация, характерная для «эффекта присутствия», рождает у читателя сильный эмоциональный отклик, способствует возникновению чувства сопричастности и единения. Таким образом репортажный приём позволяет выйти за границы текстового повествования, делает возможным приобретение личного опыта.

Как отмечает О. А. Куницына, анализируя «эффект присутствия» в современной англоязычной статье, «с одной стороны, изложение объективировано, выражение авторского “я” ослаблено, а открытые оценки принадлежат не журналисту, а третьему лицу. С другой стороны, автор “формулирует” именно те основные и дополнительные вопросы, которые могут заинтересовать читателя в связи с обсуждаемым предметом»¹²¹. Иными словами, автор создаёт текст как особую среду, в которой читатель получает возможность близкого контакта с героями, что позволяет сопереживать им. Однако, в отличие от публицистического репортажа, который, согласно жанровому канону, предполагает личное присутствие свидетеля и его непосредственный взгляд на событие, художественный текст должен сохранять свою эстетическую целостность. Для этого автор должен сохранить *творческое понимание*, которое, по мысли М. М. Бахтина, «не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает. Великое дело для пони-

¹²⁰ Куницына О. А. Из опыта анализа «эффекта присутствия» в современной англоязычной новостной статье // Вестник СПбГУ. 2012. Сер. 9. Вып. 3.. С. 120.

¹²¹ Там же. С. 119.

мания – это *внезаходимость* понимающего – во времени, в пространстве, в культуре – по отношению к тому, что он хочет творчески понять»¹²².

Таким образом, «эффект присутствия» в романе П. Фицджеральд является приёмом, заимствованным из публицистики, но помогающим автору завершить художественное целое.

Погружение в атмосферу начинается на уровне текста. Дж. Барнс полагает, что эффект вовлечения читателя в иноязычную среду возникает благодаря употреблению английских слов на немецкий манер. Проявляется это даже в такой малой детали, как использование артиклей: в выражении «в день стирки» автором используется определенный артикль. В английской речи он не употребляется в таком словесном обороте. Определенный артикль отсылает к немецкому «*am Washtag*». Таким образом, на лексическом уровне создается определенный контекст, помогающий «почувствовать, что мы находимся в другом времени, в другом месте. Это облегчает сопереживание герою»¹²³.

Также Пенелопа Фицджеральд включает в текст и немецкие слова и выражения. Иногда они служат для представления персонажа (лошадь главного героя зовётся Гауль (Gaul)¹²⁴ – нем. кляча), фамилии и имени героев, их должности (например, окружной прокурор – *Kreisamtmann*¹²⁵) иногда – для звукописи и характеристики действия (в семье Новалиса после завтрака было принято опрокидывать пустую чашку на блюдце и произносить «*Satt!*»¹²⁶ – нем. сыт), для создания колорита и историчности (герои обсуждают, где будет съеден традиционный десерт, подающийся после трапезы, при этом само это блюдо фигурирует в их диалоге как *Nachtisch*¹²⁷). Также на немецком

¹²² Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М.: Книга по требованию, 2013. С. 353.

¹²³ Барнс Дж. Указ. соч. С. 7-25.

¹²⁴ Fitzgerald P. The Blue Flower. P. 43.

¹²⁵ Ibid. P. 47.

¹²⁶ Ibid. P. 26.

¹²⁷ Ibid. P. 80.

языке встречаются названия газет, строки из популярных в то время романсов и даже ругательства.

Кроме того, исторический контекст создаёт и общее миропредставление того времени. Для читателей многие из утверждений кажутся архаичными, но для героев романа – они являются передовыми. Так, описывается методика доктора Брауне из Эдинбурга – реальная историческая личность, – который прогрессивно отказывался пускать кровь пациентам и рекомендовал прогулки на свежем воздухе. Однако, доктор полагал, что сама жизнь не является для организма естественным состоянием, поэтому советовал поддерживать себя опиумом и алкоголем (“But he held that to be alive was not a natural state, and to prevent immediate collapse the constitution must be held in perpetual balance by a series of stimuli, either jacking it up with alcohol, or damping it down with opiumorium”¹²⁸). А один из главных героев произведения Селестин Юст, дядя Каролины Юст, в возрасте 46 лет чувствует себя стариком¹²⁹.

Смена точек зрения также способствует созданию «эффекта присутствия». Так, в первой главе основное внимание уделено не Фрицу (Новалису), который возвращается домой, а его другу, Якобу Дитмалеру. Роман открывается фразой, что Якоб Дитмалер не был настолько глуп, чтобы не заметить, что они приехали в гости в день стирки (“Jacob Dietmahler was not such a fool that he could not see that they had arrived at his friend's home on the washday”¹³⁰). Друзья появляются на пороге дома не вовремя, и Дитмалера это невероятно смущает. Из текста мы узнаем, что стирали в то время несколько раз в год. Если всего один раз за год, то семья считалась обеспеченной, так как количество исподнего белья было достаточно для того, чтобы управляться со стиркой реже. Дитмалеру нравится сестра друга, но та его не замечает, и юноша понимает, что не может претендовать на её руку и сердце, так как социальный статус его ниже: матушка Дитмалера управлялась со стиркой три раза в год, так как исподнего белья хватало только на четыре месяца

¹²⁸ Ibid. P. 31.

¹²⁹ Ibid. P. 47.

¹³⁰ Ibid. P. 1.

(“Dietmahler's own mother supervised the washing three times a year, therefore the household had linen and white underwear for four months only”¹³¹).

Таким образом, каждый из героев романа: Фридрих и Эразм Гарденберги, Каролина Юст, Софи фон Кюн – имеет голос, представляет свой взгляд на мир. Этот взгляд не статичен, он меняется под воздействием обстоятельств или мнения других персонажей, фиксируется в письмах или в дневниковых записях, но всегда – этот взгляд отражает движение души, мы видим личность. Именно поэтому вопрос: «Что такое голубой цветок?» (“What is the meaning of the blue flower”¹³²), – который Фридрих Гарденберг адресует другим героям произведения – значим. Никто из персонажей не даёт ответа, но реакция каждого из них показывает, что они столкнулись с чем-то необычным в их жизни прежде. Так, Фридерике Мандельсло, служанка Софи, перечисляет все голубые цветы: лен, незабудки, васильки – и говорит, что, конечно, голубой цветок на них не похож (“Oh, because it is blue, and he has never seen such a thing,' said the Mandelsloh. 'Flax, I suppose, yes, and linseed, yes, and forget-me-nots and cornflowers, but they are commonplace and have nothing to do with the matter, the Blue Flower is something quite other”¹³³). Предоставляя героям свободу самовыражения, автор тем самым экономит языковые средства, как бы переключаясь между персонажами, умело создавая среду. Это делает текст ёмким, лаконичным, но главное – многомерным. Дж. Барнс называет это искусством «соотносить факты и детали так, что они получают более выразительными, чем сумма составляющих»¹³⁴.

Иными словами, речь идёт о неаддитивности, как о «результате деятельности комплекса взаимодействий, который не равен арифметической сумме результатов деятельности каждой из взаимодействующих сторон в отдельности, а именно: он может быть либо больше, либо меньше этой сум-

¹³¹ Ibid. P. 1.

¹³² Ibid. P. 63.

¹³³ Ibid. P. 112.

¹³⁴ Барнс Дж. Указ. соч. С. 7–25.

мы»¹³⁵. Неаддитивность в данном случае применима к анализу художественного произведения. Благодаря личностям героев, постоянно меняющимся в диалоге с миром и другими персонажами, возникает ощущение эвристического постижения, которое необходимо, чтобы мотивировать читателя искать собственный ответ на вопрос Новалиса. Именно становясь свидетелем жизни немецкого романтика, читатель самостоятельно дает ответ на центральный вопрос романа, проходящий рефреном через всё повествование: «Что такое голубой цветок?»

Таким образом, П. Фицджеральд создаёт новый образ голубого цветка в английском художественном дискурсе. Этот цветок не эксплицирован во флорообразе голубой розы, напротив, он не называется ни одним именем, не выражается явно. Голубой цветок в одноименном романе становится вопросом, который благодаря «эффекту присутствия» – погружения в атмосферу Пруссии конца XVIII века и близкому знакомству с героями произведения – актуализируется для читателя. Голубой цветок приобретает коннотации открытого горизонта и возможности постижения, однако трагическая судьба Новалиса накладывает на него оттенок светлой грусти от осознания невозможности претворить в жизнь все свои планы; оттенок неизбежных потерь, которые душа поэта и философа способна воспринять как часть бытия. «Голубой цветок» П. Фицджеральд является примером преодоления национальных стереотипов восприятия и, конечно, вариацией транскультурного символа голубого цветка в англоязычной литературе.

* * *

Из вышесказанного следует, что символ голубого цветка в англоязычной культуре не избежал наложения дополнительных отрицательных коннотаций лексемы blue, связанных с белым, черным, серым и зелеными цветами, пограничным состоянием, с небом и водой. Голубой и синий цвет, таким образом, представляли «иное» пространство. Вода окружала остров, ниспадала

¹³⁵ Крейк А. И., Черемных Г. А. Категориальный анализ неаддитивности // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 4 (78). С. 106..

туманом, была опасными топиями и реками. «Иной» мир был населен враждебными созданиями, привидениями. Лексема blue в английском языке обладает отрицательными коннотациями, но сохраняет смысловые оттенки чего-то редкого, небывалого.

Образ голубого цветка присутствует в английских текстах до перевода романа «Генрих фон Офтердинген» на английский язык. Как показывает исследование, он обладает коннотациями чего-то запредельного; обозначает границу – пространственную или метафизическую. Представление жизни и творчества Новалиса, которые складываются под влиянием работ Т. Карлейлем и Г. Гейне, ограничиваются представлением фигуры поэта в таинственном ореоле. Факты биографии проецируются на творчество и на сам флорообраз голубого цветка. Так, смерть возлюбленной, ранний уход Новалиса и голубой цветок создают единый романтический образ. Викторианская эпоха придает статус общественно-значимого занятия садоводству и цветоводству. Цветы становятся знаками, эмблемами и «языком цветов».

Воплощение в голубой розе транскультурного символа голубого цветка продиктовано долгой историей фитонима на британской земле. Роза, согласно исследованиям, известная ещё кельтам, приобретает популярность в куртуазной культуре в XIV веке, а ещё спустя столетие становится символом королевской власти. Цветок связывается с религиозной символикой и древними обрядами, отождествляется с женским началом и обладает сакральностью, имеет знаковые вариации в английской культуре и литературе, которая, вследствие этого, откликнулась созданием устойчивой вариации транскультурного символа голубого цветка.

Голубая роза обладает преимущественно отрицательными коннотациями. Флорообраз связан с пограничьем (географической и метафизической границей) и лиминальностью (пороговым состоянием). Произведения Р. Киплинга, Т. Уильямса, Дж. Мартина, К. Маск-Дьюкс показывают, что голубая роза обладает символическими значениями, связанными со смертью,

уязвимостью, хрупкостью, чистотой, нежностью. Голубая роза также говорит о чем-то бесконечно ценном.

В романе «Голубой цветок» П. Фицджеральд, напротив, сам цветок не эксплицирован. Голубой цветок превращается в вопрос, адресованный как героям произведения, так и читателю. Благодаря «эффекту присутствия» возможно погружение в атмосферу Пруссии конца XVIII века и близкое знакомство с героями произведения. Вопрос «Что такое голубой цветок?» – актуализируется и для читателя. Голубой цветок в тексте обладает коннотациями открытого горизонта и возможности самореализации, однако трагическая судьба главного героя романа рождает ощущение грусти и утраты. Поэт и философ, однако, способен преодолеть невзгоды, посвятив себя творчеству. Это не принесёт счастья, но дарует радость и свет. «Голубой цветок» П. Фицджеральд преодолевает национальные стереотипы, позволяя обрести новую вариацию транскультурного символа голубого цветка англоязычной литературе.

ГЛАВА 4. ГОЛУБОЙ ЦВЕТOK КАК ТРАНСКУЛЬТУРНЫЙ СИМВОЛ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

В данной главе мы рассматриваем еще одну национальную вариацию транскультурного символа голубого цветка, на этот раз, в русской литературе. Как и в предыдущих двух главах, мы начинаем с изучения этимологии и семантического значения колоративов «голубой» и «синий», употребления их во фразеологических единицах в русском языке. В дальнейшем мы обращаемся к символике цвета, рассматриваем сакральные цвета славянской культуры, исследуем эволюцию синего и голубого. Также мы рассматриваем значимость флорообразов для отечественной культуры (так, в русскоязычной традиции волшебный цветок имеет алый цвет, что подтверждается трудами А. Н. Афанасьева и А. Н. Веселовского. Однако сам флорообраз не соотносится ни с одним из растений). Исследование голубого и синего цвета закономерно подводит к изучению влияния творчества Новалиса на российскую культуру. И, наконец, мы переходим непосредственно к исследованию транскультурного символа голубого цветка в отечественной литературе. Источниками выступают прозаические и поэтические произведения.

4.1. Значение голубого и синего цвета в русском языке

В русском языке сохранились две лексемы, обозначающий синий колоратив: «голубой», который является более светлым оттенком, и «синий».

Обе лексемы связаны с сиянием и блеском. Как отмечает В. Д. Вялова, «синий» сохраняет своё семантическое родство с глаголом «сиять» (*sijati, *sivъ)¹. Л. В. Тризна полагает, что «голубой» восходит к слову, обозначаю-

¹ Вялова В. Д. Отражение русской картины мира в диалектных фразеологизмах с колоративной составляющей // Слово и фразеологизм: взаимосвязь мышления, языка и культуры: сб. ст. к 90-летию профессора А. М. Чепасовой. Челябинск: Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2017. С. 20.

щему цвет вообще (*golobъ *ghel: *g'hel/*ghol)»² и подчёркивает, что праславянский корень имел значение *блеска* [курсив наш. – А. М.], а также служил для обозначения цветов: желтый, зеленый, серый, синий, голубой. Этим исследовательница объясняет этимологию названия птицы: «в основу наименования голубь лег, вероятно, цвет его оперения, причем вовсе не обязательно голубой в современном значении слова»³.

Однако, не все исследователи согласны с «сияющей» семантикой синего цвета. Так, Н. Б. Бахилина полагает, что семантика прилагательного «синий» действительно имеет свойства светообозначения, но не «блестящий», «сверкающий», а, напротив, «темный, тусклый, лишенный блеска»⁴. Эту мысль разделяет и развивает в своих исследованиях Е. В. Колесникова, исследуя оппозиции слову «синий» в русских говорах⁵. Она отмечает, что колоратив «синий» способен вступать в антонимические отношения с другими цветами. Их единства связаны устойчивыми семантическими связями. Так, оппозиция белый / синий наполняется смыслом чистый / грязный, а жёлтый / синий – светлый / темный⁶. Исследовательница отмечает, что синий всегда имеет негативную смысловую окраску, и даже нередко употребляется как синоним нечистой силы: «в древнерусском языке использовалось однокоренное имя существительное синьць “черный”, “нечистый”»⁷. Сам же цвет имел широкий спектр от фиолетового до зеленого, нередко включая в себя ахроматические цвета: серый и черный⁸. Голубой цвет, напротив, имеет скорее положительные коннотации, действительно связанные блеском и свечением. Исследователи даже выделяют его как «своеобразную коннотативную оппо-

² *Тризна Л.В.* Мотивация именованя птиц в русском и немецком языках // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. 2009. № 1. С. 73.

³ Там же.

⁴ *Бахилина Н. Б.* История цветообозначений в современном русском языке. М.: Наука, 1975. С. 176

⁵ *Колесникова Е. В.* Семантика прилагательного «синий» в русских говорах // Лексический атлас русских народных говоров: материалы и исследования. 2022. № 16. С. 199.

⁶ Там же. С. 199.

⁷ Там же. С. 200.

⁸ Там же. С. 190.

зицию «синему»⁹. На фразеологическом уровне колоративы нередко отражают диаметрально противоположные явления или состояния: голубой может быть связан с высокой мечтой, наивностью, благородством; синий, напротив, выражать степень опьянения или являться маркером пограничных состояний.

Вспомним, что компонент «синий» связан с чрезмерностью до порогового состояния: «работать до посинения», «по синьке» (по пьяни); с «иным» пространством и «иной» силой: «гори синем пламенем» (то есть адским огнем, иначе: пропади пропадом); а также используется в заимствованиях: «синий чулок» (о женщине, которая лишена женственности), «синяя борода» (о злом муже).

Современные фразеологические также подтверждают оппозиционность лексем «голубой» и «синий». Так, во фразеологическом словаре под редакцией А. И. Молотковой, у синего есть только одно положительное значение – «синяя птица» (в значении удачи), другие: «ни синь пороху» (устар. чего-то очень мало), «синий чулок» (о незамужней женщине)¹⁰ – носят скорее негативную окраску. Колоратив «голубой» представлен словосочетанием «голубая кровь»¹¹, которым объясняется принадлежность к аристократии.

В словаре под редакцией А. И. Федорова мы находим выражение «на блюдечке с голубой каемочкой»¹², то есть постараться получить что-то, не прилагая усилий. Хотя высказывание подчёркивает неодобрительное отношение говорящего, сама форма номинатива (уменьшительно-ласкательная) и употребление колоратива делают его скорее ироничным, чем негативным. Выражение «гори синим огнём»¹³, напротив, имеет выраженный экспрессив-

⁹ Мутлак А.М. Семантика и символика компонентов цветообозначения (на материале арабского и русского языков) // Научный форум: Филология, Искусствоведение культурология: сб. ст. по материалам XIX междунар. науч.-практ. конф. 2018. № 8 (19). С. 93-102.

¹⁰ Фразеологический словарь русского языка / сост. Л. А. Войнова и др.; под ред. А. И. Молоткова. СПб.: Вариант, 1994. С. 425.

¹¹ Там же. С. 116.

¹² Фразеологический словарь русского литературного языка / сост. А. И. Федоров. М.: АСТ: Астрель, 2008. С. 28.

¹³ Там же. С. 151.

ный характер и употребляется в значении пожелания полной гибели, разрушения, пропажи. Выражение «голубая мечта» также является современной фразеологической единицей. В словаре под редакцией Ю. А. Ларионовой это выражение определяется как «что-либо пока недостижимое»¹⁴.

Н. С. Редькина также соотносит голубой посредством метонимии со словом небесный. Она приводит следующие примеры: «царство небесное, царь (царица) небесная, небесное воинство, небесная благодать, небесная твердь, силы небесные, манна небесная) или поэтический смысл (небесное создание) и ироничным отношением простого народа (небесная канцелярия, олух царя небесного)»¹⁵, голубой же непосредственно обнаруживает себя в выражением: «голубой цветок, голубая мечта, голубая кровь, голубые дороги <...> голубой воришка, на блюдечке с голубой каемочкой»¹⁶. Также можно привести: «на голубом глазу» (врать без зазрения совести). Л. Р. Гатауллина отмечает, что благодаря голубому цветку как символу романтического томления стало формироваться символическое «значение прилагательного голубой во многих европейских языках»¹⁷.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в современном русском языке лексемы «голубой» (в меньшей степени) и «синий» (в большей степени) преимущественно обладают отрицательными коннотациями, связанными с пограничным состоянием (синий – чрезмерная злоба, посылающая проклятье, или – помутненное от алкоголя сознание; голубой – ироничное отношение, что-то пока недостижимое, ранимое, небывалое). И все же, лексемы «голубой» и «синий» противопоставлены друг другу.

¹⁴ Фразеологический словарь современного русского языка / сост. Ю. А. Ларионова. М.: Аделант, 2014. С. 115.

¹⁵ Редькина Н. С. Колоративная лексика в составе фразеологических оборотов // Материалы научно-практической конференции преподавателей РГУ имени С. А. Есенина по итогам 2014 / 15 учебного года. Рязань: Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина, 2015. С. 795.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Гатауллина Л. Р. Роль цветообозначений в концептуализации мира: на материале фразеологизмов английского, немецкого, французского, русского и татарского языков: дисс. ... канд. филол. н.: Уфа, 2005. С. 159-160.

Однако для понимания семантики обоих колоративов необходимо обратиться к отечественной фольклорной традиции, а также изучить представление в ней сакральных флорообразов.

4.2. Волшебный цветок и значение его цвета в отечественно культуре

Волшебный цветок, открывающий клады, является общим культурным элементом для славянского и древнегерманского фольклора. А. Н. Афанасьев отмечает общую функцию небесного волшебного цветка (молнии), который разверзает тучи (небесные горы) после зимы и освобождает богиню-весну (Ладу – в славянской мифологии, Гольду – в германской) из плена. Развитие словесного творчества привело к метонимической буквализации данного образа, и ключ-цветок уже открывал подземные клады. В труде «Поэтические воззрения славян на природу» исследователь писал о том, что голубой цветок в немецких сказаниях открывает подземный мир. Как правило, это происходит в день летнего солнцестояния, что позволяет уподобить волшебный цветок цветку папоротника, который помогает найти клады, горящие «синим пламенем или горячими угольями»¹⁸.

В славянских легендах, подчеркивает А. Н. Афанасьев, напротив, волшебный цветок имеет красный, алый, иногда желтый (золотой) оттенок. Само слово «цветок» семантически связано со словом «свет» и «в областных говорах вместо “цвести” говорят: свести, а вместо “цветок” – све(я)ток; последнее речение употребляется и в смысле утреннего рассвета»¹⁹, что колористически сопоставляется с зарёю. А. Н. Афанасьев подчёркивает, что родство понятий «светить и цвести заставило наших отдаленных предков усматривать в молниях красные цветы, вырастающие на дереве-туче. До сих пор во всех славянских землях верят, что без цветка папоротника ни за что нельзя

¹⁸ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 2. С. 219.

¹⁹ Там же. 219.

добыть клада. Этот фантастический цветок – метафора молнии, что очевидно из придаваемых ему названий и соединенных с ним поверий. У хорватов он прямо называется Перуновым цветом <...> На Руси ему дается название светицвет; народная же сказка упоминает о жар-цвете...»²⁰.

Волшебный цветок в славянских поверьях связан устойчивым семантическим единством с огнём и светом: с солнцем, молнией, пламенем, – которые «старинный метафорический язык уподоблял блеску золота»²¹. И так как цветок освобождал из плена богиню весны – Ладу, красный цвет и красная ягода становятся символом – женского начала, девичества.

Мы находим подтверждение этой мысли у А. Н. Веселовского, который писал: «в русских свадебных песнях калина – девушка, но основное значение касалось признаков девственности; определяющим моментом был красный цвет ее ягод»²², при этом «красный цвет калины вызывал образ каления: калина горит»²³. Также мы находим и упоминание руты как символа невесты: «Рута была символом девственности, отчуждения, разлуки и т.д.; ее топчут; песня о ней являлась естественно в обиходе свадьбы <...> сменяя образ руты – в розу. При этом образ цветка стирался: зеленая сосенка, желтый цвет – и даже: далекая дороженька»²⁴. И, наконец, «роза, как символ любви, принялась на почве западной народной поэзии, проникая частями и в русскую песню, вторгаясь в заветную символику руты и калины»²⁵.

Исследователь относит параллель девушки и цветка к «основному типу параллели»²⁶, что позволяет нам говорить о флоросимволе алого цветка как об одном из важнейших элементов славянской мифопоэтики. Кроме того, колористическая составляющая, открыто эксплицируемая в народных песнях как каление и пламя, связывает флорообраз с огнём и светом, которые, в

²⁰ Там же. С. 222.

²¹ Там же. С. 214.

²² *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. С. 148.

²³ Там же. С. 148.

²⁴ Там же. С. 157.

²⁵ Там же. С. 180.

²⁶ Там же. С. 156.

свою очередь по мысли А. А. Потебни, «занимали важное место в языческих верованиях славян»²⁷. Автор пишет, что солнце должно было быть женским символом, но так как в былинах князь Владимир имеет эпитет «Красна солнышко», происходит некоторое смещение. А. А. Потебня отмечает, что лучше «сохранилось значение света вообще и света светил: красота, любовь, веселье. Слово *хорошь* не без основания считают притяжательным от хрьсь, солнце. Красный, красивый тоже сродны с солнечным светом»²⁸.

Важно отметить, что красный цвет через ассоциативный ряд огня и пламени сближается с белым: «цвета красный – рыжий и белый тождественны по основному представлению. <...> День имеет два эпитета: красный и белый; и оба могли быть первоначально равны между собою. Как белый, так и первообраз яркий, ярый, от света и огня (Ярило, солнечный праздник) переходит к белому цвету (ярый воск), желанию и любви (ярошь, млр. яровитый, страстный). Подобным образом корень *куп* в разных своих видоизменениях переходит от огня (кипеть и купало) к белому цвету (кипень, купава, белый цветок)»²⁹.

И как оппозиция белому, цвет чёрный также имел символические, но преимущественно отрицательные коннотации. Как пишет А. А. Потебня, «Подобно тому, как мороз, сближаясь с огнем, противопоставляется ему по некоторым символическим значениям, черный цвет, происходя от огня, имеет значения безобразия, ненависти, печали, смерти, противоположные переносным значениям света»³⁰.

Последующие исследования семантики цвета в мифопоэтики древних славян привел к следующим наблюдениям. Э. В. Гмызина в диссертационной работе «Цвет в культуре Древней Руси: слово и образ» пишет: «положительные и отрицательные значения цветов находились в зависимости от того, ассоциировались ли они со светом или связывались с тьмой. К первой группе

²⁷ Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре / сост., подг. текстов, ст. и коммент. А. Л. Топоркова. М.: Лабиринт, 2000. С. 9.

²⁸ Там же. С. 24.

²⁹ Там же. С. 26.

³⁰ Там же. С. 32.

принадлежали белый и желтый (золотой) цвета, а ко второй – синий и черный»³¹. Исследовательница видит прямую корреляцию этимологии цвета и оппозиции «свое/чужое», являющейся, как мы помним, основной универсалией для культуры по мысли Ю. М. Лотмана³², в языческой модели мироустройства. При этом синий цвет, по мысли Э. В. Гмызиной, принадлежит «нижнему миру, водным глубинам, <...> является атрибутом чужого мира, одним из признаков хтонической стихии природы, которая в отличие от культуры не конечна и не упорядочена. Наиболее часто эпитет “синий” встречается в сочетании “синее море”»³³. Данное наблюдение находит своё подтверждение в былинах. Так, устойчивое сочетание «сине море», обозначало границу как пространственную, географическую: «Как за славным было да синём морем»³⁴, – так и границу между миром живых и мёртвых, что показано в былине «Садко». Главный герой, купец Садко, вынужден спуститься на морское дно, как часть платы Морскому царю за то, что плавал по его водам, а дани не платил. Когда Садко играет для Морского Царя на гуслях, на поверхности начинается шторм, гибнут люди. Тогда Садко является старец и велит ему порвать струны на инструменте, а когда царь предложит жениться, выбрать невесту, но не вступать с нею в брак. Тогда чары развеются, и Садко вновь окажется на суше. Садко слушается старца и спасается, а затем ставит церковь в честь Миколы Можайского, чтобы тот продолжал спасать людей «из синя моря»³⁵.

Э. В. Гмызина настаивает, что в «сине море» изгоняется нечистая сила, также море в народном представлении связано с печалью, разлукой и смертью. Исследовательница приводит пример величальной песни, адресованной вдове: «Уточка, покупайся, Серая, полощися! / Уж я бы рада покупалась, Я

³¹ Гмызина Э. В. Цвет в культуре Древней Руси: слово и образ: дис. ... канд. культурологии. Ярославль, 2000. С. 97.

³² Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. СПб.: Искусство-СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 200.

³³ Гмызина Э. В. Указ. соч. С. 130.

³⁴ Царь Соломан и Василий Окулович // Былины: сборник. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. С. 279.

³⁵ Садко // Былины: сборник. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. С. 309.

бы рада полоскалась, / Нету сизого селезенька. Он за синими морями. Он за черными за грязями³⁶»³⁷.

К. И. Виднова и Н. В. Суворова делают наблюдение, что отрицательные коннотации относились к темно-синему цвету, «однако это относится именно к темно-синему цвету. «Светлый оттенок синего цвета – голубой, напротив, был более распространен, входя, в частности, в цветовую гамму праздничной простонародной одежды (наряду с красным)»³⁸. В исследовании также говорится, что слово «лазурный» («лазоревый»), также имеет положительный смысловой оттенок: «русская лексема лазурь, имеющая значение “светло-синий цвет, цвет ясного неба”, <..> восходит к арабск. *lazwerd* или к персидск. форме без *l* – *azur*»³⁹ и имеет значение «ясный, прекрасный», которое распространяется не только на природные объекты (небо, безмятежная гладь воды), но и на человека: на ясные, голубые глаза»⁴⁰.

Также отметим, что принятие христианства и византийская традиция внесли свои смысловые оттенки в колористическое восприятие цветов. Как отмечает Э. В. Гмызина, «К VI веку основу византийского цветового канона составляли: пурпурный, красный, белый, желтый (золотой), синий (голубой), зеленый и черный цвета. Семантика каждого из перечисленных цветов включала множество смыслов»⁴¹. Исследовательница подчёркивает, что «после принятия христианства от Византии Русь стремилась усвоить многие ее ценности, в том числе, и цветовую символику»⁴².

Занимаясь генезисом формирования цветового канона в религиозном искусстве, И. Н. Чистюхин отмечает, что цветовой канон обозначен ещё в Ветхом Завете, основными колоративами являются: «голубой, пурпуровый и

³⁶ Обрядовая поэзия / сост., подг. текста В. И. Жегулиной, А. Н. Розова. М.: Современник, 1989. С. 510.

³⁷ Гмызина Э. В. Указ. соч. С. 131.

³⁸ Виднова К. И., Суворова Н. В. Особенности обозначения синего цвета и его оттенков в русском и польском языках // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: гуманитарные науки. 2017. №1 (17). С. 38.

³⁹ Там же. С. 39.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Гмызина Э. В. Указ. соч. С. 41.

⁴² Там же. С. 42.

червлёный цвет»⁴³. В христианстве одним из основных символов является троица, которая выражена колористически, согласно канону: «красный цвет может выражать преимущественно представления о Боге Отце, золотой (жёлтый) – о Боге Сыне, голубой (синий) – о Боге Духе Святом»⁴⁴. Также важно, что голубой цвет связан с Богородицею «потому, что Богородица была осемена наитием сошествием Духа Святого. Голубой цвет в то же время символизирует Ее небесную чистоту и непорочность»⁴⁵.

Иными словами, голубой цвет в русской традиции так же, как и в европейской, связан с фигурой Девы Марии, с женским началом. Этим объясняется, почему в религиозной философии уже века XX, голубой становится цветом Девы и цветом души, «цветом Софии»: А. Ф. Лосев приводит в «Диалектике мифа» цитату П. Флоренского: «голубою или фиолетовую она зрится как мировая душа, как духовная суть мира, как голубое покрывало, завесившее природу»⁴⁶⁴⁷, что почти в точности соотносится с мыслью Новалиса о единстве мира под «покровом девы»⁴⁸, которую поэт выразил в эссе «Христианство, или Европа».

Таким образом, волшебный цветок в славянских поверьях так же, как и в немецких сказаниях, является «ключом», открывающим гору-тучу и освобождающим богиню весны, но в славянских легендах он имеет красный цвет. Красный цвет как цвет света и огня, наравне с белым, имел положительные коннотации в мифопоэтике Древней Руси. Главным женским (девичьим) растением были рута и калина, нередко используемые в свадебных обрядах, позже, под влиянием европейской традиции, их вытеснила роза. Красному и белому противопоставлялся чёрный, а также и синий цвет. Синий цвет имел

⁴³ Чистюхин И. Н. Генезис и формирование цветового канона в православном богослужении и религиозном искусстве // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2013. № 2. С. 125.

⁴⁴ Там же. С. 126.

⁴⁵ Там же. С. 127.

⁴⁶ Флоренский П. Небесные знамения (размышление о символике цветов) // Маковец. 1922. № 2. С. 14-16.

⁴⁷ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 86.

⁴⁸ Новалис. Христианство, или Европа. С. 143.

отрицательные коннотации, связанные с водой («сине море»), с пространственной границей и границей между миром живых и мёртвых.

Под влиянием церковного (византийского) канона голубой цвет как цвет неба, Святого Духа и Богородицы – приобретает положительные смысловые оттенки.

Оппозиция голубой / синий проявляет себя в современных фразеологических единицах.

4.3. Влияние творчества Новалиса на российскую словесность

Новалис читался и воспринимался нашими соотечественниками в оригинале. Поэтому, несмотря на то, что первый перевод романа «Генрих фон Офтердинген» на русский язык появился только в 1914 году (выполненный З. Венгеровой и Вас. Гиппиусом)⁴⁹, осмысление и формирование символа голубого цветка началось гораздо раньше.

Так, в 1804 году появляется перевод Н. И. Гнедича «Последней песни Оссиана». Голубой цветок эксплицируется в тексте, являясь частью психологического параллелизма: как растение должно вот-вот увянуть, так и жизнь слепого престарелого певца подходит к завершению: «скоро, скоро цветок / Головою нерасцветшею / На горячу землю склониться»⁵⁰. И хотя сами поэмы-мистификации впервые опубликованы ранее (в 1760 году) написания романа Новалисом, сам перевод отмечен влиянием немецкого романтизма.

Как указывает Ю. Д. Левин, Н. И. Гнедич перелагал текст весьма вольно, «главное состояло в сближении Оссиана с русским народным творчеством. Воссоздание фольклорных параллелизмов встречается и в поэмах Оссиана—Макферсона, но у Гнедича число их множится»⁵¹. Хочется добавить,

⁴⁹ *Новалис. Генрих фон Офтердинген (посмертный роман) / пер. с нем. Зин. Венгеровой и Василия Гиппиуса (стихи); вступ. ст. Зин. Венгеровой. М.: Книгоиздательство К. Ф. Некрасова, 1914.*

⁵⁰ *Макферсон Дж. Последняя Песнь Оссиана / пер. Н. И. Гнедича // Поэмы Оссиана. Л.: Наука, 1983. С. 316.*

⁵¹ *Левин Ю. Д. Оссиан в России // Поэмы Оссиана. Л.: Наука, 1983. С. 518.*

что множится за счет актуализации символа голубого цветка, так как очевидна аналогия между кельтским бардом Оссианом (тогда его считали ещё подлинной фигурой) и германским миннезингером Генрихом фон Офтердингом – оба поэты, оба певцы. Кроме того, голубой цветок уже обнаруживает в себе коннотации увядания и пограничного состояния, которые свойственны транскультурному символу голубого цветка. Однако у Н. И. Гнедича голубой цветок не является символом (хотя за художественным образом и ощущается необъяснимая мощь), а только – значимым элементом параллелизма. Для обретения статуса символа голубому цветку «Последней песни Оссиана» не достает авторского стремления постижению символа.

Но этот перевод – одно из первых свидетельств влияния творчества Новалиса на отечественную словесность. И это влияние только усиливалось. Как отмечает Е. В. Давыдова, «в поэзии В. А. Жуковского, наметились тенденции восприятия тех основных символов поэзии Новалиса, которые впоследствии будут активно использоваться в образной системе поэтического мира русских символистов (в первую очередь, это неповторимый "мистический символ" Новалиса – образ "голубого цветка")»⁵². Основанием для таких выводов служит анализ библиотеки В. А. Жуковского в Томске, архива поэта, в котором была обнаружена тетрадь с «Выписками из произведений немецкой эстетики и критики», что «позволило утверждать, что западная романтическая эстетика была действительно глубоко изучена Жуковским»⁵³. Также исследовательница говорит о типологических соответствиях поэзии Жуковского и творчества Новалиса. В качестве примера приводится стихотворение «Приведение», в котором значимую роль играет «лазурная пелена»⁵⁴. Мы не можем не провести параллель с «покровом девы»⁵⁵ и с голубым цветком, который видится поэту во сне. В стихотворении В. А. Жуковского

⁵² Давыдова Е. В. Голубой цветок и русский символизм. С. 67.

⁵³ Там же. С. 42.

⁵⁴ Жуковский В. А. Приведение // Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. Стихотворения / В. А. Жуковский. М., Л.: ГИХЛ, 1959. С. 365-366.

⁵⁵ Новалис. Христианство, или Европа. С. 143.

душа остается полна «грустию по милом привиденьи»⁵⁶, и это томление не исчезает, хотя сам женский персонаж словно бы растворяется.

Также Е. В. Давыдова находит, что творчество Новалиса оказало влияние и на других авторов. Ссылаясь на идущую ещё от А. С. Пушкина литературную традицию представления персонажей посредством круга их чтения, она приводит цитату из романа «Рудин»⁵⁷, в которой главный герой вслух читает немецких авторов, в том числе, и Новалиса. Е. В. Давыдова поясняет, что «для мечтателя Рудина Новалис, с его сложной и замысловатой художественной системой, философскими тонкостями и мистикой, – ясен»⁵⁸. Помимо, в подтверждение того, что И. С. Тургеневу была близка образная система Новалиса, исследовательница приводит в качестве примера стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Лазурное царство»⁵⁹ и приходит к выводу, что «действительно, поиск неведомого “лазурного царства” – царства идеального счастья, мечты – в стихотворении Тургенева и по смысловому содержанию цветовой символики, и по общему эмоциональному настроению оказывается очень близким к поиску “голубого цветка” в романе Новалиса “Генрих фон Офтердинген”»⁶⁰. Согласно исследованию Е. В. Давыдовой, влиянию Новалиса были также подвержены К. Н. Батюшков и Ф. И. Тютчев.

Однако именно начало XX века стало расцветом интерпретации творчества и философии Новалиса в России. Е. В. Давыдова подчеркивает, что для «для русских символистов Новалис – одна из наиболее значимых фигур в истории мирового литературного процесса»⁶¹, так как русские символисты перенимают не только образную систему поэта, центральным элементом которой является голубой цветок, но и поэтологию Новалиса. Для русского

⁵⁶ Жуковский В. А. Указ. соч. С. 365-366.

⁵⁷ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 5. Рудин. М.: Наука, 1982. С. 197-322.

⁵⁸ Давыдова Е. В. Указ. соч. С. 65.

⁵⁹ Тургенев И. С. Лазурное царство // Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 10 / И. С. Тургенев. М.: Наука, 1982. С. 152.

⁶⁰ Давыдова Е. В. Указ. соч. С. 66.

⁶¹ Там же. С. 68.

символизма важно представление поэта как поэта-творца, демиурга, жреца⁶², который способен не только изменять реальность магическим словом, но проникать за границу жизни и смерти: «именно “уход” за грань смерти, отсутствие сознательно созданных рамок и пределов как для духа, так и для творчества, глубокий мистицизм как одна из основ мирозерцания – именно это и привлекало русских символистов в наследии Новалиса»⁶³.

Однако после 1920-х намечается спад интереса к символизму, и, следовательно, к творчеству Новалиса, которое зарождающейся советской научной мыслью воспринимается весьма критически. Позже «признание Новалиса "реакционным" поэтом приводит к тому, что в 1940 – 1960-е годы имя Новалиса практически забыто в России»⁶⁴.

Но и в это время «голубой цветок» эксплицируется в поэзии, в том числе, и в поэзии русского зарубежья. Так, в книге «Роза и чума» в стихотворении «Пчела и роза» (1947) А. П. Ладинского есть прямая отсылка к Новалису: «Твою судьбу поэт сравнил с цветком»⁶⁵, во втором катрене голубой цветок, как женский образ, представлен явно, а сам лирический субъект сравнивает себя с мотыльком-пчелой: «Но ты постолько голубой цветок, / Поскольку я твой белый мотылек, / Твоя трудолюбивая пчела...». Голубой цветок также прямо эксплицируется в стихотворении «Голубому цветку» Эллиса (Л. Л. Кобылинского)⁶⁶.

Активный интерес к Новалису возвращается в 1970-1990-ые годы. Об этом свидетельствуют и современные работы отечественных филологов: С. Г. Горбовской, Е. В. Давыдовой, Е. Е. Дмитриевой, А. Е. Махова и др.

Иными словами, творчество Новалиса с начала XIX века активно влияет на русскую культуру. Мы можем проследить устойчивый интерес к фигуре поэта, который выражался в рецепции, типологических соответствиях и в

⁶² Там же. С. 105.

⁶³ Там же. С. 102.

⁶⁴ Там же. С. 157.

⁶⁵ *Ладинский А. П.* Роза и чума: пятая кн. стихов. Париж : Рифма, 1950. С. 23.

⁶⁶ *Эллис.* Голубому цветку // Неизданное и несобранное / Эллис. Томск: Водолей. 2000. С. 356.

обращении к поэтологии немецкого романтика. Наиболее существенное влияние фигура Новалиса оказала на русских символистов. И, если в советское время интерес к жизни и творчеству Новалиса практически сошёл на нет, то в новейшее время наблюдается активное изучение, сопоставление, научный анализ художественных и философских трудов Фридриха фон Гарденберга.

4.4. Транскультурный символ голубого цветка в отечественной литературе

4.4.1. Вариативность волшебного цветка: незабудки, ирисы, лиле-ли, фиалки, розы.

Особенностью отечественного восприятия символа голубого цветка является его высокая вариативность. Голубой цветок упоминается и не называется, но чаще становится авторским символом, обретаясь в названии растения.

Так, одним из частотных вариаций голубого цветка в отечественной литературе становится **незабудка**. Незабудка (лат. *Myosótis* – досл. мышинные уши), растение с голубыми мелкими цветами. Название, согласно словарю М. Фасмара, появляется в Европе в XV веке. Слово происходит от: «не забудь» – и является калькой с немецкого *Vergissmeinnicht*⁶⁷. В русской литературе начала XIX века незабудка приобретает коннотации, связанные с долгой разлукой и с неизбежностью конца. Впервые незабудка как вариация символа голубого цветка эксплицируется в одноимённой поэтической сказке (1830) М. Ю. Лермонтова⁶⁸. На это обращает внимание С. Г. Горбовская. Исследовательница полагает, что в произведении «голубой цвет воспринимается оп-

⁶⁷ Незабудка // Этимологический словарь русского языка. В 4 т. Т. 3 / Макс Фасмер. М.: Прогресс, 1987. С. 59.

⁶⁸ Лермонтов М. Ю. Незабудка // Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. Стихотворения / М. Ю. Лермонтов. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 83–86.

тимистичнее, говорит о прекрасной мечте, об обновлении (приближается к концепции «голубого цветка» Новалиса)⁶⁹.

Заметим, что в лиро-эпическом произведении М. Ю. Лермонтова поиск голубого цветка не является тщетным (цветок обретается, в самый последний момент жизни), а модус художественности, при этом, – трагический. Цветок, который должен стать залогом любви («цветик драгоценный»)⁷⁰ становится причиной гибели верного рыцаря, готового служить прекрасной даме, и именуется уже «пагубный цветок»⁷¹. Но гораздо значимей для образа – осмысление незабудки как «волшебного цветка», который существует вне времени и даже вне бытия: «Он незабудкою зовется;/ В местах сырых, вблизи болот [*то есть на границе между водной средой и землёй.* – А. М.], / Как бы страшась прикосновенья,/ Он ищет там уединенья,/ И цветом неба он цветёт, / Где смерти нет и нет забвенья»⁷². Здесь важно и обособление цветка ото всего другого мира, которое вполне вписывается в картину мира, создаваемую «уединенным сознанием»⁷³: незабудка обладает коннотациями, связывающие её с запредельным миром, она одновременно является и цветком горним и фатальным. Она «страшится прикосновения», что ещё больше подчёркивает её неземную природу. И, наконец, это цветок бессмертия, которое, в рамках художественного целого произведения, осмысливается ценнее земной, скоротечной жизни.

Отметим в скобках, что в том же, в 1830 году, М. Ю. Лермонтов пишет «Джюлио» и снова обращается к образу незабудки: «Могила! – свежий летний ветерок / Порою нес увялый к ней листок, / И, незабудками испещрена, / Дышала сыростью и мглой она»⁷⁴. Незабудка как голубой цветок на могиле, перенимаемое из европейской традиции клише, добавляет образу устойчивые

⁶⁹ Горбовская С. Г. Формирование художественного образа «голубой цветок» в мировой литературе XVII-XX вв. С. 173-174.

⁷⁰ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. С. 84.

⁷¹ Там же. С. 85.

⁷² Там же.

⁷³ Тюпа В. И. Литература и ментальность. С. 11-13.

⁷⁴ Лермонтов М. Ю. Джюлио // Полное собрание стихотворений. В 2 т. Т. 2. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 150.

отрицательные коннотации, которые сохраняются даже, когда сам цветок не назван, как например, в «Севастопольских рассказах» Л. Н. Толстого, когда десятилетний мальчик на поле боя собирает полевые голубые цветы⁷⁵; у И. А. Бунина, в строках: «Зачем пленяет старая могила / Блаженными мечтами о былом? <...> И в лоне всепрощения, забвенья / *Небесными цветами* (курс. А. М.) поросло?»⁷⁶; у О. Ф. Берггольц: «Над каждой твоею черной раной / *лазоревые вырастут цветы*»⁷⁷ (курсив наш. – А. М.).

Однако вариации незабудки, впрочем, как вариации и символа голубого цветка в отечественной литературе, отнюдь не сводятся к отрицательным коннотациям. Так, стихотворение Игоря Северянина «Голубой цветок» (1931) завершается строками: «На Голубой цветок обрек Новалис, – / Ну, что ж: и незабудка голуба...»⁷⁸. Прямая отсылка к творчеству Новалиса одновременно сближает поэта с русской традицией, не только лермонтовской «Незабудкой», но и с «Незабудочкой» Г. В. Державина (1809). Посыл обоих произведений в неизбежности страсти и необходимости добродетельной верности. И так же как лирический субъект стихотворения Державина просит: «Встретишься ль где с розой нежной / Иль лилеей взор пленя, – / В самой страсти неизбежной / Не забудь меня»⁷⁹, – так и лирический субъект произведения Северянина предостерегает: «Неосторожностью любовь погубишь: / Раз жизнь одна и счастье лишь одно»⁸⁰. Так незабудка вновь обретает коннотации простого цветка как символа простого, житейского счастья.

Голубая **лилия**, которых, как и голубых роз, не бывает в природе, напротив, является царственным, целомудренным и возвышенным вариантом транскультурного символа голубого цветка. Как отмечает Н. Е. Леонова,

⁷⁵ Толстой Л. Н. Севастопольские рассказы. М.: Дрофа: Вече, 2003.

⁷⁶ Бунин И. А. Зачем пленяет старая могила // Стихотворения / И. А. Бунин. Л.: Советский писатель, 1956. С. 250. (Библиотека поэта. Большая серия).

⁷⁷ Берггольц О. Ф. Осень сорок первого («Я говорю, держа на сердце руку...») // Избранные произведения / О. Ф. Берггольц. Л.: Советский писатель, 1983. С. 206.

⁷⁸ Северянин И. Голубой цветок // Гост безответный: Стихотворения. Поэмы. Проза / И. Северянин. М.: Республика, 1999. С. 374.

⁷⁹ Державин Г. В. Незабудочка // Сочинения Державина. В 7 т. Т. 3. Стихотворения. Ч. 3. СПб., 1870. С. 12.

⁸⁰ Северянин И. Указ. соч. С. 374.

флорообраз лилии является одним из наиболее частотных в русской литературе конца XIX начала XX века⁸¹.

Однако у И. Ф. Анненского лилия перестаёт быть аллегорическим образом и превращается в символ, постепенно раскрывающейся в нескольких произведениях: в микроцикле «Лилии» (1901)⁸² (в который входят «Второй мучительный сонет», «Зимние лилии» «Падение лилий»); а также стихотворения «Еще лилии»⁸³. И, конечно, в стихотворении «Аромат лилеи мне тяжёл»⁸⁴, где транскультурный символ голубого цветка полностью раскрывается. По замечанию Н. Е. Леоновой, флорообраз во «Втором мучительном сонете» решён «в томительном противоречии между возможностью видеть и даже почувствовать невыносимую красоту и недостижимости желания ею обладать»⁸⁵. Флорообраз отмечен субъективацией: сравнение лепестков лилии с девичьими «перстами», метонимии «уста лилей», аналогии с дыханием. Цветок отождествляется с девушкой, отсылая нас к двучленной формуле «девушка-цветок» и, одновременно, к романтической традиции, связанной с невозможностью обрести земное счастье с возлюбленной. Трагизм подчеркивается абсолютной недостижимостью желанной цели. В стихотворении «Ещё лилии» выражается степень значимости флорообраза для поэта. Но в стихотворении «Аромат лилеи мне тяжёл»⁸⁶ романтическая традиции, наконец, обретает явно выраженное колоративное отображение.

В семантику флорообраза добавляются коннотации, связанные с синим и голубым цветом. Так, «тленьё» становится «дыханием синих смол», а красота становится прекрасна только в мираже, теряя свою бытийность, становясь бесплотную мечтой. Именно в такую красоту, красоту в мираже и в ды-

⁸¹ Леонова Н. Е. Образ лилии в искусстве модерна и в поэзии И. Ф. Анненского // Вестник Новгородского университета. 2010. № 56. С. 40-43.

⁸² Анненский И. Ф. Лилии // Стихотворения и трагедии / И. Ф. Анненский. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 74-75.

⁸³ Анненский И. Ф. Ещё лилии // Стихотворения и трагедии / И. Ф. Анненский. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 173.

⁸⁴ Анненский И. Ф. Аромат лилеи мне тяжёл // Стихотворения и трагедии / И. Ф. Анненский. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 136-138.

⁸⁵ Леонова Н. Е. Указ. соч. С. 42.

⁸⁶ Анненский И. Ф. Аромат лилеи мне тяжёл. С.136-138.

ме, хочет влюбиться лирический субъект (в посыле – звучит перформативное высказывание): «Я влюблюсь в ее миражи в дыме.../ И огней нетленные цветы / Я один увижу голубыми...»⁸⁷. Отметим, что данное произведение принадлежит к «Трилистнику одиночества», то есть входит в смысловое единство с двумя другими произведениями. Как отмечает Ю. В. Шевчук⁸⁸, «трилистник – это не просто сведение воедино трех тематически связанных стихотворений, это создание своего рода художественного варианта «призмы сознания», в которой вещь, не утрачивая своего буквального значения, обретает смыслы в контексте малого и большого целого, “Трилистника” и “Кипарисового ларца”»⁸⁹. Иными словами, И. Ф. Анненский ищет особый способ выражения целого, которое может быть завершено только в цикле произведений.

И, разумеется, завершающий фрагмент должен нести особую смысловую нагрузку. «Трилистник одиночества» является последним в цикле. А стихотворение «Аромат лилей мне тяжел» запечатано в его центре, и будто бы обрамляется двумя другими произведениями: первым «Лишь тому, чей покой таим» и последним «Дальние руки». Ю. В. Шевчук полагает, что «Трилистник одиночества» «посвящен проблеме существования человека в состоянии экзистенциального одиночества, отчуждения от природного мира и людей <...>. Герой Анненского оказался в “провале”, в вакууме собственной мысли»⁹⁰. Сложно не вспомнить удел «уединенного сознания»⁹¹, которое не способно преодолеть замкнутости, так как не видит возможности восприятия «другого». В. И. Тюпа подчёркивает, что недостаточно «стать (и пребывать) самим собой»⁹², диалог необходим, потому что, «как будет сказано Бахтиным в XX веке, “я” не может стать самим собою без “другого”. В это кро-

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Шевчук Ю. В. Сады в «Трилистниках» И. Анненского (к вопросу о «вещественном» и символическом значении образа) // Вестник славянских культур. 2021. № 61. С. 166-176.

⁸⁹ Там же. С. 167.

⁹⁰ Там же. С. 173.

⁹¹ Тюпа В. И. Литература и ментальность. С. 11-13.

⁹² Там же. С. 12-13.

ется парадоксальная зависимость свободного от авторитарности и, казалось бы, независимого в своей уединенности сознания»⁹³.

Однако такая свобода не доступна для романтического героя, Ю. В. Шевчук подчеркивает, что, несмотря на то, что лирический субъект «Трилистника одиночества» поднялся надо всем миром, даже над «горными вершинами», он «потерял вкус ко всему, что лежит “там”, у их подножия. Один из главных “садовых” образов-символов Анненский создает в стихотворении “Дальние руки”. Цветочный образ (соцветие роз) в заключительном стихотворении “Трилистников” насыщен “невещественными” смыслами – невыразимый идеал, соблазняющий ум лирического “я”; символ творчества и прирастания творца к стеблю мировой литературы; сопряжения культур Запада и Востока; трагической невозможности единодушия и единомыслия с другим человеком»⁹⁴. Отметим также, что «Трилистник» одиночества содержит в себе разнообразные флорообразы: сирени, лилии, розы, – но их все объединяет в целое, соединяет с литературной традицией – синий и голубой цвет.

Образ голубой лилии эксплицируется и в поэзии Н. С. Гумилева. В 1905 году из печати выходит сборник «Путь конквистадоров», в котором знаменитый сонет «Я конквистадор в панцире железном» завершается решительным посылом добыть «звезду долин, лилею голубую»⁹⁵. Этот образ не только соединяет в себе множество коннотаций, в том числе, читается отсылка к роману О. де Бальзака «Лилия долины» (1836)⁹⁶, который, по мнению С. Г. Горбовской⁹⁷, в свою очередь имеет семантическую связь с творчеством Новалиса. Отметим также, что, по замечанию Е. В. Давыдовой, Н. С. Гумилев не переиздавал своего юношеского сборника «Путь конквистадоров», но вышеупомянутое стихотворение появилось в «Романтических цветах» (1908) в переработанном виде. Это стихотворение, под новым названием «Сонет»,

⁹³ Там же. С. 13.

⁹⁴ Шевчук Ю. В. Указ. соч. С. 173.

⁹⁵ Гумилев Н. С. Стихотворения. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. С. 17.

⁹⁶ Бальзак О. де. Лилия долины: роман. М.: АСТ, 2010.

⁹⁷ Горбовская С. Г. Флорообраз во французской литературе XIX века. С. 103.

появляется в последующих сборниках, так как «очевидно, это стихотворение Гумилев считал своего рода программным»⁹⁸. К этой же мысли приходит и А. И. Павловский⁹⁹. Завершается сонет строками: «И, может быть, рукою мертвеца / Я лилию добуду голубую»¹⁰⁰. Голубой цветок в этом варианте обретается в последний миг жизни (вспомним «Незабудку» М. Ю. Лермонтова). Е. В. Давыдова подчеркивает, что «“лилея голубая” у Гумилева – это и некий таинственный и неуловимый идеал, символ жизненных поисков и стремлений, и своеобразная награда в конце пути, <...> постижение значения этого символа и Генрихом фон Офтердингенем в романе Новалиса, и лирическим героем стихотворения Гумилева возможно лишь в последний миг жизни»¹⁰¹.

Голубовато-белой лилия изображена и на панно М. А. Врубеля «Принцесса Грёза» (1896). Панно выполнено в голубых и лиловых тонах. Как отмечает В. В. Линькова, картина является вариацией гимна Прекрасной Даме, реальной женщине, которая «воплощает в глазах влюбленных в нее художников мистическую Душу мира»¹⁰². Исследовательница сопоставляет творчество М. А. Врубеля и А. А. Блока: «Врубель возвысил свое чувство к супруге до поэтической мечты о вечном стремлении художника к Прекрасному, что напоминает блоковский образ Прекрасной Дамы. Лиловые и фиолетовые тона – одни из любимых у Врубеля, мы встречаемся с ними и в поэтическом мире А. А. Блока»¹⁰³. И эти тона, как и сам образ женщины-цветка, будут также генетически связаны с транскультурным символом голубого цветка.

Д. М. Магомедова, обращаясь к анализу поэмы А. Блока «Ночная фиалка» (1906)¹⁰⁴, пишет: «у Блока, в отличие от Новалиса и Белого, меняется

⁹⁸ Давыдова Е. В. Указ. соч. С. 133.

⁹⁹ Павловский А. И. Вступительная статья // Стихотворения и поэмы / Н. С. Гумилев. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 9

¹⁰⁰ Гумилев Н. С. Сонет // Стихотворения и поэмы / Н. С. Гумилев. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 81.

¹⁰¹ Давыдова Е. В. Указ. соч. С. 134.

¹⁰² Линькова В. В. Образ «вечной женственности» в творчестве художников Серебряного века // Человек. 2017. №2. С. 122.

¹⁰³ Там же. С. 122.

¹⁰⁴ Блок А. А. Ночная фиалка // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 2, кн. 2: Стихотворения. Кн. 2 (1904–1908) / А. А. Блок. М.: Наука, 1997. С. 25–33.

цвет: он не голубой, а лиловый, фиолетовый <...> когда в сакральный голубой проникает пурпур, цвет смешивается и становится демоническим. Для Блока лилово-зеленая гамма была связана прежде всего с творчеством Врубеля»¹⁰⁵.

Так мы переходим к ещё одной вариации символа голубого цветка, к ночной **фиалке**, которая представляется inferнальным, демоническим образом и в одноименном рассказе А. И. Куприна (1933)¹⁰⁶. Образ роковой Агаты усиливается параллелизмом с болотным, имеющим сильный аромат, цветком, который не имеет ничего общего с родом фиалковых. И так же, как в поэме Блока, произрастает на болоте (как и Д. М. Магомедова, О. В. Четверикова, исследуя творчество Куприна приходит к выводу, что этот цветок – «любка двулистная», *Platanthera bifolia*). О. В. Четверикова обращает внимание, что в произведении этот цветок маркирован как нечто опасное, то, чего не следует замечать, так как растение связано с конокрадами, колдунами и ведьмами¹⁰⁷. В финале главный герой, Максим Трапезников, освобождается от тягостных уз. Данный поворот может быть интерпретирован как освобождение от иллюзий – от власти дурманящей, недостижимой мечты. Палимпсестное прочтение позволяет увидеть отсылку к поэме А. А. Блока, а также к роману «Генрих фон Офтердинген» и прийти к выводу: легкое наваждение, прекрасный сон оборачиваются тяжелым дурманом, а Прекрасная Дама уступает место опасной чаровнице.

Роза также может быть вариацией символа. Вообще, образ голубого цветка не всегда персонифицируется и отождествляется с женским началом. Так, в стихотворении К. Д. Бальмонта «Голубая роза» (1903)¹⁰⁸ центральным персонажем является Фирвальдштетское озеро, которое представляется ли-

¹⁰⁵ Магомедова Д. М. Ночная фиалка в поэзии Блока: реалья и символические коннотации // Новый филологический вестник. 2020. №3 (54). С. 101.

¹⁰⁶ Куприн А. И. Ночная фиалка // Собрание сочинений. В 9 т. Т. 8 / А. И. Куприн. М.: Худ. литература, 1973. С. 450-459.

¹⁰⁷ Четверикова О. В. Рассказ А. Куприна «Ночная фиалка»: лингвистический аспект // Культура. Духовность. Общество. 2016. № 24. С. 15-21.

¹⁰⁸ Бальмонт К. Д. Голубая роза // Собрание сочинений. Т. 2. Полное собрание стихов. 1909-1914. Кн. 4-7 / К. Д. Бальмонт. М.: Книговек, 2010. С. 31-32.

рическому субъекту голубым цветком, голубой мечтой – розой, которую «никто никогда не сорвет»¹⁰⁹. Имя «Голубой розы» носит выставка, организованная при поддержке Н.П. Рябушинского. Возникает объединение живописцев «Голубая роза». Его членами были П. В. Кузнецов, Н. Н. Сапунов, М.С. Сарьян, С. Ю. Судейкин и другие. Как отмечает Е. В. Давыдова, «художников “Голубой розы” объединяли с поэтами-символистами не только узы дружбы, но и совместная издательская деятельность: так, живописцы “Голубой розы” принимают участие в художественном оформлении журнала “Золотое руно”; в этом же журнале сотрудничают и А. Белый, и А. Блок, и Вяч. Иванов»¹¹⁰.

Голубой цветок принимает и маскулинные черты, воплощаясь в голубых **ирисах** в творчестве Н. Тэффи. Е. А. Денисова и И. Е. Лоцилов полагают, что «несомненно, Тэффи был знаком роман о голубом цветке. У Новалиса образ цветка – это нечто метафоричное, в поэзии Тэффи он назван ирисом, а значит, имеет совершенно конкретный физический образ. Однако общекультурное представление о том, что голубой цветок является метафорой недостижимого идеала, остается основной смысловой доминантой и в сборнике Тэффи»¹¹¹. В стихотворении «Полночь»¹¹² Н. Тэффи образ голубого цветка находит воплощение в голубых, благоуханных, светлых цветах ириса, но ими семантика образа не ограничивается. Происходит деконструкция словосочетания «голубой цветок», смысловое усиление лексемы «голубой» с сохранением лексического значения целого. Колоратив отделяясь от флорообраза, становится самостоятельной единицей: «В голубой полночный час», «Я пришла душою смелой, вникнуть в трепет голубой...»¹¹³. (Этому феномену будет посвящён следующий раздел главы).

¹⁰⁹ Там же. С. 31.

¹¹⁰ Давыдова Е. В. Указ. соч. С. 132.

¹¹¹ Денисова Е. А., Лоцилов И. Е. Мифологический сюжет о голубом цветке в сборнике стихотворений Тэффи «Семь огней» // Сибирский филологический журнал. 2018. № 2. С. 118–126.

¹¹² Тэффи Н. Полночь. Семь огней. СПб.: Шиповник, 1910. С. 41.

¹¹³ Там же.

Из вышесказанного следует, что вариативность художественного воплощения транскультурного символа голубого цветка в отечественной литературе велика. Так, голубой цветок воплощается в незабудке, авторское постижение которой связано как отрицательными коннотациями «пагубного» цветка, растущего на могилах, так и с положительными смысловыми значениями. Незабудка видится простым цветком, символизирующим верность.

Голубая лилия, напротив, обладает аристократическими чертами. Однако её коннотации также связаны с потусторонним миром и пороговым состоянием. Она видится ускользающим идеалом, к которому возможно прикоснуться только в последние мгновения жизни.

Голубой цветок, воплощённый в фиалке, ещё ближе к границе, отделяющий мир вещный от потустороннего: иллюзорного и греховного. Символ приобретает нетипичный «лиловый» оттенок.

Голубая роза – сохраняет царственность, видится нетленной и недостижимой, а голубые ирисы превращаются в «голубой трепет»¹¹⁴.

Приведённые примеры подчёркивают факт, что в отечественной литературе символ голубого цветка не имеет устойчивой вариации какого-то конкретного растения, что позволяет авторам художественных произведений искать его собственное понимание, воплощение.

4.4.2. Лексема «голубой» как символ

Наделение лексемы «голубой» смысловыми коннотациями транскультурного символа голубого цветка становится возможным благодаря не только высокой вариативности символа, но и тому, что русская литература начала XX века открывает новый тип символа. Об этом пишет С. Н. Бройтман в книге «Поэтика русской классической и неклассической лирики». Исследователь отмечает, что эволюция символа ведет к тому, что уже нет заранее заданного

¹¹⁴ Там же.

«неизменного образа: меняется сам образ и в его метаморфозах идет становление символической парадигмы»¹¹⁵.

Метаморфоза символа голубого цветка позволяет будто заново открывать значимость синего и голубого цвета. Теперь это не просто цвет, не просто эпитет. Цвет наделяется всей полнотой транскультурного символа благодаря расширяющейся символической парадигме.

Обратимся к стихотворению А. А. Блока «В голубой далекой спальне» (1905)¹¹⁶. Несмотря на то, что произошедшее в детской комнате прямо не называется, мы, как читатели, понимаем из контекста, что ребёнок в «голубой спальне» вовсе не спит, его не стало. На это указывают часы, остановленные невидимым и неизвестным карликом, и тишина. Но также и колоративы. В стихотворении присутствуют как «голубой», так и «синий» цвета, вместе они сливаются во мглу, в сумрак. Но этот сумрак – символический, так как связан с переходом из мира живых в мир запредельный. Символ голубого цветка – не названный, не выраженный даже намеком на флорообраз, всё равно присутствует в стихотворении, наделяя лексемы коннотациями лиминальности (дополнительно усиливающие появлением фантастической фигуры карлика).

Но голубой цвет у А. А. Блока не всегда имеет отрицательные смысловые значения. Так, в стихотворении «Посвящение» (1901)¹¹⁷ голубой цвет символизирует высокие мечты и поэзию. В строках: «Здесь – голубыми мечтами / Светлый возвысился храм. / Все голубое – за Вами / И лучезарное – к Вам»¹¹⁸ – колоратив звучит патетически и обладает архитектурной функцией. Слово голубой в стихотворении соседствует со словами: «луче-

¹¹⁵ Бройтман С. Н. Символ // Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. М.: РГГУ, 2008. С. 213.

¹¹⁶ Блок А. А. В голубой далекой спальне // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 2, кн. 2. Стихотворения (1904–1908) / А. А. Блок. М.: Наука, 1997. С. 66.

¹¹⁷ Блок А. А. Посвящение (К непосланной книге) // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 4. Стихотворения, не вошедшие в основное собрание (1897–1915) / А. А. Блок. М.: Наука, 1999. С. 136–137.

¹¹⁸ Там же. С. 137.

зарное», «лучезарность», «лазурные», – которые усиливают высокое значение лексем.

Голубой у А. А. Блока находится в семантической связи с дорогой и сном, что заставляет предположить непосредственную отсылку к роману Новалиса. Так, в «Трех стихотворениях» (1902)¹¹⁹ есть строка: «Там нет предела голубой дороге»¹²⁰, – а в стихотворении «Мы шли заветную тропую» (1902)¹²¹ голубой цвет становится цветом облачения спутницы лирического субъекта: «Мы шли заветную тропую / Сегодня ночью в светлом сне. / Ты в покрывало голубое / Закуталась, клонясь ко мне»¹²². В том, что одежды спутницы имеют символическое значение, убеждает нас повторение колоратива в завершающем катрене: «Как бесконечны были складки / Твоей одежды голубой ... / И в сердце больше нет загадки: / Да, ты и наяву – со мной»¹²³.

Голубой цвет одеяния обладает сакральным значением и в стихотворении М. И. Цветаевой «Дама в голубом»¹²⁴, в котором женский образ сближается с образом Девы Марии. Голубой цвет наполняется дополнительными смысловыми коннотациями благодаря звуковому ожиданию звона церковного колокола и верой лирического персонажа, мальчика Эрика, в чудо.

Таким образом, в начале XX века цветообозначения «голубой» и «синий» начинают, посредством синекдохи, перенимать семантику транскультурного символа голубого цветка. Это становится очевидным, когда колоратив начинает обыгрываться иронически: в «Голубой книге» М. М. Зощенко¹²⁵

¹¹⁹ Блок А. А. Три стихотворения // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 4. Стихотворения, не вошедшие в основное собрание (1897–1915) / А. А. Блок. М.: Наука, 1999. С. 141–142.

¹²⁰ Там же. С. 141.

¹²¹ Блок А. А. Мы шли заветною тропую // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 4. Стихотворения, не вошедшие в основное собрание (1897–1915) / А. А. Блок. М.: Наука, 1999. С. 145–146.

¹²² Там же. С. 145.

¹²³ Там же. С. 146.

¹²⁴ Цветаева М. И. Дама в голубом // Собрание сочинений. В 7 т. Т. 1. Стихотворения / М. Цветаева. М.: Эллис Лак, 1994. С. 39.

¹²⁵ Зощенко М. М. Голубая книга. М.: АСТ, 2018.

и в «Двенадцати стульях» И. А. Ильфа и Е. П. Петрова (где появляется такой персонаж, как Александр Яковлевич, завхоз, «голубой воришка»¹²⁶).

В «Голубой жизни» (1925) М. Горького голубой становится не только мечтой, но и противостоянием и противопоставлением «розовому», демоническому¹²⁷. В небольшой повести «Голубые города» (1925) А. Н. Толстой¹²⁸ показывает разрушение идеалистической мечты и крах личности. Словосочетание «Голубые города» послужит названием для песни, которая впервые будет исполнена Э. Хилем в 1964 году¹²⁹, а затем – С. Сургановой в 2011¹³⁰.

Семантическую связь с голубым цветком лексема «голубой» пронесит через советское время, чему являются свидетельством, например, стихи Ю. П. Мориц, вошедшие в книгу «В логове голоса»: («Голубая рассада» (1970)¹³¹, «Но моя-то память простиралась...» (1971)¹³², где есть строка о «голубой ране дней моих»¹³³) – оба стихотворения входят в цикл «Голубая рассада». Отметим в нем стихотворение «На Трафальгарской площади ночной»¹³⁴, в котором номинативы окрашены эпитетом «лазурный»: «кровь от любви становится лазурной», «лазурный шар» (то есть Земля), – а также «лазурь» сама выступает номинативом в словосочетаниях: «лазурь любви», «лирики лазурь». Цветообозначение приобретает символическое значение, не только потому, что физически окрашивает действительность (лирическому субъекту туман Лондона кажется голубым паром), но и потому что позволяет

¹²⁶ Ильф И. А., Петров Е. П. Собр. соч. В 2 т. Т. 1. Двенадцать стульев: роман. М.: Флюид ФриФлай, 2015. С. 64.

¹²⁷ Горький М. Собр. соч. В 15 т. Т. 11. Голубая жизнь. М.; Л.: Гослитиздат, 1949. С. 254.

¹²⁸ Толстой А. Н. Собр. соч. В 15 т. Т. 9. Голубые города. М.; Л.: Гос. Изд-во, 1927. С. 11–65.

¹²⁹ Песня «Голубые города». Автор текста: Л. Куклин. Композитор: А. Петров. Исполнитель: Э. Хиль. 1964 год.

¹³⁰ Песня «Голубые города», альбом «Увидимся скоро». Группа «Сурганова и оркестр». 2011 год.

¹³¹ Мориц Ю. П. Голубая рассада // В логове голоса: книга стихотворений / Ю. Мориц. М.: Моск. Рабочий, 1990. С. 148.

¹³² Мориц Ю. П. Но моя-то память простиралась... // В логове голоса: книга стихотворений / Ю. Мориц. М.: Моск. Рабочий, 1990. С. 147.

¹³³ Там же.

¹³⁴ Мориц Ю. П. На Трафальгарской площади ночной // В логове голоса: книга стихотворений / Ю. Мориц. М.: Моск. Рабочий, 1990. С. 130-131.

показать иную реальность: в ней возлюбленные расставаясь, навеки остаются вместе, так как «жизнь была!»¹³⁵. В одном мгновенье снова умещается вечность (У. Блейк), а прямая отсылка к «лазурной» лирике позволяет предположить связь с традицией воплощения голубого цветка в отечественной литературе.

У Ю. Д. Левитанского в стихотворении «Женщина в голубом («У курортного моря...», 1963)¹³⁶ божественность женского персонажа также подчёркивается колоративом. Однако из контекста мы понимаем, что неземной голубой ореол вокруг женской фигур – иллюзия, всё лишь дурман, грёза. Примечательны строки, что голубой образ также подчёркивается неизменным атрибутом – голубой книгой в руке у женщины: «Она не возьмет любую. Она выбирает обязательно голубую»¹³⁷. Голубая книга не только из-за обложки. Колоратив позволяет поставить знак равенства между голубой книгой и книгой романтической, показывая душевную пустоту лирического персонажа, который знает жизнь «только по голубым книгам»¹³⁸. Для нас же эта отсылка важна, так как доказывает, что лексема является выражением транскультурного символа голубого цветка, что отсылка к романтизму имплицитно присутствует в этом произведении.

Также необходимо упомянуть о том, что сама лексема «голубой» как символ в советское время приобретает такую самостоятельность, что позволяет открашивать колоративом самые разные предметы, например, «Голубая чашка» у А. Гайдара¹³⁹, голубой щенок¹⁴⁰, голубой вертолет¹⁴¹, голубой вагон¹⁴² и т.п.

¹³⁵ Там же. С. 131.

¹³⁶ Левитанский Ю. Д. Женщина в голубом // Стихотворения / Ю. Левитанский. СПб.: Издательство Пушкинского Дома: Вита Нова, 2021. С. 144.

¹³⁷ Там же.

¹³⁸ Там же.

¹³⁹ Гайдар А. П. Голубая чашка // Сочинения / А. Гайдар. М.; Л.: Детгиз, 1951. С. 398–418.

¹⁴⁰ «Голубой щенок» (1976), м/ф реж. Е. Гамбурга.

¹⁴¹ Песня «День рождения». сл. А. Тимофеевского, муз. В. Шаинского, м/ф "Чебурашка", 1972.

¹⁴² Песня «Голубой вагон», сл. Э. Успенский, муз. В. Шаинского, м/ф "Шапокляк", 1974.

Надо отметить, что традиция реализации символа голубого цветка в отечественной культуре становится предметом не только научных исследований, но и публицистических статей. Так, Настя Федорович на платформе Techinsider.ru опубликовала статью «Почему в СССР было все голубое? Голубой вагон, голубой щенок, голубой вертолет и так далее»¹⁴³, в которой приходит к выводам, что значимость колоратива связана с романом «Генрих фон Офтердинген».

В постсоветское время колоратив «голубой» получил сниженную семантическую окраску, связанную, в том числе, с гомосексуальностью.

В конце XX века выходит постмодернистский роман В. Г. Сорокина «Голубое сало»¹⁴⁴, где тоже будет всё в голубом, как когда-то хотел Новалис. Однако голубой мир Сорокина – это мир, доводимый до крайностей, извращения, буквальной натуралистичности, гомосексуализма, насилия, наркотической грёзы.

Впрочем, коннотации хрупкости, мечты и сна по-прежнему сохраняются в эпитете в 90-ые годы XX века в русской словесности, примером чему может служить песня «Вечер голубой» («Любовь прошла») группы «Божья коровка»¹⁴⁵.

В наше время остается в широком употреблении идиома «голубая мечта», которая, по мнению составителя этимологического словаря В. Серова, появляется в начале XX века как гибрид двух словосочетаний: «голубой цветок» и «мечта всей жизни»¹⁴⁶ и является подтверждением нерушимости семантической связи с романом Новалиса. Также следует отметить, что лексема «голубой» сохраняет свои символические коннотации.

¹⁴³ Федорович Настя. Почему в СССР было все голубое? Голубой вагон, голубой щенок, голубой вертолет и так далее. URL: [Почему в СССР было все голубое? Голубой вагон, голубой щенок, голубой вертолет и так далее \(techinsider.ru\)](https://techinsider.ru) (дата обращения: 23.11.23).

¹⁴⁴ Сорокин В. Г. Голубое сало: роман. М.: АСТ: CORPUS, 2023.

¹⁴⁵ Песня «Вечер голубой» («Любовь прошла»), 1995. Группа «Божья коровка».

¹⁴⁶ Голубая мечта // Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М.: Локид-Пресс, 2005. С. 184-185.

Так, поэма А. Таврова «Самурай»¹⁴⁷ открывается упоминанием «голубой земляничной занозы»¹⁴⁸. А у В. Гандельсмана колоративы «голубой» и «синий» в стихотворениях: «Школьники. Весна»¹⁴⁹, «Футбол»¹⁵⁰, «Ночь»¹⁵¹ – обладают коннотациями, связанными с юностью, чистотой, ночью и потусторонним миром.

Как мы видим, вследствие деконструкции словосочетания «голубой цветок» и вариативности флорообразов, лексема «голубой» приобретает самостоятельность, посредством синекдохи вбирая в себя всю семантическую значимость транскультурного символа голубого цветка. Лексема способна окрасить как предметы вещного мира, так и сам текст (если присутствует в нем в разных вариациях на протяжении всего изложения), что расширяет возможности реализации символа в произведении и его постижения автором и адресатом.

Лексема «голубой» отмечена сакральными коннотациями, а также – открывает пространство диалога, что позволяет говорить об интересубъективности.

Лексема «голубой» посредством метонимии сохраняет всю полноту транскультурного символа голубого цветка в колоративе при определённом контексте, что находит подтверждение в отечественной культуре XX века.

* * *

Подводя итоги четвертой главы, отметим, что не последнюю роль в вариациях транскультурного символа голубого цветка сыграло цветообозначение. Вариативность отображения синего оттенка, закреплённая в лексемах «голубой» и «синий», их символическое значение, уходящее в славянскую культуру корнями, противопоставление друг другу вследствие слияния цер-

¹⁴⁷ Тавров А. Самурай. М.: АГРО-РИСК; Тверь: Kolonna Publications, 2006.

¹⁴⁸ Там же.

¹⁴⁹ Гандельсман В. А. Школьники. Весна // Видение: избранное / Владимир Гандельсман. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 54-55.

¹⁵⁰ Гандельсман В. А. Футбол // Видение: избранное / Владимир Гандельсман. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 106-107.

¹⁵¹ Гандельсман В. А. Ночь // Видение: избранное / Владимир Гандельсман. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 233.

ковного канона и закрепления за «голубым» значения цвета Девы Марии, повлияло и на семантику символа, Так же, как и народные сказания о волшебном цветке (конечно, алом) подготовили благодатную почву для рецепции и адаптации транскультурного символа.

Творчество Новалиса почти сразу находит отклик в национальной культуре, так как немецкий романтик читается в оригинале. Устойчивый интерес к фигуре поэта сохраняется уже на протяжении двух столетий и выражается в рецепциях, в осмыслении философской и поэтической системы, в научных исследованиях и в художественном поиске. Наиболее существенное влияние фигура Новалиса имела на русских символистов. В советское время интерес был не так велик, однако сегодня мы наблюдаем возвращение интереса к жизни и творчеству йенского романтика.

Развитие символа голубого цветка прошло через физическое отождествление с рядом растений (незабудки, лилии, розы, фиалки, ириса), а затем, вследствие эволюционного развития, лексема «голубой» приобретает самостоятельность, сохраняет значимость символа голубого цветка и расширяет поле реализации транскультурного символа в отечественной культуре. И сегодня голубой цвет в контексте художественного произведения может сохранять семантическую связь с романом «Генрих фон Офтердинген» и служить для воплощения транскультурного символа голубого цветка.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Транскультура сегодня всё ещё нередко представляется явлением, которому не хватает научной обоснованности. Однако, как мы видим, она обладает статусом особой формации, позволяющей исследовать явления, лежащие за границами национальных литератур.

В рамках нашего исследования мы проследили становление транскультуры, этимологически связанной с транскультурацией (Ф. Ортис), но представляющей собой нечто принципиально иное. Транскультура требует от реципиента особой точки зрения, позволяющей наблюдать исследуемый культурный феномен сразу в двух плоскостях: как находящийся на границе культур (с позиции «остранения»), так и выходящий за привычные границы (с позиции «внеаходимости»). Именно такое понимание заставляет нас обособить транскультуру от всех смежных явлений (кросскультуры, гибридной литературы, транскультурности) и рассматривать её, опираясь на концепцию М. Н. Эпштейна, как феномен иного порядка.

Таким образом, в основу нашей работы легло определение транскультуры как особого всеобщего культурного пласта (культурной модели), позволяющего увидеть культурное явление как целое и занять по отношению к нему позицию *остранения* и «внеаходимости». И так как транскультура представляется нам символической средой, следовательно, символ, является важнейшим её элементом.

Поэтому в ходе исследования нами была также определена категория символа. Мы понимаем символ как результат эволюции одночленной формулы народного параллелизма (в которой умалчивается человеческий план, а объектный сакрализуется), т.е. как исходно синкретический образ. Символ не может быть приравнен к тропу, так как тропы возникли гораздо позднее – с развитием абстрактного мышления и становлением отвлеченных понятий. Символ сохраняет свою связь с мифом. Вследствие этого, символ будет обладать сакральностью, intersubъективностью и реализовываться в тексте как

возможность личного его постижения (что позволяет наблюдать бесконечный ряд смыслов).

Транскультурный статус символ обретает тогда, когда покидает рамки родной культуры и находит вариации в иных культурных формациях. Для иллюстрации этого процесса мы обратились к символу голубого цветка.

Голубой цветок обретает свой символический статус в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген», так как этот сакральный образ является центральным в тексте, духовное стремление к нему (предполагающее интересу субъективности и постижение) открывает для главного героя путь становлению себя как поэта.

Здесь важно отметить, что сам по себе символ не может быть придуман (в таком случае он будет интерпретирован как художественный образ). Голубой цветок присутствует в германской словесности и распространен задолго до написания романа. Его семантика обогащается коннотациями, связанных с выраженным колоративом “blau”, а также параллелизмом, сопоставляющим его то с молодой девушкой, то с возлюбленным, то с предметом вещного мира, способным открыть путь к сокровищам. Однако роман Новалиса позволяет голубому цветку обрести статус символа и находить вариации сначала в национальной культуре, а затем и за ее пределами.

Особенностями вариаций этого символа в немецкой литературе является принципиальная невозможность найти и обрести голубой цветок. Его можно только увидеть (например, во сне, или в иной реальности). Его можно даже постичь (как утверждает М. Аллнер), но физически нельзя к нему прикоснуться. Этот факт позволяет отождествить голубой цветок со стремлением к чему-то желаемому (при этом, сам цветок не является мотивом, так как он принадлежит образной, а не сюжетной системе). Мы наблюдаем это в прозе А. Зегерс и П. Зюскинда. Голубой цветок также в немецкой культуре связан с иллюзией, сном, юностью, мечтательностью, даже становится предметом иронии (Й. Эйхендорф). И хотя в немецкой культуре имеются коннотации, связанные с лиминальностью (Т. Манн) и невыразимой печалью

(Ф. Гёльдерлин), голубой цветок всё же представляется светлым символом, способным дать надежду.

В англоязычной литературе голубой цветок более мрачен. Коннотации, связанные со смертью, лиминальным состоянием безысходности, выражены более очевидно. Несмотря на то, что устойчивым воплощением символа является любимый флорообраз Англии – роза, появление вариаций голубого цветка в тексте предвещают безрадостный финал. Мы можем наблюдать это на достаточно значительном временном промежутке: от Р. Киплинга (первая публикация «Голубых роз» относится к 1887 году) до К. Маск-Дьюкс (сборник «Голубая роза» 2018 года). Примечательно то, что голубая роза при этом не становится культурным клише. Каждое ее воплощение – символично: где-то выражает скрытый гнев и сарказм (Р. Киплинг), где-то скорбь (Т. Уильямс), где-то пережитые страх и боль и обретенную надежду (К. Маск-Дьюкс). Знаковой является публикация романа «Голубой цветок» П. Фицджеральд. Писательница преодолевает стереотипы восприятия родной культуры, что само по себе необычно. Преодолевает сама – и буквально за руку ведет за собой читателя, планомерно погружая в атмосферу Пруссии конца XVIII века. Вопрос «Что такое голубой цветок?» – актуализируется и осмысливается в произведении как символ открытого горизонта и возможности постижения, несмотря на ощущение грусти и утраты.

В русской литературе символ голубого цветка вариативен настолько, что даже флорообразы могут восприниматься диалогично (как например, незабудка И. Северянина явно отсылает к «Незабудочке» Г. В. Державина, минуя одноимённое произведение М. Ю. Лермонтова). Такой вариативности, думается, способствуют сами колоративы «голубой» и «синий», подсказывая вариации цветообозначения. Поэтому приобретение лексемой «голубой» символических коннотаций представляется вполне закономерным.

Безусловно, наше исследование не претендует на полный и исчерпывающий охват проблемы транскультурного символа голубого цветка в мировой культуре. Так, за рамками работы остались вопросы, касающиеся интермедальности транскультурного символа, контаминации транскультурного символа с иными образами (например, может быть более детально рассмотрен женский образ в голубом облачении), транскультурный символ голубого цветка не рассматривался в иных национальных культурах (как, например, мы не касались французской литературы, в которой голубой цветок, согласно исследованиям С. Г. Горбовской, также широко распространен, румынской, японской и других литератур). Перспективными представляются и исследования цветовой семантики, например, сопоставление «голубого» и «алого».

Тем не менее, исследование создает необходимые предпосылки для дальнейшей работы, так как транскультурный символ голубого цветка, несомненно, обладает исследовательским потенциалом и открывает новые возможности для изучения литературных текстов, в которых актуализируется.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Анненский И. Ф. Лилии // Стихотворения и трагедии / И. Ф. Анненский ; вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Федорова. – Ленинград : Советский писатель, Ленингр. отд-ние, 1990. – С. 74–75.
2. Анненский И. Ф. Ещё лилии // Стихотворения и трагедии / И. Ф. Анненский ; вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Федорова. – Ленинград : Советский писатель, Ленингр. отд-ние, 1990. – С. 173.
3. Анненский И. Ф. Аромат лилеи мне тяжел // Стихотворения и трагедии / И. Ф. Анненский ; вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Федорова. – Ленинград : Советский писатель, Ленингр. отд-ние, 1990. – С.136–138.
4. Альмединген Т. А. Голубые цветы. Германское сказание // Старые сказания для детей / собрала Т. А. Альмединген. – Петербург, 1918. – С. 18–21.
5. Бажов П. П. Каменный цветок // Уральские рассказы / П. П. Бажов ; составитель и автор послесловия В. А. Еремин. – Москва: Московский рабочий, 1976. – С.152–170.
6. Бальзак О. де. Лилия долины : роман / Оноре де Бальзак ; пер. с фр. О. В. Моисеенко, Е. М. Шишмаревой. – Москва : АСТ, 2010. – 317 с.
7. Бальмонт К. Д. Голубая роза // Собрание сочинений. Т. 2. Полное собрание стихов. 1909–1914 / К. Д. Бальмонт. – Москва : Книжный Клуб Книговек, 2010. – С. 31–32.
8. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах / вступ. статья А. Гуревича. – Москва : Художественная литература, 1975. – 751 с.
9. Берггольц О. Ф. Осень сорок первого («Я говорю, держа на сердце руку...») // Избранные произведения / О. Ф. Берггольц. – Ленинград: Советский писатель, 1983. – С. 206–207.

10. Блейк У. Из «Прорицаний невинности» / пер. с англ. С. Я. Маршака // Собрание сочинений. В 8 т. Т. 3 / С. Я. Маршак. – М.: Художественная литература, 1969. – С. 602–606.
11. Блок А. А. В голубой далекой спальне // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 2. Кн. 2 / А. А. Блок. – Москва : Наука, 1997. – С. 66.
12. Блок А. А. Посвящение (К непосланной книге) // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 4 / А. А. Блок. – Москва : Наука, 1999. – С. 136–137.
13. Блок А. А. Три стихотворения // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 4 / А. А. Блок. – Москва : Наука, 1999. – С. 141–142.
14. Блок А. А. Мы шли заветною тропею // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 4 / А. А. Блок. – Москва : Наука, 1999. – С. 145–145.
15. Блок А. А. Ночная фиалка // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 2. Кн. 2 / А. А. Блок. – Москва : Наука, 1997. – С. 25–33.
16. Бунин И. А. Зачем пленяет старая могила // Стихотворения / И. А. Бунин. – Ленинград: Советский писатель, 1956. – С. 250. – (Библиотека поэта. Большая серия).
17. Василиса Премудрая и морской царь / Сказки народов России / перекл., сост., вступ. ст. М. Ватагина ; рис. А. Коковкина и Т. Чурсиновой ; этногр. справка И. Шангиной. – Санкт-Петербург ; Москва : Речь, 2017. – С. 9-24.
18. Гайдар А. П. Голубая чашка // Сочинения / А. Гайдар. – Москва ; Ленинград : Детгиз, 1951. – С. 398–418.
19. Гандельсман В. А. Видение: избранное / Владимир Гандельсман. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 416 с.
20. Гандельсман В. А. Школьники. Весна // Видение: избранное / Владимир Гандельсман. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 54-55

21. Гандельсман В. А. Футбол // Видение: избранное / Владимир Гандельсман. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 106-107
22. Гандельсман В. А. Ночь // Видение: избранное / Владимир Гандельсман. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 233.
23. Гёте И. В. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 5. Годы учения Вильгельма Мейстера / Иоганн Вольфганг Гёте ; ил. немецких художников XIX века ; сост. и общ. ред. М. Ю. Кореневой. – Санкт-Петербург : Вита Нова, 2016. – 344 с.
24. Голубой цветок и дьявол / сост. В. Микушевич; пер. с нем. В. Микушевича. – Москва : Терра – кн. клуб, 1998. – 510 с. – (Готический роман).
25. Горький М. Собрание сочинений. В 15 т. Т. 11. Голубая жизнь / М. Горький. – Москва ; Ленинград: Гослитиздат, 1949. – С. 238–294.
26. Гумилев Н. С. Сонет // Стихотворения и поэмы / Н. С. Гумилев ; сост., подг. текста и примеч. М. Д. Эльзона. – Ленинград : Сов. писатель, 1988. – С. 81.
27. Державин Г. Р. Незабудочка // Сочинения Державина. В 7 т. Т. 3. Стихотворения / Г. Р. Державин ; с объясн. прим. [и предисл.] Я. Грота. – Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии наук, 1870. – С. 12.
28. Жуковский В. А. Приведение // Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. Стихотворения. – Москва ; Ленинград : Государственное издательство художественной литературы, 1959. – С. 365-366.
29. Златопряхи // Старинные эстонские народные сказки / сост. и обраб. Ф. Р. Крейцвальд; рис. Г.Г. Рейндорфа. – Санкт-Петербург ; Москва : Речь, 2017. – С. 7-21
30. Золотая лилия : китайские сказки / илл. О. Марьеты. – Москва : Издательский дом Мещерякова, 2021. – 96 с.
31. Зощенко М. М. Голубая книга / М. М. Зощенко. – Москва: АСТ, 2018. – 416 с.

32. Зюскинд П. Парфюмер: история одного убийцы / П. Зюскинд ; пер. с нем. Э. Венгеровой. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 320 с.
33. Ильф И. А. Собрание сочинений. В 2 т. Т. 1. Двенадцать стульев : роман / Илья Ильф и Евгений Петров. – Москва : Флюид ФриФлай, 2015. – 2015. – 464 с.
34. Клад // Предания, сказки и мифы западных славян / сост. Г. М. Лифшиц-Артемьева. – Москва : Э, 2017. – С. 31-46.
35. Куприн А. И. Ночная фиалка // Собрание сочинений. В 9 томах. Т. 8 / А. И. Куприн. – Москва : Худ. литература, 1973. – С. 450- 459.
36. Ладинский А. П. Роза и чума : пятая кн. стихов / Ант. Ладинский. – Париж : Рифма, 1950. – 47 с.
37. Макферсон Дж. Поэмы Оссиана / Дж. Макферсон ; изд. подгот. и пер. Ю. Д. Левин. – Ленинград : Наука : Ленингр. отд-ние, 1983. – 589 с.
38. Мориц Ю. П. В логове голоса: книга стихотворений / Ю. П. Мориц. – Москва : Моск. Рабочий, 1990. – 398 с.
39. Левитанский Ю. Д. Стихотворения / Ю. Д. Левитанский ; вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. Н. Л. Елисеева. – Санкт-Петербург : Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2021. – 640 с. – (Новая библиотека поэта).
40. Лермонтов М. Ю. Незабудка // Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. Стихотворения / М. Ю. Лермонтов. – Санкт-Петербург : Издательство Пушкинского Дома, 2014. – С. 83-86.
41. Лермонтов М. Ю. Джюлио // Полное собрание стихотворений. В 2 т. Т. 2. Стихотворения и поэмы / М. Ю. Лермонтов. – Ленинград : Сов. писатель, 1989. – С. 140-153.
42. Лоррис Г. де. Роман о розе / Г. де Лоррис, Ж. де Мен; пер. со старофр. Н. В. Забабуровой. – Ростов н/Д : Югпродторг, 2001. – 287 с.

43. Новалис. Генрих фон Офтердинген / Новалис ; пер. с нем. В. Микушевича; пролог и комментарий В. Микушевича; сост. В. Микушевич. – Москва : ТЕРРА – Книжный клуб, 1998. – С. 12-120.
44. Новалис. Генрих фон Офтердинген (посмертный роман) / Новалис ; пер. с нем. Зин. Венгеровой и Василия Гиппиуса (стихи) ; вступительная статья Зин. Венгеровой. – Москва : Книгоиздательство К.Ф. Некрасова, 1914 г. – XLIV, – 201 с.
45. Новалис. Гейнрих фон Офтердинген; Фрагменты; Ученики в Саисе / Новалис. – Санкт-Петербург : Евразия, 1995. – 239 с.
46. Новалис. Генрих фон Офтердинген = Heinrich von Ofterdingen / Новалис ; изд. подгот. В. Б. Микушевич. – Москва : Ладомир : Наука, 2003. – 279 с.– (Литературные памятники).
47. Пушкин А. С. Сказка о царе Салтане / А. С. Пушкин ; рис. И. Я. Билибина. – Москва : Гознак, 1962. – 19 с.
48. Обрядовая поэзия / сост., подготовка текста В. И. Жегулиной, А.Н. Розова. – Москва : Современник, 1989. – 734 с.
49. Северянин И. Голубой цветок // Тост безответный: Стихотворения. Поэмы. Проза / И. Северянин ; сост., авт. предисл. и коммент. Е. Филькина. – Москва : Республика, 1999. – С. 374.
50. Тавров А. Самурай / Андрей Тавров. – Москва : АГРО-РИСК ; Тверь : Kolonna Publications, 2006. – 55 с.
51. Тракль Г. An Novalis // Стихотворения. Проза. Письма / Георг Тракль; составление, ред. пер. и коммент. А. Белобратова; вступ. ст. В. Метлагля. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 1996. – С. 444.
52. Тракль, Г. An einen Frühverstorbenen // Стихотворения. Проза. Письма / Георг Тракль; составление, ред. пер. и коммент. А. Белобратова; вступ. ст. В. Метлагля. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 1996. – С. 222.
53. Толстой А. Н. Голубые города // Собрание сочинений. В 15 т. Т. 9 / А. Н. Толстой. – Москва ; Ленинград: Гос. Изд-во, 1927. – С. 11-65

54. Толстой Л. Н. Севастопольские рассказы / Л. Н. Толстой ; сост., коммент. В. М. Сотникова. – 2-е изд., стер. – Москва : Дрофа : Вече, 2003. – 157 с.
55. Тургенев. И. С. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 5. Рудин / И. С. Тургенев. – Москва : Наука, 1982. – С. 197–322.
56. Тургенев И. С. Лазурное царство // Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 10. Повести и рассказы 1881–1883 ; Стихотворения в прозе 1878–1883 / И. С. Тургенев. – Москва : Наука, 1982. – С. 152.
57. Тэффи Н. Семь огней / Н. Тэффи. – Санкт-Петербург : Шиповник, 1910. – С. 41.
58. Садко // Былины : сборник. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. – С. 293-313.
59. Садовник В. Крестьянин Гельмбрехт / В. Садовник ; пер. Р. Ф. Френкель. – М.: Наука, 1971. – 111 с.
60. Сказки народов России / переск., сост., вступ. ст. М. Ватагина ; рис. А. Коковкина и Т. Чурсиновой ; этногр. справка И. Шангиной.– Санкт-Петербург; Москва : Речь, 2017. – 368 с.
61. Старинные эстонские народные сказки / сост. и обраб. Ф. Р. Крейцвальд; рис. Г.Г. Рейндорфа. – Санкт-Петербург; Москва : Речь, 2017. – 304 с.
62. Страшный заяц // Золотая лилия : китайские сказки / илл. О. Марьеты. – Москва : Издательский дом Мещерякова, 2021. – С. 56-73.
63. Царь Соломан и Василий Окулович // Былины: сборник / Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. – С.279-287.
64. Цветаева М. И. Дама в голубом // Собрание сочинений. В 7 т. Т. 1. Стихотворения / М. И. Цветаева ; сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. – Москва : Эллис Лак, 1994. – С. 39.
65. Эллис. Голубому цветку // Неизданное и несобранное / Эллис. – Томск: Водолей, 2000. – С. 356.

66. Эминеску М. Синий цветок / пер. с румын. М. Павловой // Лирика / Михай Эминеску. – Москва : Худож. лит., 1968. – С. 35-37.
67. Allner M. Ich entstaube die Blaue Blume / Manfred Allner. – Engelsdorfer Verlag, 2021. – 126 s.
68. Eaton C. A. Narrative of a residence in Belgium during the campaign of 1815; and of a visit to the field of Waterloo / C. A. Eaton, J. Watts. – London: J. Murray, 1817. – 351 p.
69. Eichendorff J. Die blaue Blume // Eichendorffs Werke in einem band / Joseph von Eichendorff. – Berlin : Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1980. – S. 163.
70. Eglin A. The Blue Rose: An English Garden Mystery / Anthony Eglin. – New York : St. Martin's Paperbacks. 2005. – 313 p.
71. Fitzgerald P. The Bookshop / P. Fitzgerald. – Boston : Houghton Mifflin. 1997. – 123 p.
72. Fitzgerald P. The Blue Flower / P. Fitzgerald. – Boston, Mass. : Houghton Mifflin. 1995. – 225 p.
73. Goethe J. W. West-östlicher Divan / Johann Wolfgang von Goethe. – Wien: bey Carl Armbruster. 1820. – 484 s.
74. Grimm J. Deutsche Mythologie: [2 Bde.] / Jacob Grimm. – Göttingen : Dieterichsche Buchhandlung, 1854. – 1246 S.
75. Hölderlin F. In lieblicher Bläue / F. Hölderlin, F. W. Waiblinger // Phaëton. Zweiter Theil. – Stuttgart : Verlag von Friedrich Franckh, 1823. – S. 153-154.
76. Kipling R. Blue Roses // The Light that Failed / Joseph Rudyard Kipling. – London ; New York : Macmillan, 1891. – P. 112.
77. Kipling R. Blue Roses // Songs from Books / Joseph Rudyard Kipling. – New York : Doubleday, Page & company, 1912. – P. 182.
78. Latrobe C. I. Journal of a Visit to South Africa in 1815 and 1816 with some account of the Missionary Settlements of the United Brethren, near the Cape

of Good Hope / Christian Ignatius Latrobe. – London : L.B. Seeley, and R. Ackermann, 1818. – 406 p.

79. Lawrence D. H. The Fox // Three novellas : The ladybird, The fox, The captain's doll / D. H. Lawrence. – Harmondsworth, Middlesex : Penguin, 1971. – P. 83-157

80. Leyden J. Malay Annals (translated from the Malay language) / John Leyden. – London : Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1821. – 361 p.

81. Maeterlinck M. L'oiseau Bleu. / Maurice Maeterlinck. – Paris : Charpentier, 1920. – 273 p.

82. Mann T. Der Zauberberg / Thomas Mann. – Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1980. – 756 S.

83. Martin G. R. R. Game of thrones / George R.R. Martin. – New York: Bantam Books Mass Market Movie Tie-in Edition. – 835 p.

84. Muske-Dukes C. Blue Rose / Carol Muske-Dukes. – New York: Penguin Books, 2018. – 80 p.

85. Novalis. Heinrich von Ofterdingen / Novalis. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2007. – 253 S.

86. Novalis. Complete works. In 5 Vol. Vol. 2: Philosophical texts. Werk II / Novalis. – Stuttgart : Kohlhammer, 1968. – VII. – 1076 S.

87. Novalis. Schriften. 5 Bde. Bd. 2: Das philosophische. Werk I / Novalis. – Stuttgart : Kohlhammer, 1965. – XVI. – 784 S.

88. Pallas P. Travels Through the Southern Provinces of the Russian Empire, in the Years 1793 and 1794. V.1 / P. Pallas. – London : Printed for J. Stockdale, 1812. – 523 p.

89. Rebitschek. F. Die Blaue Blume von Kelbra / Frank Rebitschek. – Norderstedt : BoD Norderstedt erschienen, 2021. – 344 S. ISBN: 9-783-754333747

90. Rilke R. M. Blaue Hortensie // Sämtliche Werke / Rainer Maria Rilke. – Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1955. – S. 519

91. Schettge H. Blaue Blume / Helga Schettge. – Hohenwarsleben, Sachsen-Anhalt : Westarp Science Fachverlag, Westarp Bookondemand. 2020. – 182 S.
92. Schon J. Der Duft der Bücher / Jenny Schon. – Weilerswist : Dittrich Verlag, 2019. – 260 S.
93. Seghers A. Das wirkliche Blau : zwei Geschichten aus Mexiko / Anna Seghers. – Luchterhand : Daimstadt und Neuwied, 1982. – 110 S.
94. The Poems of Ossian / translated by James Macpherson. – Boston: Phillips, Samson & Company, 1851. – 492 p.
95. Williams T. Glass Menagerie / Tennessee Williams. – London : Methuen Drama. 2000. – P. 3-97.
96. Yosso M. Transculture, Universal Heritage: sixty-five Timeless Allegories / Mel Yosso. – New York : Transculture, 1980. – 132 p.

Научная и критическая литература

97. Аверинцев С. С. Символ художественный // Собрание сочинений : София-Логос. Словарь / С. С. Аверинцев ; под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. – Киев : Дух и Литера, 2006. – 912 с.
98. Акопов С. В. Транскультурные эксперименты транснационального интеллектуала // Homo scriptor: сборник статей и материалов в честь 70-летия М. Эпштейна; под ред. М. Липовецкого. – Москва : Новое литературное обозрение, 2020. – С. 56-79.
99. Акопов С. В. Политика и транскультура в политико-философском творчестве Михаила Эпштейна // Государственная служба, – 2012. – № 6 (80). – С. 81-83.
100. Арская Ю. А. Абсолютное в деконструирующем сознании : парадигма творчества в русской и немецкой литературе постмодернизма : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Арская Юлия Александровна; [Место защиты: Сиб. федер. ун-т]. Иркутск, 2008. – 207 с.

101. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В 3 т. Т. II / А. Н. Афанасьев. – 4-е изд. – М.: Академический проспект, 2021. – 462 с.
102. Байбатырова Н. М. Эссеистика транскультуры М. Эпштейна // Гуманитарные исследования. – 2012. – № 2 (42). – С. 159-165.
103. Бахилина Н. Б. История цветообозначений в современном русском языке / Н. Б. Бахилина. – Москва : Наука, 1975. – 288 с.
104. Барнс Дж. Обманчивость Пенелопы Фицджеральд // За окном / Дж. Барнс. – Москва : Эксмо, 2013. – С. 7-25.
105. Баумгартен А. Г. Эстетика / А. Г. Баумгартен ; пер. с лат. языка Г. С. Беликова, А. В. Белоусова, Д. В. Бугая, М. И. Касьяновой, А. О. Корчагина, Е. Ю. Чепель и Ю. А. Шахова, под общей редакцией А. В. Белоусова и Ю. А. Шахова. – Москва : Университет Дмитрия Пожарского, 2021. – 760 с.
106. Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – Москва : Книга по требованию, 2013. – С 347-354.
107. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – Москва : Книга по требованию, 2013. – С. 9-191.
108. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С.Г. Бочаров; Текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова.— 2-е изд. – Москва : Искусство, 1986, – 421 с.
109. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / Михаил Бахтин. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 640 с.
110. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – Санкт-Петербург : Азбука-Аттикус, 2016. – 416 с.

111. Башляр Г. Поэтика пространства / Гастон Башляр. – Москва : Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. – 320 с.
112. Бердникова О. А. Антропологические художественные модели в русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной традиции: дис. доктора филологических наук : 10.01.01 / Бердникова Ольга Анатольевна; [Место защиты: Воронеж. гос. ун-т]. – Воронеж, 2009. – 407 с.
113. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2001. – 512 с.
114. Берковский Н. Я. Новалис // Немецкая романтическая повесть. Т. 1. Шлегель, Новалис, Ваккенродер, Тик. – Москва : Книга по требованию, 2015. – С. 434-446.
115. Бойков В. Н. Поэтология: задачи построения тезауруса и спецификации стихового текста / В. Н. Бойков, М. С. Каряева // Моделирование и анализ информационных систем. – 2017. – 24:6. – С. 811-815
116. Бочкарева Н. С. Экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье «Дева в голубом» / Н. С. Бочкарева, И. И. Гасумова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2011. – № 1 (13). – С. 96-106.
117. Бройтман С. Н. Символ // Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. – Москва : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. – С. 207-214.
118. Бурцева Ж. В. Транскультурная модель якутской русскоязычной литературы: художественно-эстетические особенности. Дисс. на соиск. канд. филол. наук. 10.01.02 / Бурцева Жанна Валерьевна; [Место защиты: Якут. гос. ун-т им. М.К. Аммосова]. – Якутск, 2008. – 205 с.
119. Вавилова К. Ю. Символика в британских народных балладах // Филология: научные исследования. – 2019. – № 6. – С. 217-224.
120. Ванслов В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. – Москва : Искусство, 1966. – 403 с.

121. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; ред.вступ.ст. и примеч. В. М. Жирмунского. – М. : ЛКИ, 2017. – 648 с.

122. Веселовский А. Н. Избранные статьи / А. Н. Веселовский ; под общей ред. М. П. Алексева, В. А. Десницкого, В. М. Жирмунского и А. А. Смирнова; вступ. статья В. М. Жирмунского [с. V-XXIV]; комментарии М. П. Алексева; Ин-т лит. Акад. наук СССР. – Ленинград : Гослитиздат, 1939. – 572 с.

123. Виднова К. И. Особенности обозначения синего цвета и его оттенков в русском и польском языках / К. И. Виднова, Н. В. Суворова // Вестник Ивановского государственного университета. серия: гуманитарные науки. – 2017. – №1 (17). – С. 37-43.

124. Вялова В. Д. Отражение русской картины мира в диалектных фразеологизмах с колоративной составляющей // Слово и фразеологизм: взаимосвязь мышления, языка и культуры: сборник статей к 90-летию профессора А. М. Чепасовой. Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет. Челябинск, 2017. – С. 15-25.

125. Галинская И. Л. Патрик Зюскинд и его роман «Парфюмер» // Культурология. – 2012. – №3 (62). – С. 69-78.

126. Гатауллина Л. Р. Роль цветообозначений в концептуализации мира : на материале фразеологизмов английского, немецкого, французского, русского и татарского языков : дисс. на соиск. канд.филол.наук : 10.02.20 / Башкир. гос. ун-т. – Уфа, 2005. – 259 с.

127. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества / Иоганн Готфрид Гердер ; пер. и примеч. А.В. Михайлова ; [АН СССР]. – Москва : Наука, 1977. – 703 с.

128. Гёте И. В. Учение о цвете / И. В. Гете ; перевод с немецкого Владимира Лихтенштадта. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 256 с. ISBN 978-5-389-11825-6

129. Гмызина Э. В. Цвет в культуре Древней Руси: слово и образ: дис. канд. культурологии : 24.00.02 / Вятский гос. пед. ун-т. – Ярославль, 2000. – 164 с.

130. Горбовская С. Г. Формирование художественного образа «голубой цветок» в мировой литературе XVII-XX вв.: от Жана де Лабрюйера к Раймону Кено // Вестник Томского государственного университета. Серия: Филология. – 2018. – № 54. – С. 160-181.

131. Горбовская С. Г. Флорообраз во французской литературе XIX века. – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2017. – 276 с.

132. Горбовская С. Г. Многоликая бездна: формирование новой парадигмы образа растения во французской литературе XIX века. – Санкт-Петербург : Изд-во Нестор-История, 2021. – 344 с

133. Горбовская С. Г. Из истории «Голубого цветка» как одного из художественно-литературных символов французской, немецкой и русской литератур XIX в. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. – 2010. – Сер.9. Вып. 1. – С. 16–24.

134. Гуревич А. Я. Средневековая литература и ее современное восприятие. О переводе «Песни о нибелунгах» // Из истории культуры средних веков и Возрождения. – Москва : Наука, 1976. – С. 276–314.

135. Давыдова Е. В. Голубой цветок и русский символизм. Творчество Новалиса в контексте русской литературы XX века: дис. канд. филол. наук : 10.01.01, 10.01.03 / Моск. гос. открытый пед. ун-т. – Москва, 2001. – 192 с.

136. Деева Н. В. Метафора и фигуральное сравнение как способы репрезентации концепта «смерть» // Мир науки, культуры и образования. – 2021. – №3 (88). – С. 425-428

137. Денисова Е. А. Мифологический сюжет о голубом цветке в сборнике стихотворений Тэффи «Семь огней» / Е. А. Денисова, И. Е. Лоцилов // Сибирский филологический журнал. – 2018. – № 2. – С. 118–126.

138. Дмитриева Е. Е. Новалис, «вспахиватель целины» // История немецкой литературы: Новое и новейшее время / под ред. Е. Е. Дмитриевой, А. В. Маркина, Н. С. Павловой. – Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2014. – С. 393-407.

139. Дмитриева Е. Е. Застывшая жизнь в янтаре: заметки о научной биографии Мишеля Эспаня // История цивилизаций как культурный трансфер / Мишель Эспань; пер. с франц.; под общ. редакцией Е. Е. Дмитриевой; вступ. статья Е. Е. Дмитриевой. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018. – С. 7-32.

140. Дойникова М. И. Фразеологические единицы с компонентом цветообозначения blau (синий) в немецком языке // Грамота. – 2019. – Т. 12. Вып. 10. – С. 201-205.

141. Доманский Ю. В. Вариативность и интерпретация текста : парадигма неклассической художественности : автореф. дис. ... доктора филологических наук : 10.01.08 / Российский государственный университет – Москва, 2006. – 43 с.

142. Доманский Ю. В. Вариативность и интерпретация текста : парадигма неклассической художественности : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.08 / Российский государственный университет – Москва, 2006. – 494 с.

143. Еникеева Э.Р. Образ розы как флористического символа в английской литературе // Мультикультурный мир: проблемы прикладных наук и коммуникации. – Санкт-Петербург, 2023. – С. 248-253.

144. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение : Восток и Запад : избр. тр. / В. М. Жирмунский. – Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. – 493 с.

145. Захаркин А. В. А. Н. Афанасьев в оценке критики: итоги и перспективы изучения // Семантика народной культуры в литературе. Материалы межвузовской междисциплинарной научной конференции с

международным участием / под общей редакцией Д.В. Абашевой. – Москва, 2022. – С. 256-263.

146. Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография : пер. с нем. / Д. К. Зеленин. – Москва : Наука, 1991. – 507 с.

147. Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях / Н. Ф. Золотницкий. – Киев : Довира, 1992. – 255 с.

148. Иванова. Е. Р. Образ цветка в литературе немецкого бидермейера // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2008. – № 19. – С. 199-207.

149. Иттен И. Искусство цвета: пер. с нем / И. Иттен ; предисловие Л. Монаховой. – Москва : Изд. Д. Аронов, 2021. – 96 с.

150. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 3. Феноменология познания / Э. Кассирер. – 2-е изд. – Москва : Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 400 с.

151. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве / Василий Васильевич Кандинский. – Москва : АСТ, 2022. – 352 с.

152. Кейван Е. А. Символ как сосредоточение культурной информации // Проблемы лингвистики, лингводидактики, литературоведения, теории перевода и межкультурной коммуникации: сборник статей итоговой научно-практической конференции, 26 апреля 2018 г. – Москва : Астраханский ун-т, 2018. – С. 18-20.

153. Клюканов И. Э. Коммуникативный универсум / И. Э. Клюканов. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 256 с.

154. Колесникова Е. В. Семантика прилагательного «синий» в русских говорах // Лексический атлас русских народных говоров: материалы и исследования. – 2022. – №16 – С. 188-216.

155. Колосова В. Б. «Огненные» травы // Русская речь. – 2011. – №4. – С. 93-97.

156. Команова А. Ю. Функционирование фразеологизмов с элементами цветообразования в англоязычном медиадискурсе: дисс. на соиск.

канд.филол.наук. 10.02.04 / Команова Алла Юрьевна; [Место защиты: Смол. гос. ун-т]. – Смоленск, 2018. – 164 с.

157. Котляровский А. А. К вопросу об обработке славянской мифологии : пазбор соч. г. Афанасьева: «Поэтические воззрения славян на природу». – Санкт-Петербург : тип. Акад. наук, 1872. – 39 с.

158. Крашенинников А. В. Цвета и цветы в поэтической картине мира Г. Тракля (на примере образа «Blaue Blume») // Северо-восточный научный журнал. – 2011. – №2. – С. 4-6.

159. Крейк А. И. Категориальный анализ неаддитивности / А. И. Крейк, Г. А. Черемных // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – №4 (78). – С. 105-108

160. Кузнецова Н. С. Педагогическое проектирование метапредметного транскультурного образования иностранных студентов: дисс. на соиск. канд. педагогич. наук. 3.00.01 / Н. С. Кузнецова; [Место защиты: Забайк. гос. ун-т]. – Чита, 2013. – 195 с.

161. Кульпина Л. Ю. Транскультурность в современной немецкой литературе // Наука и образование на российском Дальнем Востоке: современное состояние и перспективы развития: сборник научных трудов по итогам межвузовской научно-практической конференции преподавателей и аспирантов. В 2 томах. – Т. 1 – Хабаровск: Изд-во Тихоокеан. гос. ун-та, 2016. – С. 293-300.

162. Куницына О. А. Из опыта анализа «эффекта присутствия» в современной англоязычной новостной статье // Вестник СПбГУ. – 2012. – Сер. 9. Вып. 3. – С. 119-124.

163. Курциус Э. Р. Европейская литература и латинское Средневековье. В 2 т. / Э. Р. Курциус ; пер., коммент. Д. С. Колчигина; под ред. Ф. Б. Успенского. – Москва: ЯСК, 2020. – 2 т.

164. Лавлинский С. П. «Визуальное в литературе»: концепция и технология спецсеминара для студентов гуманитарных факультетов /

С. П. Лавлинский, В. Я. Малкина // Визуальное во всём: сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – Вып. 1. – Москва: Эдитус, 2020. – С. 5-39.

165. Левандовская Е. Н. От «культуры» к «транскультуре» – к вопросу о статусе «национальной культуры» в современном обществе // STUDIA CULTURAE. – 2013. – №16. – С. 286-293.

166. Левин Ю. Д. Оссиан в России // Поэмы Оссиана / изд. подгот. и перевел Ю. Д. Левин. – Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние, 1983. – С. 502-529.

167. Леонова Н. Е. Образ лилии в искусстве модерна и в поэзии И. Ф. Анненского // Вестник Новгородского университета. – 2010. – №56. – С. 40-43.

168. Линькова В. В. Образ «вечной женственности» в творчестве художников Серебряного века // Человек. – 2017. – №2. – С. 120-128.

169. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74-87.

170. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / Алексей Лосев. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 320 с.

171. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – 2 изд. испр. – Москва : Искусство, 1995. – 320 с.

172. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Юрий Лотман. Санкт-Петербург: Искусство-СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 448 с.

173. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство, 1994. – 399 с.

174. Лупанова Е. В. Образность фразеологических единиц в языковой картине мира представителей англо-американской военной субкультуры // Политическая лингвистика. – 2017. – № 2 (62). – С. 100-104.

175. Магомедова Д. М. Ночная фиалка в поэзии Блока: реалия и символические коннотации // Новый филологический вестник. – 2020. – № 3 (54). – С. 97-105.

176. Малкина В. Я. «Точка и линия на плоскости» В. Кандинского и анализ художественного текста // Визуальное во всём: сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – Вып. 3 – М.: Эдитус, 2022. – С. 7-15.
177. Малкина В. Я. К проблеме определения лирического сюжета // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2010. – № 2 (45). – С. 11-14.
178. Марр Н. Я. Лошадь / птица тотем урарто-этрuscoго племени, и еще два этапа в его миграции // Яфетический сборник. – 1922. – Т. I. – С. 133-136.
179. Махов А. Е. Поэтологическая система Новалиса: Опыт реконструкции из фрагментов // Литературоведческий журнал. – 2018. – № 44. – С. 165-189.
180. Махов А.Е. Поэтологическая топика во фрагментах Новалиса // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». – 2019. – № 2. – С. 19–29.
181. Махов А. Е. Реальность романтизма. Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII–XIX веков / А. Е. Махов. – Тула: Аквариус, 2017. – 305 с.
182. Махов А. Е. Своеобразие романтического мировосприятия в лирике А.С. Пушкина 1820-х годов // Избранные сочинения. В 3 т. Т. 1. О русской литературе / А. Е. Махов ; составление, общая редакция, предисловие О.Л. Довгий. – Тула: Аквариус, 2023. – С. 21-150.
183. Махов А.Е. Жанр эмблемы в европейской книжной культуре XVI – начала XVII вв.: проблемы герменевтики и поэтики. – Москва: ИМЛИ РАН, 2020. – 208 с.
184. Махов А. Е. Романтический фрагмент: от риторики к эвристике // Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В. И. Тюпы / под ред. О. В. Федудиной и Ю. Л. Троицкого. – Москва : Intrada, 2015. – С. 246-253

185. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Елеазар Мелетинский. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 480 с.
186. Голубой цветок и дьявол / сост. В. Микушевич; пер. с нем. В. Микушевича. – Москва : Терра – кн. клуб, 1998. – С. 5–8. – (Готический роман).
187. Мирчук Р.В. Проблема мифа в немецком романтизме // Человек и культура в социальной и культурной антропологии: сборник материалов всероссийской научно-практической конференции молодых ученых, аспирантов и студентов. – Курск, 2022. – С. 77-81.
188. Михалева А.В. Проблема идентичности и транскulturность в работах Сейран Атеш // Вестник Кемеровского государственного университета. Серия: Политические, социологические и экономические науки. – 2020. – Т. 5. № 2 (16). – С. 156-164.
189. Мутлак А.М. Семантика и символика компонентов цветообозначения (на материале арабского и русского языков) // Научный форум: Филология, Искусствоведение культурология: сб. ст. по материалам XIX междунар. науч.-практ. конф. – № 8 (19). – Москва : МЦНО, 2018. – С. 93-102.
190. Новохатский Д. В. Транскulturный текст и тенденции русского литературного мейнстрима: «Ташкентский роман» Сухбата Афлатуни // Mundo Eslavo. – 2019. – № 18. – С. 74-91.
191. Олдхаус-Грин М. Кельтские мифы. От короля Артура и Дейрдре до фейри и друидов / Миранда Олдхаус-Грин ; пер. с англ. О. Чумичевой ; науч.ред. Н. Живлова. – 2-е изд. – Москва : Манн, Иванов, Фербер, 2021. – 240 с.
192. Оствальд В. Ф. Искусство цвета. Цветоведение: теория цветового пространства / В. Ф. Оствальд; пер. с нем. З. О. Мильмана. – Москва : АСТ, 2021. – 368 с.
193. Павловский А. И. Вступительная статья // Стихотворения и поэмы / Н. С. Гумилев; вступ. ст. А. И. Павловского ; биогр. очерк В. В. Карпо-

ва ; сост., подг. текста и примеч. М. Д. Эльзона. – Ленинград : Сов. писатель, 1988. – С. 5-62.

194. Пастуро М. Синий: история цвета / Мишель Пастуро ; пер.с фр. Н. Кулиш. – 4-е изд. – Москва : Новое литературное обозрение, 2020. – 144 с.

195. Пастуро М. Символическая история европейского средневековья / Мишель Пастуро ; пер. с фр. Е. Решетниковой. – Санкт-Петербург : Александрия, 2012. – 448 с.

196. Пискунова А. В. Транскультурация латиноамериканского мифа в эпоху великих географических открытий: дисс. на соиск. философ. наук: 24.00.01 / Рост. гос. ун-т. – Ростов-на-Дону, 2006. – 143 с.

197. Пичугина А. А. Влияние кельтского элемента мифологической культуры Британских островов на символику английских лексических цветообозначений: дисс. на соиск. канд.филол.наук: 10.02.04 / Поволж. гос. соц.-гуманитар. акад. – Самара, 2012. –162 с.

198. Попова С. Г. Возможность культурного диалога посредством универсальных символов эпоса олонхо // Культура и текст. – 2021. – № 1 (44). – С. 276-288

199. Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре / А. А. Потебня ; сост., подг. текстов, ст. и коммент. А. Л. Топоркова. – Москва : Лабиринт, 2000 – 480 с.

200. Пронин В. А. Поэзия Генриха Гейне: генезис и рецепция / В. А. Пронин. – Москва : Наука, 2011. – 244 с.

201. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / Владимир Пропп.– Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 544 с.

202. Ракишева Г. М. Генезис феномена «транскультура» в системе гуманитарных знаний // ЦИТИСЭ. – 2018. – № 2 (15). – С. 19–31.

203. Редькина Н. С. Колоративная лексика в составе фразеологических оборотов // Материалы научно-практической конференции преподавателей РГУ имени С. А. Есенина по итогам 2014/15 учебного года. – Рязань:

Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина, 2015. – С. 790-796.

204. Сидорова О. Г. Феномен транскulturации в современной литературе США. Политическая лингвистика. – 2012. – № 1 (39). – С. 209-214.

205. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – С. 296. – (Язык. Семиотика. Культура).

206. Смолина О. В. Сказка и сказочность в творчестве Новалиса: дис. канд. филол. наук. 10.01.03 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2001. – 160 с.

207. Соловьев В.М. Транскultura: миф или реальность? // Ростовский научный вестник. – 2021. – № 11. – С. 28-32.

208. Соссюр де Ф. Общий курс лингвистики / Ф. де Соссюр ; пер. с фр. А. М. Сухотина под ред. А. А. Холодовича. – Москва : Прогресс, 1977. – С. 31-274.

209. Темиргазина З.К. Транскulturalность и ее проявление в поэтике лирических текстов // Полилингвильность и транскulturalные практики. – 2021. –Т. 18. № 1. – С. 29-43.

210. Теория литературы: учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений : в 2 т. / Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман ; под ред. Н. Д. Тamarченко. – М.: Академия, 2004. – 2 т.

211. Тернова Т.А., *Ab actu ad potentiam* (от действительного к возможному): поэтология русского футуризма // Вестник ТГУ. Серия: Гуманитарные науки. Филология. – 2010. – Выпуск 5 (85). – С. 302-306.

212. Тимралиева Ю. Г. Голубой цветок как символ немецкого романтизма (на основе анализа романа «Генрих фон Офтердинген») / Ю. Г. Тимралиева, Д. А. Белозуб // Иностранные языки в экономических вузах России. Всероссийский научно-информационный альманах. – Санкт-Петербург, 2021. – С. 99-108.

213. Тлостанова М.В. Транскультурные исследования. демаркация новой дисциплинарной области и будущее гуманитарного знания // Вестник РУДН, Серия Философия. – 2012. – № 1. – С. 91-102.
214. Тлостанова М.В. Транскультурация как модель социокультурной динамики и проблема множественной идентификации // Вопросы социальной теории. – 2011. – Т. V. – С. 126-149.
215. Тлостанова М.В. Множественная идентичность в контексте концепции транскультурации. Личность. Культура. Общество. – 2010. – Т. 12. № 4 (59-60). – С. 142-156.
216. Тлостанова М.В. Постсоветская литература и эстетика транскультурации: Жить никогда, писать ниоткуда / М.В. Тлостанова. – Москва : УРСС, 2004. – 414 с.
217. Тодоров Цв. Теории символа / Цв. Тодоров ; пер. с франц. Б. Нарумова. – Москва : Дом интеллектуальной книги : Русское феноменологическое общество, 1998. – 408 с.
218. Тризна Л. В. Мотивация именованя птиц в русском и немецком языках // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. – 2009. – №1. – С. 70-77.
219. Тростников М.В. Поэтология / М. В. Тростников. – М.: Грааль. 1997. – 192 с.
220. Тростников М.В. Поэтология: автореферат дис. ... доктора культурологии : 24.00.01 / Рос. ин-т культурологии. – Москва, 1998. – 47 с.
221. Тюпа В. И. Дискурс / Жанр / В. И. Тюпа. – Москва : Intrada, 2013 – 211 с.
222. Тюпа В. И. Литература и ментальность / В. И. Тюпа. – 2-е изд., испр.и доп. – Москва : Юрайт, 2022. – 231 с.
223. Флоренский П. Небесные знамена (размышление о символике цветов) // Маковец. – 1922. – №2. – С. 14-16.

224. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / Ольга Фрейденберг; сост. послесл, коммент. Н. Брагинской; библиогр. М. Ю. Сорокина, Н. Ю. Костенко. – 3-е изд., испр., доп. – Екатеринбург: У-Фактория, 2008. – 896 с.
225. Ходжалепесова И.М. Символика синего (голубого) цвета в английском, узбекском и каракалпакском языках. Моя профессиональная карьера. – 2021. – Т. 1. № 23. – С. 160-165.
226. Холмогорова Е. В. Поэтическая функция языка в постмодернистском тексте: на примере романа Патрика Зюскинда «Парфюмер»: дис. ... канд. филол. наук. : 10.02.04 / Белгород. гос. ун-т. – Белгород, 2010. – 200 с.
227. Цуй Л. «Китайский тест» и эмигрантский миф в поэзии русской дальневосточной эмиграции 1920-1950-х гг.: дисс. на соиск. филолог. наук. Санкт-Петербург, 2021. – 333 с.
228. Четверикова О. В. Рассказ А. Куприна «Ночная фиалка»: лингвистический аспект // Культура. Духовность. Общество. – 2016. – №24. – С. 15-21.
229. Чистюхин И. Н. Генезис и формирование цветового канона в православном богослужении и религиозном искусстве // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2013. – №2. – С. 112-129
230. Чучин-Русов А.Е. Единое поле мировой культуры. Кижли-концепция. Кн.1-2. Теория единого поля. – М. Прогресс-Традиция, 2002. – 2 кн.
231. Шабанова А. М. Отражение английской культуры во фразеологизмах с компонентом цветообозначения // Мир науки, культуры, образования. – 2018. – № 3 (70). – С.531-533
232. Шарафадина К. И. «Селам, откройся!» Флоропоэтика в образном языке русской и зарубежной литературы / К. И. Шарафадина. – Санкт-Петербург : Нестор-История, 2018. – 544 с.
233. Шафранская Э. Ф. Транскультурная литература XXI века : учебное пособие для вузов / Э. Ф. Шафранская, Г. Т. Гарипова,

Ш. Р. Кешфидинов. – Москва : Юрайт, 2024. – 235 с. – (Высшее образование).

234. Шайтанов И. О. Компаративистика и / или поэтика : английские сюжеты глазами исторической поэтики / Игорь Шайтанов. – Москва : РГГУ, 2010. – 655 с.

235. Шевчук Ю. В. Сады в «Трилистниках» И. Анненского (к вопросу о «вещественном» и символическом значении образа) // Вестник славянских культур. – 2021. – №61. – С. 166-176

236. Шкилёв Р. Е. Транскультурация и аккультурация в этнической литературе США // Сборники конференций НИЦ Социосфера. – 2016. – № 3. – С. 11-13.

237. Шкловский В. Б. Искусство как прием // Шкловский В. Б. Искусство как прием // Гамбургский счет : статьи – воспоминания – эссе (1914-1933) / Виктор Шкловский. – Москва : Сов. писатель, 1990. – С. 58-72.

238. Шульц Г. Новалис, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни / Г. Шульц ; пер. с нем. Марка Бенга. – Челябинск: Урал LTD, 1998. – 327 с.

239. Шумбасова С.С. Этимология и семантика фитонима rose // Преподаватель XXI век. – 2010. – № 4-2. – С. 327-333.

240. Эпштейн М. Говорить на языке всех культур // Наука и жизнь. – 1990. – № 1. – С. 100–103.

241. Эпштейн М. Н. Знак пробела: о будущем гуманитарных наук / Михаил Эпштейн. – Москва : Новое лит. обозрение, 2004. – 862. – (Премия Liberty in art we trust).

242. Эпштейн М. Н. Амероссия = Amerussia : избранная эссеистика / Михаил Эпштейн. – Москва : Серебряные нити, 2007. – 503 с.

243. Эпштейн М. Н. Ирония идеала : парадоксы русской литературы / Михаил Эпштейн. – Москва : Новое лит. обозрение, 2015. – 382 с. :

244. Эпштейн М. Н. От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир / Михаил Эпштейн. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 480 с.
245. Эспань М. История цивилизаций как культурный трансфер / Мишель Эспань; пер. с франц.; под общ. редакцией Е. Е. Дмитриевой; вступ. статья Е. Е. Дмитриевой. – Москва : Новое литературное обозрение, 2018. – 816 с.
246. Юнг К.Г. Структура психики и архетипы / Карл Густав Юнг ; пер. с нем. Т. А. Ребеко. – 2-е изд. – Москва : Акад. проект, 2009. – 302 с.
247. Adlington H. Penelope Fitzgerald / H. Adlington. – UK., Liverpool University Press, 2018. – 151p.
248. Alkayid M. M. The Language of Flowers in Selected Poems by William Blake: A Feminist Reading / M. M Alkayid, M. M Al Kayed // Theory and Practice in Language Studies. – 2022. – V. 12. – №. 4. – P. 784-789.
249. Ates S. Der Multikulti-Irrtum. Wie wir in Deutschland besser zusammenleben können / Seyran Ateş. – Berlin : Ullstein Verlag, 2007. – 281 S.
250. Ates S. Wahlheimat. Warum ich Deutschland lieben möchte / Seyran Ateş. – Berlin : Ullstein Verlag, 2013. – 173 S.
251. Benjamin W. Glosse zum Surrealismus // Gesammelte Schriften, Aufsätze, Essays, Vorträge. Vol. II. I / W. Benjamin ; edited by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1977. – S. 620-622.
252. Berry E. Transcultural experiments : Russ. a. Amer. models of creative communication / Ellen E. Berry, Mikhail N. Epstein. – London : Macmillan, 1999. – 338 p.
253. Biggam C. P. Blue in Old English: An interdisciplinary semantic study / C. P. Biggam. – Amsterdam ; Atlanta, GA : Rodopi, 1997. – 333 p.
254. Boyesen H. H. Essays on German literature / H. H. Boyesen. – New York : Scribner's sons, 1892. – 359 p.

255. Carlyle T. Novalis // *Critical and Miscellaneous Essays* / Thomas Carlyle. – Philadelphia : A. Hart, 1852. – P. 167-186
256. Coleman R. TS Eliot's rose symbol: Its significations in mythology, folk-lore, historic incident, and religion : Theses / R. Coleman. – Ottawa : University of Ottawa, 1960. – 112 p.
257. Clément-Mullet J. J. Le livre de l'agriculture by Yaḥyà b. Muḥammad Ibn al-ʿAwwâm. T. 1 / J.-J. Clément-Mullet – Paris : A. Franck, 1866. – 658 p.
258. Coronil F. Introduction to the Duke University press edition // *Cuban counterpoint : Tobacco a. sugar* / By Fernando Ortiz ; Transl. from the Span. by Harriet de Onís ; Introd. by Bronislaw Malinowski ; Prologue by Herminio Portell Vilá, new Introd. by Fernando Coronil. – Durham, NC: Duke University Press, 1995. – P. ix- lvii.
259. Dagnino A. Urban Caravanserais, Translational Practices and Trans-cultural Commons in the Age of Global Mobility // *Borders & remembrance of things past*. – 2018/19. – Volumes 9 & 10.
260. Dräger M. Der phraseologische Wandel und seine lexikographische Erfassung. Konzept des “Online-Lexikons zur diachronen Phraseologie (OLdPhras)” / Marcel Dräger. – Freiburg : Albert-Ludwigs-Universität, 2010/2011. – 285 S.
261. Dugan H. The ephemeral history of perfume: Scent and sense in early modern England. – Baltimore, Maryland : JHU Press, 2011. – 280 p.
262. Engelhardt M. The language of flowers in the Victorian knowledge age // *Victoriographies*. – 2013. – V. 3. – №. 2. – P. 136-160.
263. Epstein M. Culture – Culturology – Transculture // *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture* / M. Epstein. – Amherst : The Univ. of Massachusetts Press, 1995. – P. 280–306
264. Freinkel L. The Name of the Rose: Christian Figurality and Shakespeare's Sonnets // *Shakespeare's Sonnets: critical essays* / edited by J. Shiffer. – London; New York : Garland Publishing, Inc., 2000. – P. 241-260.

265. Getsi L. Novalis in English Translation: “The Sins of the Fathers...” // Translation Review. – 1979. – 4 (1). – P. 27-35
266. Gillis J. R. The Blue Humanities. In studying the sea, we are returning to our beginnings. // HUMANITIES. – 2013. – May/June – V. 34 (3).
267. Hansen C. Shakespeare, Climate Change and the Blue Humanities: Imagining an Oceanic Education Shakespeare // Shakespeare, Education and Pedagogy : Representations, Interactions and Adaptations / edited by P. Bickley and J. Stevens. – London; New York : Routledge, 2023. – P. 190-199
268. Harrison T. Remembrance today: poppies, grief and heroism / Ted Harrison. – London : Reaktion Books, 2012. – 248 p. ISBN 978-1780230443
269. Hecker J. Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik / Jutta Hecker. – Jena : Jenaer Germanistische Forschungen, Heft 17, 1931. – 91 p.
270. Heiner C. J. H. Die romantische Schule / Heinrich Heine. – Hamburg, Hoffmann & Campe, 1836. – 348 S.
271. Hiebel F. Novalis : German poet – European thinker – Christian mystic / Frederick Hiebel. – Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1954. – 126 p.
272. Hiebel F. Zur Interpretation Der “Blauen Blume” Des Novalis // Monatshefte: University of Wisconsin Press. – 1951. – Vol. 43, no. 7. – P. 327–334.
273. Knox Ph. The “Romance of the Rose” and the Making of Fourteenth-Century English Literature / Philip Knox. – Oxford : Oxford University Press, 2022. – viii + 320 p.
274. Malaguti S. Die Suche nach dem Glück in der deutschen Literatur. Zur Bedeutung der blauen Blume in Novalis’ Heinrich von Ofterdingen // Pandaemonium Germanicum. – 2005. – №9. – S. 207-225
275. Naylor P. Western Receptions and Perceptions: Anthology Transculture / Phillip C. Naylor. – Needham Heights, MA : Simon & Schuster Custom Pub, 1996. – 212 p.

276. Malinowsky B. Introduction // Cuban counterpoint : Tobacco a. sugar / By Fernando Ortiz ; Transl. from the Span. by Harriet de Onís ; Introd. by Bronislaw Malinowski ; Prologue by Herminio Portell Vilá, new Introd. by Fernando Coronil. – Durham, NC: Duke University Press, USA, 1995. – P. lvii – lxxv.
277. Mentz S. A poetics of planetary water: The blue humanities after John Gillis // Coastal Studies & Society, – 2023. – 2(1). – P. 137-152.
278. Milner F. V. Bibliography of the works of Rudyard Kipling / Flora Virginia Milner. – New York : E.H. Wells and Company, 1927. – 523 p.
279. Ortiz F. Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar, Durham, NC: Duke University Press, Cuban counterpoint : Tobacco a. sugar / By Fernando Ortiz ; Transl. from the Span. by Harriet de Onís ; Introd. by Bronislaw Malinowski ; Prologue by Herminio Portell Vilá Cuban counterpoint : Tobacco a. sugar / By Fernando Ortiz ; Transl. from the Span. by Harriet de Onís ; Introd. by Bronislaw Malinowski ; Prologue by Herminio Portell Vilá, new Introd. by Fernando Coronil. – Durham, NC: Duke University Press, USA, 1995. – 312 p.
280. Peremitina O. V. Analogues of English symbols in Russian society // Язык и культура. Приложение. – 2014. – №3. – P.20.
281. Pérez-Brignoli H. Aculturación, transculturación, mestizaje: metáforas y espejos en la historiografía latinoamericana // Cuadernos de Literatura. – 2017 – 21(41). – P. 96-113.
282. Pratt M. L. Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation / Mary Louise Pratt. – London: Routledge, 1992. – 257 p.
283. Quiñones A. D. Fernando Ortiz and Allan Kardec : transmigration and transculturation // The Cultures of the Hispanic Caribbean / edited by Conrad James and John Perivolaris. – Gainesville: University Press of Florida. – 2000. – P. 9-27.
284. Rall D. Die Farbe Blau: Literatur und Kunst im DaF-Unterricht. // Ästhetisches Lernen im DaF-/DaZ-Unterricht Literatur. Theater. Bildende Kunst. Musik. Film : Materialien Deutsch als Fremdsprache / N.Bernstein, Ch. Lerchner (Hg). – Göttingen : Universitätsverlag Göttingen 2014. – Band 93. – S. 91-105.

285. Rama A. *Writing across Cultures: Narrative Transculturation in Latin America* / Ángel Rama / Edited and translated by David Frye. – Durham, NC : Duke University Press, 2012. – 239 p.
286. Ritter H. *Der unbekannte Novalis* / Heinz Ritter. – Göttingen : Sachse u. Pohl, 1967. – 398 S.
287. Roux J. *Floriography: An Illustrated Guide to the Victorian Language of Flowers* / Jessica Roux. – Kansas City, Missouri : Andrews McMeel Publishing, 2020. – 224 p.
288. Shetty M. J. *Genetically modified crops: An overview* / M. J. Shetty and etc. // *Journal of Pharmacognosy and Phytochemistry* – 2018. – 7(1). – P. 2405-2410.
289. Simion I. *Expressions of Emotions Through the Colour Blue: Andrei Tarkovsky's Solaris and Andrei Zvyagintsev's The Return* // *Concept*. – 2022. – 24 (1). – P. 42-50.
290. Schöfthaler T. *Multikulturelle und transkulturelle Erziehung. Zwei Wege zu kosmopolitischen kulturelle Identitäten* // *International Review of Education*. – 1984. – XXX. – P. 11–24/
291. Schweiger S. *Novalis. Heinrich von Ofterdingen. Die Symbolik der Blauen Blume* / Schweiger Sandra. – München : GRIN Verlag, 2002. – 16 S.
292. Simon H. *Der magische Idealismus: Studien zur Philosophie des Novalis* / Heinrich Simon. – Heidelberg : Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1906. – 168 S.
293. Vladiv–Glover S. *From Translinguistics to Transculture and Genealogy* // *Point of View in the Humanities. Transcultural Studies*. – 2010. – 6 (1). – P. 1-13.
294. Wanzeck C. *Zur Etymologie lexikalisierter Farbwortverbindungen: Untersuchungen anhand der Farben Rot, Gelb, Grün und Blau* / Christiane Wanzeck. – Amsterdam; New York : Editions Rodopi B.V., 2003. – 428 S.
295. Welsch W. *Transkulturalität – Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen* // *Information Philosophie*. – 1992. – 20. – S. 5-20.

296. Welsch W. Transkulturalität – die veränderte Verfassung heutiger Kulturen // Blätter für internationale kulturelle Kommunikation. – 1994. –No 20. – S. 83-122.

297. Welsch W. Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today // Spaces of Culture: City, Nation, World / ed. by Mike Featherstone and Scott Lash. – London : Sage, 1999. – P. 194-213

298. Wernaer R. M. Heinrich von Ofterdingen, the Golden Age and the Blue Flower // Romanticism and the Romantic School in Germany / Robert M. Wernaer. – New York; London : D. Appleton and company, 1910. – P. 280-302.

299. Willson L. The Blaue Blume: A New Dimension // The Germanic Review: Literature, Culture, Theory. – 1959. – 34:1. – P. 50-58.

300. Wolf K. The color blue in old Norse-Icelandic literature //Scripta Islandica. – 2006. – V. 57. – P. 55-78.

301. Yuping D. The Symbolic Meanings of Roses in Shakespeare's Sonnets // Sino-US English Teaching. – 2020. – V. 17. – №. 8. – P. 239-247.

Справочная и учебная литература

302. Аверинцев. С. С. Символ // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – Москва : Интелвак, 2001. – 1600 стб. ISBN 5-93264-026-X

303. Глинкина Л.А. Этимологические тайны русской орфографии : словарь-справочник / Л. А. Глинкина. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : АСТ: Астрель: Транзиткнига, 2006. – 381 с.

304. Голубая мечта // Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений : более 4000 ст. / [авт.-сост. Вадим Серов]. – М.: «Локид-Пресс», 2004. – С. 185.

305. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 томах. Т. 4 / В. И. Даль. – Москва, 1980. – 683 с.
306. Махов А.Е. Топос // Западное литературоведение: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С. 401-403.
307. Ожегов С. И. Словарь русского языка / под редакцией члена-корреспондента Н. Ю. Шведовой. – 20-е изд., стереотип. – Москва : Рус. яз., 1989. – 750 с.
308. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – Москва : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – 357 с.
309. Ру Дж. Флориография: иллюстрированное руководство по викторианскому языку цветов / Дж. Ру; пер. с англ. Г. С. Баробина. – Москва : Бомбора, 2022 г. – 224 с.
310. Словарь литературоведческих терминов / ред.- сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – Москва : Просвещение, 1974. – 509 с.
311. Словарь русского языка: в 4 т. / Акад. наук СССР, Ин-т рус. яз. ; гл. ред. А. П. Евгеньева ; выполн. Л. П. Алекторовой и др.. – Изд. 3-е, стер. – Москва : Русский язык, 1985-1988. – 4 т.
312. Словарь философских терминов / научн. ред. проф. В. Г. Кузнецова. – Москва : ИНФРА-М, 2005. – 731 с. – (Библиотека словарей).
313. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / Макс Фасмер ; пер. с нем и доп. члена-корреспондента АН СССР О. Н. Трубачева ; под ред. и с предисл. проф. Б. А. Ларина. – Изд. 2-е, стер. – Москва : Прогресс, 1986-1987. – 4 т.
314. Фразеологический словарь русского языка / сост. Л. А. Войнова и др.; под ред. А. И. Молоткова. – 5-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Вариант, 1994. – 543 с.
315. Фразеологический словарь русского литературного языка / А. И. Федоров. – 3-е изд., испр. – Москва : АСТ : Астрель, 2008. – 878 с.

316. Фразеологический словарь современного русского языка / сост. Ю. А. Ларионова. – Москва : Аделант, 2014. – 511 с. – (Библиотека школьных словарей).

317. Энциклопедический словарь юного литературоведа / сост. В. И. Новиков. – Москва: Педагогика, 1988. – 416 с.

318. Deutsches Wörterbuch / Paul Hermann. – Tübingen : Halle A.S., M. Niemeyer edition, 1897. – 597 S.

319. English rose // Urban dictionary. – URL: [Urban Dictionary: English Rose](#) (accessed: 19.11.23).

Электронные ресурсы

320. Боброва Е. А. Концептуальная метафора как средство категоризации окружающей действительности на примере метафоры движения по пути // Известия иркутской государственной академии. Филология. – 2013. – Вып. 3. – URL: <http://eizvestia.isea.ru/reader/article.aspx?id=18125>. (дата обращения 31.01.23).

321. Казарин Ю.В. Антология «Последнее стихотворение» (XVIII–XX вв. русской поэзии) // Уральская новь. – 2003. – № 15. – URL: <https://magazines.gorky.media/urnov/2003/15/antologiya-poslednee-stihotvorenie.html> (Дата обращения 28.04.2023)

322. Национальный корпус русского языка. 2003—2023. – URL: <ruscorpora.ru> (дата обращения: 23.01.24).

323. Року К. Принцесса Голубая Роза и Восстановление Королевства / Року Канаме (Kaname Roku), Юдуки Шоу (YUDUKI Shou) // Mangalib.me – 2020. – URL: [Читать Принцесса Голубая Роза и Восстановление Королевства / Aoi Vara Hime no Yarinaoshi Kakumeiki. Манга онлайн. \(mangalib.me\)](#) (дата обращения: 02.02.24).

324. Федорович Настя. Почему в СССР было все голубое? Голубой вагон, голубой щенок, голубой вертолет и так далее // Techinsider.ru. – 2022. –

URL: Почему в СССР было все голубое? Голубой вагон, голубой щенок, голубой вертолет и так далее (techinsider.ru) (дата обращения: 23.11.23).

325. Babylon or The Bonnie Banks o Fordie // The English and Scottish popular ballads by Francis James Child. – URL: The Child Ballads: 14. Babylon or The Bonnie Banks o Fordie (sacred-texts.com) (accessed: 19.11.23).

326. Blau // Интернет-сервис для поиска информации по базе фразеологических словарей: Idiome.de-academic.com. – URL: https://idiome.de-academic.com/338/blau (accessed: 25.11.23).

327. Brooks M. Silent Needles. Speaking Flowers: The Language of Flowers as a Tool for Communication in Women's Embroidery in Victorian Britain // Textile Society of America Symposium Proceedings. – 284. – URL: https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/284 (accessed: 19.11.23).

328. Fleur bleue // “Expressio.fr” Словарь французских выражений. – URL: fleur bleue – dictionnaire des expressions françaises – définition, origine, étymologie – Expressio par Reverso (accessed: 04.11.23)

329. Fiel ein Reif in der Frühlingsnacht (Blaublümelein) / Volkslieder (Folksongs) // LiederNet Archive. – URL: Blaublümelein | Es fiel ein Reif | Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht | LiederNet (accessed: 27.04.23).

330. Heimeshoff M. Das Motiv der Blauen Blume // Docplayer.org. – URL: Das Motiv der Blauen Blume in Novalis' "Heinrich von Ofterdingen" – PDF Kostenfreier Download (docplayer.org) (accessed: 29.05.22)

331. Heine H. Tragödie // LiederNet Archive. – URL: Tragödie | T. Rangström | LiederNet (accessed: 27.04.23).

332. Heine H. Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne // Oxford Song. – URL: Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne | Song Texts,... | Oxford Song (accessed: 13.06.23).

333. Miller-Pogacar A. Mikhail Epstein's Transcultural Visions (Mikhail Epstein. After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture) // A volume in the series Critical Perspectives on Modern Culture / trans. with an introd. by Anesa Miller-Pogacar. – Amherst The University of

Massachusetts Press, 1995, – P. 1-16. – URL: [Anesa Miller-Pogacar \(emory.edu\)](#) (accessed: 24.01.23).

334. Pace-Sigge M. Lexikalisches Priming “eine neue Theorie der Lexis und Sprache” wo das Prinzip der Wörterbahnung korpuslinguistische Einsichten erklärt. Researchgate.net. – 2023. – S. 1-6 DOI:[10.13140/RG.2.2.23833.70244](#) – URL: [\(PDF\) Lexikalisches Priming „eine neue Theorie der Lexis und Sprache“ wo das Prinzip der Wörterbahnung korpuslinguistische Einsichten erklärt. \(researchgate.net\)](#) (accessed: 05.11.23).

335. Radcliffe J. Blue roses // The Kipling Society (UK). – URL: [Blue Roses – The Kipling Society](#) (accessed: 26.05.23).

336. Rehfeldt M. Warum Blaublümlein? Zur Symbolik in “Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht” // Deutsche Lieder. Bamberger, Anthologie (Liedtextinterpretationen). – URL: [Warum Blaublümlein? Zur Symbolik in „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“ | Deutsche Lieder. Bamberger Anthologie \(wordpress.com\)](#) (accessed: 23.12.21).

337. Riedel T. Die Blaue Blum / Thomas Riedel, Anna-Lena Riedel. – Bookwire, 2000. – 190 S. ISBN:9783750260399 URL: [Читать онлайн «Die blaue Blume», Thomas Riedel – Литрес \(litres.ru\)](#) (accessed: 25.11.23).

338. Tam Lin // The English and Scottish popular ballads by Francis James Child. – URL: [The Child Ballads: 39. Tam Lin \(sacred-texts.com\)](#) (accessed: 19.11.23).

339. The Rose of England // The English and Scottish popular ballads by Francis James Child. – URL: [The Child Ballads: 166. The Rose of England \(sacred-texts.com\)](#) (accessed: 19.11.23).

340. Vergiss mein nicht (Blau ist ein Blümlein) // Volkslieder (Folksongs). Volksliederarchiv.de. – URL: <https://www.volksliederarchiv.de/blau-blueht-ein-bluemlein-vergissmeinnicht/> (accessed: 27.04.23).

341. Werner W. Impuristische Analyse zu Rainer Maria Rilke: “Blaue Hortensie”. – URL: [werner606076 \(impurismus.de\)](#) (accessed: 04.05.23).