

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. В.П. АСТАФЬЕВА
(КГПУ им. В.П. Астафьева)
Филологический факультет**

Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**«флористические символы в русской и китайской
лирике конца XIX-начала XX века»**

Направление: 44.04.01. Педагогическое образование
Магистерская программа: Литературное образование в системе современного гуманитарного знания

Допущена к защите
Заведующий кафедрой
к.ф.н., доцент Липнягова С.Г.

Допущена к защите
Руководитель программы
к.ф.н., доцент Липнягова С.Г.

Допущена к защите
Научный руководитель
к.ф.н., доцент Ревенко И.В.

Магистрант
Ху Чжэфань

Красноярск 2016

Содержание

| | |
|--|----|
| Введение..... | 3 |
| Глава 1. Символизм как литературное и культурное явление..... | 6 |
| 1.1 Общее понятие и значение символа в философии, религии, искусстве.. | 6 |
| 1.2 Становление русского символизма и его основоположники..... | 14 |
| 1.3 Русский символизм как литературное направление..... | 17 |
| 1.4 Символизм в Китае | 26 |
| Глава 2. Символика растений в лирике русских и китайских поэтов-символистов..... | 32 |
| 2.1 Художественное и тематическое своеобразие поэзии русских и китайских поэтов – символистов..... | 32 |
| 2.2 Образы и символы растений в творчестве русских и китайских поэтов (на примере определенных авторов, к примеру - С.Есенин, А.Блок и китайские поэты) сопоставление..... | 36 |
| Глава 3. Русский символизм в школьном изучении..... | 63 |
| 3.1 Методические приемы работы с поэтическим текстом на уроках литературы при изучении символов..... | 63 |
| Заключение..... | 67 |
| Список использованной литературы..... | 69 |
| Приложение 1..... | 73 |

Введение

Особое место в поэзии занимает «Серебряный век» российской литературы. В поэзии Серебряного века выделяют три направления: символизм, акмеизм, футуризм. Это деление несколько условно, так как, творческий метод поэтов претерпевает изменения, к примеру, Н. Гумилев, А. Ахматова в начале своего творчества находились под влиянием символизма, а после стали акмеистами.

Символизм как литературное направление появился во Франции и связан с именами Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо. Поэты – символисты ограничивались намеками и внушениями. Самое обычное действие для них имело кроме обыденного и высочайшее загадочное значение. Основным понятием символизма стал знак, т.е. многозначное иносказание, в противовес аллегории – иносказанию однозначному.

В нашей работе внимание будет сконцентрировано на растительной символике. Читая стихотворения символистов, мы встречаем значительное количество флористических символов. Изучение флоропоэтических символов в литературе Китая и России «особенно актуально на современном этапе, в условиях активно развивающегося взаимодействия различных культурных парадигм, в первую очередь диалога Востока и Запада, когда формируются новые модели сосуществования народов с разной ментальностью, разным историческим опытом» [Ши Хан, 2012].

Художественный приём, позволяющий использовать уже известные формулы, сюжеты и образы, широко распространён в мировой литературе, однако, несмотря на некоторую общность, система символов и их смысловое наполнение в литературах разных народов имеет свои особенности. При изучении символов в аспекте компаративистики важным представляется как выявление общности, так и отличий.

Символы, которыми «мыслил» поэт, для нас доступны лишь постольку, поскольку они нашли своё воплощение в словах реального языка. Поэтому

своеобразие символической структуры художественного произведения не может быть полностью понято в отрыве от той «внешней формы», в которой образ находят своё единственное и неповторимое выражение. Теоретики уже давно отмечают связь символа и слова – основного средства создания поэтического символа.

Интересные соображения по вопросу о символизме литературно-художественной речи были высказаны Г.О. Винокуром ещё в статье «Понятие поэтического языка» [Винокур, 1959: 388-394]. Ученый в качестве одного из важнейших свойств поэтического языка называет его поэтическую функцию, которая не совпадает с функцией языка как средства обычного общения, а представляется её своеобразным усложнением. Поэтический язык, по мнению исследователя, есть то, что обычно называют символическим языком.

Объектом анализа в нашей работе являются флоропоэтические символы. Предметом – художественная семантика этих символов как отражение особенностей менталитета китайского и русского народов.

Материалом исследования для нас послужили лирические произведения, и нас интересует именно лирический символ. В художественной системе символизма действительность уходит на второй план, главенствующее же значение приобретает художественный символ, а символ в лирике - не что иное, как чувство и мысль человека. В.Е. Холщевников выделяет бинарную природу этого термина в лирике. Во-первых, «это изображение предметно - чувственного характера (море, дом, роза), а во-вторых, - слово, употреблённое в переносном значении (метафора, метонимия)» [Холщевников, 2004: 9]. Перенос значения и есть основание символизации. В нашей работе мы будем учитывать данные особенности символа, но основное внимание уделим выявлению семантического объема флористических символов.

Выбор темы связан с возможностью многопланового анализа семантического наполнения растительных символов и способов их выражения в творчестве поэтов двух стран.

Цель нашей работы состоит в выявлении особенностей флоропоэтики в художественных системах русской и китайской литератур.

В соответствии с поставленной целью в работе были выделены следующие задачи:

- квалифицировать понятия символизм, символ, знак;
- выявить и сопоставить основные растительные символы в поэзии двух стран;
- квалифицировать место растительных знаков в символическом системе китайской и российской литературы;
- выявить отличительные черты в применении растительных символов в поэзии Китая и России.

В работе использованы следующие методы: сравнительно-сопоставительный, историко-культурный, мотивного анализа.

Методологическую базу работы составили труды Т.Г. Грушевицкой, А. Садохина, П.А. Мошняга, А.Н. Веселовского, М.П. Алексеева, В.М. Жирмунского, Н.И. Конрада, А. Дима, В.Р. Аминовой, Д. Е. Максимова, Л. К. Долгополова, Б.Л.Рифтина, М. Е. Кравцовой, А. И. Кобзева, Хонь Зычэн, Сао Вэньсюань, Ян Сыпин, Цянь Лицунь, Вэнь Жуминь, У Фухуэй, Хуан Сюэци, Се Чжаосинь, Фан Вэйбао.

Работа состоит из введения, 3-х глав, заключения, списка использованной литературы.

Глава 1. Символизм как литературное и культурное явление

1.1 Общее понятие и значение символа в искусстве, философии и религии

Само слово символ пришло к нам из греческого языка (*symbolon* – знак, опознавательная примета; *symballo* – соединяю, сталкиваю, сравниваю). В Древней Греции символами называли половины разрезанной надвое палочки, на которой знаками наносились размеры долга, собранного налога и т.п., а также условный опознавательный знак для членов тайной организации. Если исходить строго из греческого значения слова, то символ – это эмблема, условный художественный образ.

Символ является универсальным термином. Он используется не только в литературе и искусстве, но и находит отражение в терминосистемах психологии, философии, теологии.

Для полного осмысления символа необходимо обратиться к определению этого понятия в философии. Философская концепция символизма построена на интерпретации символа как первоосновы связи мышления, бытия, личности, культуры. Начало теоретическому осмыслению символа было положено в глубокой древности. Еще Платон в диалоге «Государство» определяет символическое познание как восхождение от «теней» идей к высшему свету блага. Эйдосы Платона возможно трактовать именно как символы.

Порождение символов связано с внешними признаками предмета и призвано отражать его сущность. «Символы являются неотъемлемой частью человеческого мышления, сознания, лежат в основе человеческого ума...Символ обычно обращается не только к разуму, но и к чувствам человека, его подсознанию, порождает сложные ассоциации» [Тукаева 2011].

Для средневековья символ становится общекультурным принципом, правда, разрабатывается преимущественно эмблематическая сторона символа,

а его смысловая специфика остается без внимания. Такая ситуация сохраняется до 13-14 в.в., когда для европейской культуры наступает период взлета. Возрождение, барокко, Просвещение создают многочисленные художественные и религиозные миры, но символ в них воспринимается лишь как иносказание и средство геральдической репрезентации.

Новый аспект в теории символизма связан с кантовским учением о воображении. И. Кант в «Критике способности суждения» описывает два несовместимых измерения реальности – природу и свободу. Он обосновывает возможность их символического соединения в искусстве и вводит понимание символа как способа духовного освоения реальности.

Близкую к романтизму философскую концепцию символа разрабатывает А. Шопенгауэр, где мир – это символизация бессодержательной воли в идеях и представлениях.

Во второй половине 19 в. разработка символизма связана с философствующим искусством, где основным становится понятие мифа, трактуемое как смыслопорождающая стихия. В 80-е гг. символизм развивается как художественное течение, основанное на романтическом наследии и философских идеях. В этот период в полемике с позитивизмом создается новая философская концепция, которая тяготеет к мифологизации не только творчества, но и жизни творящего субъекта. В России в конце 19 - начале 20 в. символизм активно разрабатывается в философских концепциях В.С. Соловьева, Андрея Белого, В. Иванова, П.А. Флоренского, А.Ф. Лосева.

По мнению Т. И. Ерохиной, «труды А.Ф. Лосева - наиболее глубокие и многосторонние исследования категории символа в современной эстетике» [Ерохина 1999].

Специфику категории символа А.Ф. Лосев выявляет на основе сопоставления с близкими структурно-семантическими категориями: аллегорией, олицетворением, художественным образом, эмблемой, метафорой, типом, реалистическим образом, мифом, понятием. Философ

отмечает, что «символ, в отличие от аллегии, не является единичной иллюстрацией отвлеченной идеи; в отличие от олицетворения, не является схемой, персонифицирующей понятие; в отличие от художественного образа, не всегда несёт нагрузку чистой художественности; в отличие от метафоры, в символе нет неравнозначных понятий; наконец, в отличие от мифа, символ не содержит тождества образа вещи и самой вещи, не создаёт модель бесконечных порождений, субстанционально тождественных с самой моделью» [Лосев 1982: 154].

Ученый отмечает в качестве основных признаков символа постоянное развитие, безграничность и множественность воплощений символа и даёт следующее его определение: «Символ вещи есть её смысл, обобщение, закон, который смысловым образом порождает вещи, закономерная упорядоченность вещи, её внутренне-внешнее выражение, её структура, знак и тождество принципа, который порождает и превращает его в конечный или бесконечный ряд различных единичностей» [Лосев 1995: 48].

«Скрытые возможности символа — как знака-посредника между человеком и Абсолютной реальностью — начали осознаваться еще в глубокой древности, при формировании первых религиозных учений, когда возникла интеллектуальная потребность мысленно связывать между собой невидимые и проявленные аспекты Бытия. Для исполнения искомой медиаторной функции древнее религиозное мышление изобрело и сакрализовало особые знаки — сакральные символы, которые превратились в важнейшие атрибуты национальных и мировых религий [Захарян 2006: 3].

Религиозные символы отображают абстрактное понятие Бога, который для человека является чем-то непостижимым. Их главная задача состоит в видимом изображении Высших Сил при помощи аллегии. Символы религий помогают верующим соединить осмысленное восприятие веры с эмоциональным. Специфика религиозных символов заключается в том, что они выражают моральные ценности и отношения высшего порядка.

Символы – неперенный атрибут любой религии, будь то языческие верования или современные конфессии. Такое явление, как язычество представляет собой систему разнообразных религиозных культов, основанных на вере в нескольких богов. Например, славяне до принятия христианства поклонялись Перуну – властелину грома и молнии, Велесу, который олицетворял потусторонний мир, Роду – покровителю домашнего очага. Основным символом славян являлся языческий коловрат – восьмиконечная желтая свастика на красном фоне. Коловрат - это знак солнца, символизирующий победу светлой стороны над темной и жизни – над смертью.

Религиозные символы Китая представляют собой соединение возникших в недрах религиозных систем и первоначально не связанных с религией символов. Так символом Земли считался **квадрат**, символом Неба - **круг**. Сочетание этих символов воспринималось как взаимодействие мужского и женского начал. Оно выражалось различными способами: переливающиеся капельки - **инь и ян**, непрерывные и прерывистые линии в гадании и др. С древних времен появилось понятие Дао, впоследствии занявшее важнейшее место в религиях Китая.

Еще одним символом, успешно существующим как в плоскости религии, так и в плоскости культуры является лотос. Лотос – священное растение Востока, свидетельства сакрального символического значения лотоса обнаруживаются в религиозных обрядах, преданиях и легендах, об этом свидетельствуют многочисленные памятники письменности, архитектуры и искусства. В Китае цветок лотоса обожествлялся ещё со времён даосизма, а затем его культ прочно вошёл в буддистскую религию и в национальную культуру. В легендах и преданиях китайского народа цветок лотоса всегда был символом красоты, мудрости и силы. Лотос – цветок богов. Так, традиционным является изображение добродетельной девы Хэ Синь-гу, одной из восьми бессмертных, держащей в руках “цветок открытой

сердечности” - лотос. Еще одним религиозным символом утвердившимся в изобразительном искусстве Китая является «западный рай» - лotosовое озеро, где каждый лотос, символизирует душу умершего человека. В зависимости от добродетельности или греховности земной жизни человека цветы лотоса либо расцветают, либо вянут.

Символы, несомненно, один из важнейших классов культурных элементов, задающий общий культурный контекст наряду с семантикой вещей и природных объектов. Символы вторичны, поскольку они возникают в уже существующем культурном поле и являются, по сути, проекцией устойчивых культурных предпочтений.

Под символом обычно понимают некоторую смысловую единицу, являющуюся выражением других смысловых единиц. Потребность в символе обусловлена его смысловой неопределенностью, с одной стороны, и потребностью в культурном осмыслении, с другой. То, что служит самим символом, конкретнее и проще того смысла, который за ним стоит. Часто однозначная и исчерпывающая расшифровка символа вообще невозможна.

Символы дают нам возможность перемещаться в культурном пространстве. Реальная столица Франции может и не совпадать с тем Парижем, который вызывает в нас символ Эйфелевой башни. Символы являются эффективным методом освоения действительности, поскольку с помощью символов мы встраиваем воспринимаемую информацию в уже усвоенное нами мировоззрение. Всё сущее занимает надлежащее ему место в нашей картине мира. Картина, конечно, может быть неверна, а символы могут больше обманывать, чем объяснять, но это неизбежная оборотная сторона. Символы необходимы, потому что с их помощью мы сохраняем цельность нашего мировосприятия. «В символах мир предстаёт осмысленным, культурно освоенным, то есть именно нашим миром» [Мережковский 1982: 20].

Символы позволяют осваивать мир не только в плоскости пространства, но и в плоскости времени. Например, традиционным символом Октябрьской революции является крейсер «Аврора». За ним открывается цепочка символов: залп «Авроры», прозвучавший в ночь штурма Зимнего, а сам залп - это символ перелома в русской истории. Россия меняет свою судьбу, и то, что было прежде, навсегда останется в прошлом. Эту символику хорошо прочувствовал Сергей Эйзенштейн и использовал в своём фильме «Октябрь».

«Слово "символ" имеет следующее основное значение применительно к искусству: то, что служит условным обозначением какого-либо понятия, идеи» [Смирнов]. В искусстве, в частности, в живописи, символ может получать разные обозначения - число, свойство, форма, предметы, явления, действия. «Например, число 7 — символ совершенства и завершённости (семь дней в каждой фазе луны, семь цветов радуги, семь нот, семь дней недели, семь добродетелей, семь смертных грехов, семь таинств); синий (цвет неба) — символ всего духовного; форма круга, напоминающая солнце и луну, — символ божественного совершенства» [там же]. В искусстве есть ряд устойчивых предметных символов. Так оливковая ветвь символизирует мир, цветок нарцисса — смерть. Ряд символов устойчиво соотносятся с религиозной тематикой: младенец символизирует человеческую душу, свет — духовное прозрение и божественную благодать; радуга как встреча Неба с Землей — символ прощения людских грехов. Действия в мире искусства также получают символическое значение: ткачество символизирует создание мира, Вселенной; рыбная ловля — обращение в свою веру.

Общим свойством символа, признаваемым во всех концепциях, является его многозначность. Символ в культуре также может получать различное наполнение в зависимости от эпохи, религии и культуры. Например, собака символизирует верность, если художник изобразил ее у ног супругов, в античных сценах собака символизирует низость и бесстыдство; если собака изображена как хранитель стада, она олицетворяет

добрého пастыря, епископа или проповедника; чёрная собака в средневековом искусстве - символ неверия, язычества. Другим примером многозначного символа может служить художественный образ кентавра, который символизирует низменные страсти, распри, если изображён с колчаном, стрелами и луком; на картинах религиозной тематики он — символ ереси. И. Машбиц-Веров отмечает, что «в конкретных исторических условиях возникают и новые символы или изменяется смысл старых (напр., свастика – древний символ древа жизни, теперь – символ фашизма)» [Машбиц-Веров 1969] .

«Символ художественный (от греч.) – знак, опознавательная примета) – универсальная категория эстетики, лучше всего поддающаяся раскрытию через сопоставление со смежными категориями образа, с одной стороны, и знака – с другой» [Белокурова 2005]. Как видно из определения, в литературоведении специфика символа, как и философской концепции А.Ф. Лосева, определяется на основе соотношения со смежными понятиями. В широком понимании символ можно интерпретировать как образ, взятый в аспекте своей знаковости, и как знак, совмещающий органичность мифа с многомерностью и многозначностью образа. Однако понятия образа и символа нельзя отождествлять, поскольку образ предполагает предметное тождество самому себе, тогда как символ связан с выхождением образа за свои пределы, соотнесен с более глубоким уровнем смысла. Переходя в символ, образ становится «прозрачным»; смысл здесь предстает как смысловая перспектива, требующая от читателя определенных усилий для точного восприятия.

Авторы Литературного энциклопедического словаря принципиальное отличие символа от аллегории видят в том, что «смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, он неотделим от структуры образа, не существует в качестве некой рациональной формулы, которую можно “вложить” в образ и затем извлечь из него» [ЛЭС 1987]. При сопоставлении

символа с категорией знака выявляются следующее отличие: для знака как элемента чисто утилитарной знаковой системы многозначность является негативным признаком, препятствующим рациональному функционированию знака, символ, напротив, тем содержательнее, чем более он многозначен. Сама структура символа направлена на то, чтобы дать через каждое частное явление (предметы, животные, известные явления, признаки предметов, действия) целостный образ мира.

В литературоведческой концепции символа существенную роль играет творческий субъект. «Символ - это «отливка», отпечаток внутренне переживаемого опыта человечества. При этом художественная символика есть отпечаток личного творчества...» [Ерохина 2009: 3].

А. Белый усматривал в символе некий смысловой абсолют, к которому, с одной стороны, одинаково возможны, но также одинаково и недостаточны подходы традиционной философской гносеологии и онтологии. Символ выше их обеих. Он представляет основу теории более высокого уровня (символизма) и одновременно основу символизации, как символистского творчества. В этом плане Символ - это "эмблема эмблем", если под эмблемой понимать схему, как основу классификации понятий. Символ - абсолютный предел для всякого познания. Он предел всем познавательным, творческим и этическим нормам.

Смысловая структура символа многослойна и рассчитана на активную внутреннюю работу воспринимающего. Смысл символа нельзя разъяснить при помощи однозначной логической формулировки, а можно лишь пояснить и соотнести его с последующими элементами символической цепочки, которые сделают символ более понятным, но оставят не до конца понятным.

1.2 Становление русского символизма и его основоположники

Говоря о предпосылках символизма в России, исследователи по-разному определяют его истоки. Одни ученые отмечают, что русский символизм восходит к французскому, другие исследователи-публицисты (Г.И. Чулков, Н. Гудзий) указывают на то, что в русской литературе есть «досимволистские символисты», творческая эстетика которых во многом предвосхищала принципы символизма.

Основоположником символистского метода в русской поэзии В. Иванов называл Ф.Тютчева. Поэт-символист Г.И. Чулков писал о Тютчеве: «он, как бы предвосхитил все наши мечтания, наши томления, наш сокровенный мир... все то, что мы разумеем теперь под словом символизм — все это было основной темой Тютчева. Он был первым русским символистом» [Чулков 1912: 24]. В. Брюсов говорил о Тютчеве как об основоположнике поэзии нюансов. Знаменитая строка из стихотворения Ф. Тютчева «Молчание»: «*Мысль изреченная есть ложь*» стала лозунгом русских символистов. Тютчев оказался близок русскому символизму своей устремленностью к иррациональному, невыразимому, бессознательному. «Все эти суждения, большинство которых принадлежит виднейшим представителям русской символической школы, с полной очевидностью свидетельствуют о том, что не только существовала самая живая преемственность символической поэзии от поэзии Тютчева, но и что эта преемственность прочно была осознана самими поэтами-символистами» [Гудзий 1930: 467].

Другим предшественником русского символизма называют А. Фета. В поэзии Фета есть многое из того, что позже нашло развитие в символизме. Он писал о невыразимости, «несказанности» человеческих мыслей и чувств, отвергал идею утилитарности искусства, ограничив свою поэзию только сферой прекрасного. Именно эта «бессодержательность» была положена в основу символистского культа «чистого творчества». Символисты усвоили

музыкальность, ассоциативность лирики Фета. К. Бальмонт учился у Фета овладению музыкой слова, А. Блок находил в лирике Фета подсознательные откровения, мистический экстаз. «Близость Фета к деятелям нового искусства обнаруживается в области философско-эстетических установок, в сфере миропонимания и мироощущения и особенно заметно в области поэтической техники и образного строя» [Петрова 2010]. Созданные Фетом образы («голубой тюрьмы», «ночных цветов», «цветущего сердца», «шепчущих трав», «огненных роз», «солнца мира») были восприняты и активно использовали поэтами-символистами в качестве метафизических и мистических символов.

Страстные порывы духа, отраженные в поэзии символистов, есть не что иное, как обращение к знанию о высшей реальности. Основу этого мистического знания составляет учение В. Соловьева о мировой душе. По Соловьеву, «мировая Душа, или София, есть идеальное, совершенное человечество во Христе. Мировая душа между Богом и миром, враждебным ему началом» [Соловьев 1912: 14].

В философской концепции Соловьева мир Божественный не отделен от природного непроницаемой стеной, поскольку в человеке есть и божественное, и греховное. Это позволяет ему существовать в двух мирах. Человек живет в природном, предметном мире, но в мистическом созерцании он вступает в общение с образами царства мировой гармонии.

Источником вдохновения для символистов послужил образ Святой Софии, воспетый Соловьевым. В поэме «Три свидания», так часто цитируемой младосимволистами, Соловьев утверждает идею о божественном единстве Вселенной, душа которой представлялась ему в образе Вечной Женственности, Софии, Премудрости. Святая София Соловьева – одновременно ветхозаветная премудрость и платоновская идея мудрости, Вечная Женственность и Мировая Душа, «Дева Радужных Ворот» и Непорочная Жена – тонкое незримое духовное начало, пронизывающее мир.

Культ Софии с большой трепетностью восприняли А. Блок, А. Белый. А. Блок называл Софию Прекрасной Дамой, М. Волошин видел ее воплощение в легендарной царице Таиах. Псевдоним А. Белого (Б. Бугаева) предполагал посвящение Вечной Женственности. «Младосимволистам» была созвучна соловьевская безотчетность, обращенность к незримому, «несказанному» как истинному источнику бытия.

Базовым для философской концепции В. Соловьева является противопоставление грубого "мира вещества" и "нетленной порфиры". Эта постоянная игра на антитезах отразилась в поэтическом творчестве В. Соловьева. Его символические образы туманов, вьюг, закатов и зорь, купины, терема Царицы, его символика цветов – это мистическая образность, которая была воспринята младосимволистами как поэтический канон.

По стихотворной форме В. Соловьев является продолжателем традиций А. Фета, но тематически его поэзия отличается от фетовской. Основное место в поэтическом творчестве Соловьева занимает философская мысль о вечной борьбе Добра и Зла.

В поэзии эта мысль получает воплощение в антитезе мира Времени и мира Вечности, которые олицетворяют Зло и Добро. На основе данной антитезы развивается ряд тем. Темы смысла человеческого существования определяется Соловьевым как поиск выхода из мира Времени в мир Вечности, т.е. в преодолении Зла в себе. В этой борьбе человека поддерживает божественная искра, которая есть в нем самом – это Любовь, которую Соловьев считал владыкой на земле:

*Все, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви.*

В любовной лирике В. Соловьева любовь – это сила, способная спасти человека, а Вечная Женственность – сила, спасающая весь мир, Вселенную и человечество от падения.

Своеобразное развитие получает в лирике В. Соловьева тема природы. Природа, по Соловьеву, - это первое проявление Красоты, которая возникает когда в борьбе Добра и Зла в мире Времени побеждает Добро. И хотя природа – отблеск Вечности, в ней также противоборствуют Добро и Зло, но для Соловьева природа – это символ грядущей победы Добра.

Философские воззрения Соловьева по проблемам общественной жизни сначала были связаны с разработкой учения об обществе, построенном на духовных началах. При этом Соловьев писал об особой роли России в построении этого общества, ведь Россия, по мнению философа, сохранила свои морально-религиозные устои. Однако реальные события в развитии России привели к изменению этих взглядов. Теперь Соловьев писал о конце мировой истории, о завершении борьбы между Христом и Антихристом. Данная идея становится основой для декадентского миропонимания.

Значимыми для эстетики символизма были взгляды В. Соловьева на природу искусства. В своей работе «Общий смысл искусства» Соловьев задачу поэта видел, во-первых, «в объективации тех качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой»; во-вторых, «в одухотворении природной красоты»; в-третьих, в увековечении этой природы, ее индивидуальных явлений [Соловьев 1991].

1.3 Русский символизм как литературное направление

«Символизм - (фр. *symbolisme* < от греч. *symbolon* – знак, опознавательная примета) - явление художественной культуры последней трети XIX - нач. XX вв., противопоставившее себя реализму (в частности, натурализму) и сделавшее основой своей художественной системы философскую концепцию о принципиальной непознаваемости мира и человека средствами научного опыта, логического анализа и реалистического изображения» [Белокурова 2005].

Развитие символизма в России происходило по двум часто пересекающимся направлениям: символизм как художественное направление и символизм как миропонимание, мировоззрение, своеобразная философия жизни.

Особенно тесное взаимодействие данных направлений отмечается в творчестве В. Иванова и Андрея Белого.

Говоря о символизме в концепции Андрея Белого, следует отметить, что специфику символистского мировидения он раскрывает через сопоставление места субъекта в познании и творчестве. Белый писал: «Познание есть осознаваемая связь: предметы связи здесь - только термины; творчество есть переживаемая связь; предметы связи здесь - образы; вне этой связи "я" перестает быть "я"» [Белый 1994]. По А. Белому, смысл символизма в теоретическом аспекте заключается, в том, что он направлен не на продуцирование новых теорий, а на смещение акцентов в уже разработанных теориях, в частности, в философии и эстетике, что позволяет глубже проникать в суть явлений и предметов. «В этом случае философия Аристотеля оказывается лишь символической структурой, скрывающей идеи платонизма, а поэзия Данте, Пушкина или Гете - способами проникновения в духовные миры, не имеющие ничего общего с внешне описанными явлениями» [Банников 1993: 20]. В концепции А. Белого символизм - это многомерный феноменальный мир духовно-материального бытия человека, т.е. пограничное положение между сущностью и явлениями; жизнью и смертью; будущим и прошлым.

В. Иванов различал два типа символизма: реалистический и идеалистический. На основе программного для символистов стихотворения Ш. Бодлера "Correspondances" он определяет истоки реалистического символизма, указывая, что сам Бодлер строил свою художественную концепцию как симбиоз реализма (Бальзак "Серафит"), и мистицизма (Бёме и Сведенборг). Основное назначение реалистического символизма - «вызвать

непосредственное постижение сокровенной жизни сущего снимающим все пелены изображением явного таинства этой жизни» [Бычков 1992: 80]. Основу этого постижения составляет специфическое соотношение феноменального и реального миров, в котором феноменальный мир предстает символом этой реальной действительности.

Идеалистический символизм имеет иную задачу – он направлен на изобретение утонченных художественных средств, способствующих передаче чувств от автора читателю. Это эстетизация, предпочтение искусственного естественному.

Реалистическая и идеалистическая стихии взаимодействуют в русском символизме. Понимание символа – это тот критерий, который позволяет увидеть различия указанных направлений символизма. Реалистический символизм берет свое начало в мистическом реализме средних веков через посредство романтизма и при участии символизма Гете. Его главные принципы объективность и мистический характер. Идеалистический символизм восходит к античному эстетическому канону и пришел к нам через посредство Парнасса. Его основные принципы - психологизм и субъективность. Символ здесь выступает как своеобразное средство контакта между людьми.

Символ в реалистическом символизме определяется с позиций онтологизма. В то время как в идеалистическом символизме суть символа усматривают в его психологичности и трактуют лишь как художественное средство для связи двух сознаний (автора и читателя), для передачи информации о субъективном переживании от одного человека к другому. В реалистическом символизме символ выступает как средство раскрытия мифа. «Только из символа, понятого как реальность, может вырасти, как дерево из зерна, миф» [Иванов: 540].

«Как литературное течение русский символизм оформляется в 1892, когда Д. Мережковский выпускает сборник «Символы» и пишет лекцию «О

причинах упадка и новых течениях в современной литературе» [Лотман 1987: 10]. Годом позже В. Брюсов и А. Митропольский (Ланг) готовят сборник «Русские символисты», в котором В. Брюсов выступает от лица еще не существующего в России направления – символизма. Подобная мистификация была результатом творческих амбиций Брюсова, который хотел стать не просто выдающимся поэтом, а основателем литературного направления. Свою творческую задачу В. Брюсов видел в том, чтобы «создать поэзию, чуждую жизни, воплотить построения, которые жизнь дать не может» [Брюсов 1893]. Поэзия, по мнению Брюсова, возвышается над жизнью, ведь жизнь лишь средство для ярко-певучих стихов. Для В. Брюсова символизм стал способом постижения реальности – «ключом тайн». В статье «Ключи тайн» (1904) он писал: «Искусство есть постижение мира иными, нерассудочными путями. Искусство – то, что мы в других областях называем откровением» [Брюсов 1904].

В качестве идеолога «старших символистов» называют Д. Мережковского. Свою теорию Д. Мережковский изложил в докладе, а потом и в книге «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» [Мережковский 1892]. Общие для теоретиков символизма размышления о крушении рационализма и веры Мережковский дополнял суждениями об упадке современной литературы.

Различие между реалистическим и символическим искусством было подчеркнуто в статье К. Бальмонта «Элементарные слова о символической поэзии» [Бальмонт 1990]. По мнению Бальмонта, реализм изживает себя, поскольку сознание реалистов замкнуто в рамках земной жизни, тогда как в искусстве все острее становится потребность в более утонченных способах выражения чувств и мыслей. Реализовать эту потребность способен символизм. В статье Бальмонта обозначались основные черты символической поэзии: особый язык, богатый интонациями, способность возбуждать в душе сложное настроение. «Символизм – могучая сила,

стремящаяся угадать новые сочетания мыслей, красок и звуков и нередко угадывающая их с особой убедительностью» [Бальмонт 1990], – настаивал Бальмонт. Установка на причастность Вечному Хаосу, «стихийность» дала в русской поэзии «дионисийский тип» лирики, воспевающей «безбрежную» личность, самозаконную индивидуальность. «Дионисийство – состояние мироощущения, при котором индивидуум переживает растворение своего индивидуального начала и стремится стать единым целым с людьми и миром» [Давыдов 2006]. Подобная позиция была зафиксирована в названиях сборников К. Бальмонта «В безбрежности», «Будем как солнце». «Дионисийству» отдал должное и А.Блок, воспевавший вихрь «свободных стихий», кружение страстей («Снежная маска», «Двенадцать»).

В манифестах «старших символистов» были сформулированы основные аспекты нового течения: приоритет духовных идеалистических ценностей (Д. Мережковский), медиумический, «стихийный» характер творчества (К. Бальмонт), искусство как наиболее достоверная форма познания (В. Брюсов). В соответствии с этими положениями шло развитие творчества представителей старшего поколения символистов в России.

Символизм Д. Мережковского и З. Гиппиус развивался в русле неоклассической традиции. Лучшие стихотворения Мережковского, вошедшие в сборники «Символы», «Вечные спутники» давали субъективную переоценку мировой классики. Проза Д. Мережковского в качестве основы имеет масштабный культурно-исторический материал (от античности и религиозной культуры древности, эпохи Возрождения до отечественной истории) и направлена на «поиск духовных основ бытия, идей, движущих историю» [Белый 1994: 2].

В стихах и прозе З. Гиппиус, в ее прозе отмечается тяготение к философской и религиозной проблематике, богоискательству. В творчестве Д. Мережковского и З. Гиппиус нашли отражение и формальные достижения

символизма: музыка настроений, свобода разговорных интонаций, использование новых стихотворных размеров.

В. Брюсов мечтал о создании всеобъемлющей художественной системы, построенной на «синтезе» всех направлений. Символ, в понимании В. Брюсова, есть универсальная категория, которая позволяет обобщать представления о мире. «Заветы» символизма В. Брюсов сформулировал в стихотворении «Юному поэту»:

Юноша бледный со взором горящим,

Ныне даю тебе три завета:

Первый прими: не живи настоящим,

Только грядущее – область поэта.

Помни второй: никому не сочувствуй,

Сам же себя полюби беспредельно.

Третий храни: поклоняйся искусству,

Только ему, безраздельно, бесцельно.

Т.о. основные постулаты символизма в концепции В. Брюсова можно определить следующим образом: творчество – цель жизни поэта, основа поэзии – творческая индивидуальность, для истинного творчества необходим отказ от реальности настоящего и устремленность в мир воображаемого грядущего.

От творчества Д.Мережковского, З.Гиппиус, В.Брюсова существенно отличался неоромантизм К.Бальмонта. В лирике К.Бальмонта, выдержанной в неоромантической традиции, отражается взгляд на поэзию как на жизнетворчество. Для Бальмонта-символиста главным в творчестве явилось воспевание безграничных возможностей творческой индивидуальности, иступленный поиск средств ее самовыражения.

Ф.Сологуб продолжал начатую в русской литературе Ф.Достоевским линию исследования «таинственной связи» человеческой души с гибельным началом, разрабатывал общесимволистскую установку на иррациональную

концепцию человеческой природы. Одними из основных символов в поэзии и прозе Сологуба стали «зыбкие качели» человеческих состояний, «тяжелый сон» сознания, непредсказуемые «превращения».

Специфическая мифологическая образность прозы Ф. Сологуба обусловлена его интересом к бессознательному, углублением в тайны психической жизни человека. Примером такой образности служат героиня романа «Мелкий бес» Варвара – «кентавр» с телом нимфы в блошиных укусах и безобразным лицом, три сестры Рутитовы в том же романе – три мойры, три грации, три хариты, три чеховских сестры. Постигание темных начал душевной жизни, неомифологизм – основные приметы символистской манеры Сологуба.

Неомифологизм символизма связан с формированием особой семантики мотива. Мы придерживаемся понимания мотива «как компонента произведения, обладающего повышенной семантической значимостью, причастного к теме и идее, но им не тождественного» [Магалашвили 2000]. Целостная система мотивов художественного текста позволяет расшифровать его символический код.

Чтобы понять природу неомифологизма, необходимо прояснить понимание символизации. Для символистов было характерно понимание этого процесса как прорыва в сверхреальность, которая связана с реальностью через символ. В символе при такой трактовке максимально значимыми считали следующие черты: многозначность, многомерность, невозможность однозначного истолкования, нетождественность образу. «Символ не может быть символом, если указывает только на себя, он вырывается за пределы искусства и соответственно раздвигает его границы, не может существовать без связи с другими символическими образами и выхода к мифу, «зерном» которого является» [Магалашвили 2000].

Из среды «младосимволистов» вышел крупнейший русский поэт А.Блок, ставший по определению А.Ахматовой, «трагическим тенором

эпохи». Свое творчество А. Блок рассматривал как «трилогию вочеловечивания» – движение от музыки запредельного (в «Стихах о Прекрасной Даме»), через преисподнюю материального мира и круговерть стихий (в «Пузырях земли», «Городе», «Снежной маске», «Страшном мире») к «элементарной простоте» человеческих переживаний («Соловьиный сад», «Родина», «Возмездие»).

В своей поэзии А.Блок создал всеобъемлющую систему символов, в которой все - цвета, предметы, звуки, действия – получало символическое значение. Так «желтые окна», «желтые фонари», «желтая заря» символизируют пошлость повседневности; синие, лиловые тона («синий плащ», «синий, синий, синий взор») – крушение идеала, измену; Незнакомка – неведомую, незнакомую людям сущность, явившуюся в облике женщины; аптека – последний приют самоубийц.

Символика цвета (в частности символика желтого и синего цветов) в целом заимствуется А. Блоком в средневековом мистицизме. Но, в отличие от средневековых символов, символы поэзии Блока многомерны, а подчас даже парадоксальны, и предполагают неоднозначную трактовку. Так Незнакомка может быть истолкована и как явление Музы поэту, и как падение Прекрасной Дамы, и как галлюцинация, греза, «кабацкий угар» – все эти значения перекликаются друг с другом, «мерцают, как глаза красавицы за вуалью».

Другим видным представителем младосимволистов является А. Белый. Его поэтические символы - отражение мучительных душевных терзаний (сборники «Урна», «Пепел»). Для прозы ведущим становится разрыв современного сознания. В романе Белого «Петербург» символизм предстает как особая форма переживания действительности, близкая к экстазу. Бомба, которую готовит главный герой романа Николай Аблеухов, разорванные диалоги, распавшееся родство внутри «случайного семейства» Аблеуховых, обрывки известных сюжетов, внезапное рождение среди болот «города-

экспромта», «города-взрыва» на символическом языке выражали ключевую идею романа – идею распада, разъединения, подрыва всех связей.

Определяя в целом особенности художественных миров старших и младших символистов можно отметить следующее. Старшие символисты воспринимали искусство в собственно эстетическом плане, поэт для них – творец чисто художественных, сугубо личных ценностей. Текст воспринимался как музыка. Категория *музыки*— вторая по значимости (после символа) в эстетике и поэтике символизма. Это понятие использовалось символистами в двух разных аспектах — общемировоззренческом и техническом. В первом, общефилософском значении, музыка для них — универсальная метафизическая энергия, первооснова всякого творчества. Во втором, техническом значении, музыка значима для символистов как максимальное использование музыкальных композиционных принципов в поэзии. Стихотворения символистов порой строятся как завораживающий поток словесно-музыкальных созвучий и перекличек.

Для старших символистов было характерно пессимистическое восприятие мира как тюрьмы, самообожествление творческого «я», неверие в жизнь и собственные силы.

Младшие символисты понимали искусство в философско-религиозном аспекте. Для их поэзии характерна изысканная образность, музыкальность, легкость слога. Философской основой их творчества послужила идея преобразования мира по законам искусства. Творческий метод формировался в результате симбиоза религии, искусства и мистики. Лирические тексты младосимволистов пронизаны предчувствием грядущей катастрофы, содержат апокалиптические мотивы (например, произведения А. Белого «Золото в лазури», «Пепел», «Урна»), картины гибнущей России.

После девятисотых годов наступает период заката символизма: в рамках направления больше не появляются значительные произведения, на смену символизму приходят новые направления – акмеизм и футуризм.

1.4 Символизм в Китае

Говоря о символизме в китайской поэзии, необходимо отметить, что символизм – неотъемлемая часть культуры Китая. Понятие символа пронизывает все сферы сознания и жизнедеятельности китайской нации: символизм чисел, цветов, растений. «Символы понимались в Китае не просто как способ познания мира, но и как сама действительность, как видимый образ незримых сущностей» [Махортова, Мордовикова].

Традиция символизма в китайской культуре построена на своеобразии языка, определившем его символическую функцию. Под символической функцией языка понимается стремление объяснить одно слово через другое по его полному или приблизительному созвучию (явление омонимии).

В древнем Китае существовал обычай, по которому друзья при расставании дарили друг другу на память по ветке ивы. Созвучие «ива» («лиу») и «остаться, оставить» («лиу») – намек на желание оставаться вместе, не расставаться. До настоящего времени в китайской культуре сохранился обычай, не позволяющий в качестве подарка использовать часы, так как по звучанию слово «часы» («чжун») тождественны слову «конец, смерть» («чжун»). Дарить часы в менталитете китайского народа означает «дарить смерть».

Символизм отражен и в таком элементе культуры как традиционные обряды. Так на юге Китая существовал обычай накануне свадьбы в доме жениха выставлять приданое невесты: одежду, постельные принадлежности, вещи, сделанные руками невесты и непременно овощи, среди которых сельдерей, чеснок и лук. Эта традиция основана именно на созвучии слов: «сельдерей» («цин») и трудолюбивый, усердный («цин»), «чеснок» («суань») – «считать» («суань»), «лук» («цун») – «умный» («цун»). В таком символическом применении овощи показывали, что в дом придет умная, трудолюбивая и бережливая хозяйка.

Значительную роль в жизни китайцев играли календарные праздники, поскольку в картине мира китайцев цикл мирового времени исчерпывался естественной сменой сезонов, связанных циклом хозяйственным. В крупнейших праздниках отражена идея утверждения вселенской связи времен, космической значимости человеческого бытия.

Самым важным праздником в году был Новый год. В конце Нового года жилища украшались парными надписями с благопожеланиями и иероглифом «счастье» («фу»), который приклеивался обычно в перевернутом виде. Это обусловлено тем, что слову «вверх ногами», «вниз головой» («дао») соответствует омоним «наступить, прийти» («дао»). Таким образом, перевернутый иероглиф «счастье» ассоциировался с мыслью о том, что в дом пришло счастье. В южных районах Китая во время этого праздника было принято готовить суп из морских водорослей, называемый «фацай». Название водорослей созвучно слову «богатство» («фацай»). Приготовление супа символизировало пожелание богатства. Еще один новогодний символ – присутствие на праздничном столе рыбы. Рыба («юй») созвучна со словом достаток, излишек («юй»). Наличие рыбы в новогоднем меню означало стремление к достатку в течение всего года. Образ рыбы настолько прочно связан в сознании китайцев с достатком, что даже при отсутствии средств на покупку рыбы бедняки делали из дерева ее муляж и ставили на стол.

Лирическое настроение присуще празднику «чун цзю» - «двойной девятки», или 9-го дня 9-го месяца. В этот день было принято любоваться осенними хризантемами, подниматься на возвышенные места, обязательно пить вино с лепестками хризантем, способное, как полагали, отвратить напасти и продлить жизнь. Здесь целая цепочка ассоциативных связей. Так, «вино» («цзю») по звучанию одинаково с числом девять, которое традиционно считается в Китае счастливым числом, вобравшим в себя смысл омонима «долго, давно» («цзю»).

Числовая символика была очень популярна в древнем мире. Китайские мудрецы считали, что вселенная управляется тремя началами: звездами, светилами и числами. Считалось, что каждому числу соответствует определенная стихия и покровительство светил и планет. Нечетные числа - мужские, они несут созидательную и индивидуалистическую силу Света, управляются Солнцем. А четные числа - женские, они несут разрушительную, но объединяющую силу Тьмы и управляются Луной.

Символизм как литературное направление в Китае появился значительно позже, чем в России: в двадцатые годы двадцатого столетия. Его родоначальниками являются Ли Цзиньфа, Ван Дуцин, Му Мутянь, Фэн Найчао и другие. Китайская поэзия того времени испытала большое влияние французского символизма в лице С. Малларме, Ш. Бергсона, П. Верлена, А. Рембо.

20-е гг. прошлого столетия были для Китая началом движения за новую культуру. В произведениях китайских символистов нашли отражение тревожные предчувствия социальных перемен в стране незадолго до драматических событий 1925 г. и последующих за ними революционных волнений, войны Сопrotивления 1937–1945 гг.

1925 г. Ли Цзиньфа опубликовал свой первый сборник символистских стихов «Морозящий дождь», четыре года спустя один за другим выходили его сборники символической поэзии. Символизм был явлением неоднородным, объединившим в своих рядах поэтов, придерживающихся разных взглядов, например, поэтов литературного течения «Новолуние» Чэн Цзы, Гэн Юй, Шао Сюньмэй и молодых поэты Му Мутянь, Фэн Найчао и Ван Дуцин.

В их стихах запечатлен романтический порыв к миропорядку. Настроения безнадежности, резко выраженный индивидуализм, неприятие жизни становятся характерными чертами китайского символизма. Будучи романтическим по своей природе, китайский символизм основывается на

стремлении выйти за рамки реальной действительности в мир вымысла и мечты, направлен на господство чувств и настроений над разумом.

Жизнь в стихах символистов предстает как безобразная и скучная. Вся поэзия ранних символистов пронизана пессимистическими настроениями.

Новое время потребовало от современной поэзии нового приема. Таковым стал символ, намек на то, что не названо. Посредством новых художественных средств и нового слова символисты отобразили свои настроения и чувства. Особое достижение символистов заключается в преобразовании значений поэтического слова, развитии ритмики и рифмы.

Одним из ярких представителей символизма в Китае является Гу Чэн. «Его стихам присущи мистическое содержание, символичность образов, разделение на мир реальный и мир вымышленный» [Бодоева 2010: 67]. Большое место в символической системе Гу Чэня играет символика цвета. Так в его стихотворении «Чувства» главным цветом является серый, он символизирует однообразие окружающего мира (серое небо, дорога, здание, дождь). Среди этой серости проступают яркие цвета – красный, зеленый. Они как видения из иного мира. «Символика цвета в китайской поэзии имеет долгую историю. Часто цвет связан с символизируемой им стихией. Так, красный на фоне серого является символом предрассветного, означая зарождение света в недрах мрака, а светло-зеленый является символом полуденного неба» [там же]. На основе соотнесения с традиционной для китайской культуры символикой цвета мы можем заключить, что поэт стремится противопоставить серому и унылому миру реальному ярким и красочным вымышленным мир. Используя яркие краски, символизирующие жизнь, любовь, красоту, Гу Чэн словно стремится дать новую жизнь старому миру. В этом стихотворении мы видим одновременно и осознание несовершенства реального мира и попытку уйти в мир вымышленный и прекрасный как способ уйти от общественно-политических проблем.

Таким образом, символическое творчество оказало большое влияние на формирование современной поэзии Китая. Вехи символизма с новой силой проявились в поэзии Китая в 80-е гг. двадцатого столетия. На литературном поприще возникает новое поэтическое течение «мэнлунши» или «туманная поэзия», главными чертами которого является использование символов, намеков, метафор, аллегорий. В целом «туманная поэзия» представляет собой поэзию намеков и недосказанности. Переосмысление личности, поклонение индивидуализму, переоценка ценностей, разочарование в прежних идеалах характерны для «туманной поэзии». Ее представителями являются Гу Чэн, Бэй Дао, Шу Тин, Ман Кэ, Ши Чжи, До До, Фан Хань и другие.

Произведения «туманных поэтов» отличает усиленное внимание к поэтическому самовыражению. «Туманной поэзии» характерен своеобразный антропоцентризм, ведь в центре внимания поэтов находится человек и его бытие во всех многообразных проявлениях. Переосмысливая национальную историю, поэты дают новое понимание человека: он больше не винтик, не шестеренка в общем большом механизме, он – свободная личность.

Протестом против несовершенства мира является стремление к гармонии, которая проявляется в возврате к чистой, доброй, искренней природе человека.

Для «туманной поэзии» характерен не только духовный поиск, но и искания в области художественных средств. «С одной стороны «туманная поэзия» продолжает и развивает традиции классической китайской поэзии и новой поэзии «движения 4 мая». Авторы «туманных стихов» наследуют и развивают традиционную образную символику, а также уделяют серьезное внимание таким приемам, как рафинированная лаконичность цзинлянь, намек аньши и многозначность хансюй» [Хайдапова 2012: 107].

Символизм пытался создать новую философию культуры, стремился, пройдя мучительный период переоценки ценностей, выработать новое универсальное мировоззрение. Преодолев крайности индивидуализма и субъективизма, символисты на заре нового века по-новому поставили вопрос об общественной роли художника, начали движение к созданию таких форм искусства, переживание которых могло бы вновь объединить людей. При внешних проявлениях элитарности и формализма символизм сумел на практике наполнить работу с художественной формой новой содержательностью и, главное, сделать искусство более личностным, персоналистичным.

Глава 2. Символика растений в лирике русских и китайских поэтов-символистов

2.1. Художественное и тематическое своеобразие поэзии русских и китайских поэтов-символистов

Поэзия символизма – явление, которое носит интернациональный характер. Символизм в различных его ипостасях – и как художественное направление, и как миропонимание, мировоззрение, своеобразная философия жизни – отмечен в XX в. в литературе и других видах искусства разных стран. Поэзия символистов во многом связана с обращением к флористической символике.

Система растительных символов в поэзии двух народов зарождается в глубокой древности, базируется на непосредственных впечатлениях и знаниях биологических свойств растений, развивается в философских системах, культуре и искусстве, в частности в изобразительном искусстве двух народов. Система растительных мотивов, образов, символов находит развитие в классической литературе двух стран. К началу XX в. в русской и китайской литературе складывается устойчивая система флоро-поэтики. Первые десятилетия XX в. стали для России и Китая временем бурных исторических преобразований, изменений в представлении о картине мира, временем формирования новой концепции личности. Это нашло отражение в литературе. Реализм как литературное направление получает дальнейшее развитие, возникают модернистские течения. В образном строе лирической поэзии двух стран эти изменения приводят к значительной трансформации художественной семантики традиционных образов растительного мира.

Ли Циньфа был первым символистом, который оказал большое влияние на китайскую поэзию 1920-х гг. его стихотворение «Небольшой дождь» является известным произведением, написанным в традициях китайского символизма. В 1930 годах Дай Ваншу соединил европейский

символизм с китайской литературной традицией, создав тем самым новый китайский символизм, который сильно отличался новыми яркими образами и скрытыми выразительными сравнениями.

Китайская культура всегда стремилась к гармонии с окружающим миром. И китайская семиотика яркое тому подтверждение, китайская культура придавала огромное значение символам, которые проникают во все сферы жизни человека. Язык символов моделирует воспринимаемый мир. В Китае язык, закрытый образ жизни, культы предков и природы, сформировали целую систему символов, которая стала основой существования этого народа с его миропониманием. Никакая другая страна не может сравниться с символизмом Китая, который стал поистине национальным достоянием. Символы понимались в Китае не просто как способ познания мира, но и как сама действительность, как видимый образ незримых сущностей.

В китайской поэзии природа и человек слились в нерасторжимое единство, в котором и обыденная жизнь среди людей, и отшельничество соседствуют. Близость человека к благодатной китайской земле, с ее цветами и плодами, деревьями и птицами, была неоспорима и неизменна. «Многочисленные города, торговые центры, несмотря на всю свою значимость, не могли оторвать поэзию от земли, крестьянско-помещичьей основы, тихой красы природы и заставить ее воспеть беспокойный шумный город» [Бычков 2008: 1].

Природа почти никогда не рассматривается в отрыве от человека, за нею всегда следует одушевляющий ее внимательный глаз наблюдателя.

Изучением образов в китайской культуре занимались многие ученые, в их числе М.В. Алексеев, Я.В. Шекера, В.В. Малявин, а также, Ван Вэньцзянь, Гуй Ю-гуаном, Лян Цичао, Кан Ювэйи М.Е. Кравцова.

Каждая национальная поэзия имеет свои устойчивые мотивы, которые выходят за рамки индивидуального авторского сознания и принадлежат

поэтическому сознанию всего народа. Это особенно характерно для китайской поэзии, основанной на устойчивой поэтической преемственности. «Китайский поэт всегда ощущал себя наследником всех прежних поколений», - замечает известный востоковед И.С. Лисевич [Лисевич 1984: 16].

Деревья и цветы как важные компоненты природы играют значимую роль в китайской поэзии. «Дерево соединяет глубину и высоту не только в пространстве, но и во времени, выступая как символ памяти о прошлом и надежды на будущее. Дерево - образ самой вечности, которая всегда юна и всегда стара», - замечает М. Эпштейн [Эпштейн 1990: 38].

Один самых частых образов живой природы китайской поэзии это образ цветка. Смысл этого образа может конкретизироваться – в стихотворениях поэтов Китая упоминаются лотосы, лилии, гвоздики, фиалки. Наиболее распространённым в китайской поэзии является образ хризантемы.

В русской и китайской поэзии первой трети XX в. актуализируется значительный ряд художественных смыслов, присущих символике цветов. В русской поэзии становится значимой семантика образа розы, связанная с христианской и античной традициями. Образ розы в китайской культуре богат по содержанию, но в большей мере это результат иностранных культурных влияний.

Другой популярный образ – сосна. Сосна – крайне любимый китайцами символ долголетия, а потому её образ можно встретить почти во всех стихотворениях о долголетьи. В Китае сосна часто изображается вместе с аистом и белым оленем, потому что они тоже символизируют долголетие. Их изображают вместе, чтобы лучше выразить идею – прославление и представление долголетия сосны. [ДжаоДайфэн .2011. с 24]

Для китайской лирики характерно оригинальное изображение природы. Природа становится будто живым существом, китайские поэты, в отличие от европейских и российских, никогда не остаются в стороне от описываемых ими явлений. Они как бы сливаются в единое целое, образуя единую картину,

через которую поэт передает свои мысли, переживания и идеи. Для описания природы китайские поэты часто используют неожиданные ассоциации, т.е. изображение природы в произведениях китайских поэтов является оригинальным, как и по форме, так и по смыслу.

Цветочная символика складывается как единая система, каждому цветку соответствует свое символическое значение. В образной системе китайской поэзии первой трети XX в. традиционный смысл цветка трансформируется, обретает новые грани смысла, которые обусловлены новизной самой жизни китайского общества и литературы.

В русской лирике начала XX в. мотивы и символы цветов занимают значительное место. Образ цветка многозначен, связан с богатой культурной традицией. В творчестве поэтов-символистов образы цветов становятся моделирующими концептами, источником художественной символики. «Эротическо-мистическое существование символического человека изображается посредством "цветочного"» [Хансен-Лёве]. Концепт «цветок» созвучен самой картине мира, характерной для поэзии символизма. «Важные прототипические признаки концепта цветок "красота", "хрупкость", "недолговечность"» [Молотова] актуализируются и репрезентируются прежде всего в лирике символистов.

Не менее значительное место образы цветов занимают в системе флоропоэтики постсимволизма. «Приверженность к цветочной символике в поэзии начала XX века, как символистской, так и постсимволистской, приобрела характер тенденции» [М.В. Серова].

В образной системе русской и китайской поэзии начала прошлого столетия содержательная наполненность, широта спектра художественной семантики отдельных цветочных образов могут существенно различаться.

2.2. Образы и символы растений в творчестве русских и китайских поэтов

Система флористических образов в русской и китайской культуре отражает различие в их ментальности, в представлении о модели мира и месте человека в мироздании. Это находит воплощение в произведениях литературы и изобразительного искусства, репрезентирующих растительный мир России и Китая

В России символизм зародился в первой половине 19 века. Первыми символистами были поэты В.Я. Брюсов и К.Д. Бальмонт, позднее к ним присоединились А.А. Блок, А. Белый. Новизна их произведений проявлялась в новых приемах и демонстративных разрывах с традиционными ценностями. Однако вся китайская поэзия буквально пронизана символизмом с самого ее зарождения. Все китайские поэты прибегали к символике, таким образом, символизм всегда был, есть и будет во всей китайской поэзии. Китайские поэты видели символы повсюду, запечатлев их в своих лирических произведениях.

Одним из древнейших растительных символов, используемых в лирике Китая является лотос. Поэт 11 в. ДжоуДуньи писал о лотосе: «Из грязи растет он, а сам негрязища» («Небольшой дождь»). Кроме лотоса в китайских стихах часто упоминается шелковица. Это гигантское дерево, подымающееся из бурлящего океана. По преданию, на ее вершине сидит петух, а на ветвях расположены девять солнц.

Самые популярные в Китае цветы – это пион, хризантема, магнолия, орхидея. Они символизируют счастье, удачу, и выставляются в домах по праздникам. Пион в лирике Поднебесной называют «королем цветов». Это элемент «Ян», символ любви и богатства, поэтому китайские поэты часто используют в своих стихотворениях образ пиона, выражая свои чувства. Желтая хризантема также излюбленный символ китайских поэтов. Она

символизирует осень, радость и легкую жизнь. Магнолия и орхидея символизируют любовь, изысканность и сладость.

Бамбук почитается в Китае с древних времен. Китайские поэты часто воспевали его в своих стихах. В лирике Поднебесной он представлен широко, так как считается, что он имеет мистическую силу, ведь он остается зеленым весь год. Часто в китайских поэтических текстах бамбук связывают с флейтой и называют «поющим ветром».

Образ розы в поэзии Китая возникает относительно поздно, не занимает доминирующего места и не входит в число ключевых флористических образов. Первоначально роза в китайской лирике была связана с обозначением красоты камня (нефрита), с колористикой. Позднее символика розы получает новый смысл: цветок связывается с образом женщины, становится символом женской красоты и соблазна. Смысл образа постепенно приближается к его значению в китайской лирике XX в. и одновременно в европейской поэзии.

В творчестве поэтов Китая 1900—1930-х годов образ розы связан с темой любви, с его помощью дается описание женской красоты. В поэзии «Дискающая роза» Сюй Чжимо красавица сравнивается с цветком розы:

...

...

Она спит

...

Смотри, красавица!

Солнце весны покрывает ее кожу,

Это роза, это дикая роза...

(Подстрочный перевод — Ши Хан)

Олицетворение (Роза спит, кожа розы); роза ассоциируется с молодостью, женским началом.

Образ розы здесь символизирует красоту девушки, и это значение близко к европейской традиции.

Шипы на розах защищают ее красоту от жестокого мира. Поэтесса Се Бин Синь пишет стихотворение из сборника стихов «Мириады звёзд», в котором шипы на розах соотносятся с темой защиты красоты от жестокой жизни:

Шипы розы

Ненавидят рвущего их человека,

А ее саму радуют и успокаивают.

(Подстрочный перевод — Ши Хан)

Шипы на розах,

Вы тем, кто рвет цветы,

И боль и гнев несете,

А розам — только радость и покой.

(Пер. Г. Ярославцева)

Символика розы в лирике Китая не является доминирующей. Спектр художественных смыслов этого цветка относительно узок, семантика образа трансформируется в китайской поэзии первой трети XX в. под влиянием европейской традиции

«В русской литературе, как и в литературах других европейских народов, образ розы занимает доминирующее положение, имеет широкий семантический спектр. Роза преобладала среди метафор цветочного круга, наполняясь в русской поэзии 1900-1930-х годов новыми смыслами. В их ряду особое место занимает сакральное значение образа, наиболее полно актуализированное в творчестве русских поэтов-символистов и связанное с обращением к эмблематике розенкрейцерства» [Зубакиным]. Символика розы занимает существенное место в художественной образности Ф. Сологуба, А. Блока, А. Белого и других поэтов-символистов. Роза может быть воплощением женской красоты, символом земного и страстного чувства. В

стихотворении Ф.Сологуба «Любовью легкого играя...» возникает мотив любви, которая дарует «блаженный рай», таящий сладкую отраву греха:

*С тобою на лугу несмятом,
Целуясь в тени берез,
Я упивался ароматом,
Благоуханней алых роз.*

В русской поэзии начала XX в. актуализирована семантика символа розы как составляющей смертного кода, что также воплощено в лирике символистов и акмеистов. Пример тому — строки стихотворения А. Ахматовой «Высокие своды костела...»:

*Высокие своды костела
Синей, чем небесная твердь...
Прости меня, мальчик веселый,
Что я принесла тебе смерть —
За розы с площадки круглой...*

Анализ сравнительной семантики образа розы в русской и китайской поэзии первых десятилетий XX в. позволяет сделать вывод, что между значениями в поэзии двух народов существует сложное соотношение сходства / различия. Сходство проявляется в том, что роза является символом женской красоты, а различия проявляются в актуализации отдельных признаков предмета, служащего символом (шипы в китайской литературе), или ассоциативных связей, имеющих подчас ярко индивидуальный характер.

В классической лирике Китая хризантема была воплощением осени, символом противостояния хрупкой красоты надвигающейся зиме, и одновременно этот фитоним является знаком покоя и уединения, творчества. Для китайской интеллигенции хризантема является особым духовным символом. В системе гендерных оппозиций она чаще ассоциировалась с независимым, гордым, благородным, волевым и жестким мужчиной. Этот

фитоним входит, наряду с цветущей мэйхуа, орхидеей, бамбуком, в сообщество «четырех благородных мужей».

В поэзии Китая начала XX в. в структуре этого образа актуализируется новый смысл: хризантема олицетворяет для китайского поэта родину, особенно если он далеко от нее. В китайской традиции образ хризантемы связан с традиционным праздником Чунъян, который отмечался в девятый день девятого месяца по лунному календарю — время поздней осени, когда повсюду расцветают хризантемы. Следуя древнему обычаю, люди отправлялись в горы, чтобы наслаждаться хризантемами, пить вино с лепестками этих цветов, есть особые пирожные «чунъян», приготовленные также с добавлением хризантем. Этот праздник широко отмечался в Китае и в первой трети XX в. К образу цветка хризантемы обращаются китайские поэты XX в. Так, поэт Вэнь Идо, который в 1922 г. жил в США, создал стихотворение «Думы о хризантеме», написанное накануне праздника Чунъян:

*Я вспоминаю свой родной край,
Нашу величественную, прекрасную родину.
Мой цветок надежды опять цветет, как и ты.
Осенний ветер! Вей, вей!
Я буду петь о цветке моей родины!
Я буду петь моей цветущей родине!
(Подстрочный перевод — Ши Хан)
А когда я в раздумье о родине нашей —
Хризантемой надежды мои расцветают.
Вей же, вей над Китаем, о ветер осенний!
Я желаю воспеть — нет прекраснее темы! —
Хризантему — красу моей милой отчизны,
И отчизну, прекрасную, как хризантема!*

(Пер. П. Ярославцева)

В русской поэтической традиции воплощение воспоминаний о родине, не соотносимо с образом какого-либо цветка: его аналогом в сфере флористической символики можно назвать дерево — березу.

*Я люблю, когда шумят березы,
Когда листья падают с берез.
Слушаю - и набегают слезы
На глаза, отвыкшие от слез.*

*Все очнется в памяти невольно,
Отзовется в сердце и в крови.
Станет как-то радостно и больно,
Будто кто-то шепчет о любви.*

*Только чаще побеждает проза,
Словно дунет ветер хмурых дней.
Ведь шумит такая же береза
Над могилой матери моей.*

*На войне отца убила пуля,
А у нас в деревне у оград
С ветром и дождем шумел, как улей,
Вот такой же желтый листопад...
Русь моя, люблю твои березы!
С первых лет я с ними жил и рос.
Потому и набегают слезы
На глаза, отвыкшие от слез...*

(Николай Рубцов «Березы»)

В поэзии русских лириков образ хризантемы встречается нечасто. Цветок, воплощающий красоту и хрупкость быстротекущего мгновения, в поэзии указанного периода, в соответствии с европейской традицией, устойчиво связывается с танатологической символикой. Пример этому — стихотворение И. Анненского «Хризантема»:

*И казалось мне, что нежной
Хризантема головой
Припадает безнадежно
К яркой крышке гробовой...*

Такая семантика в поэзии Анненского устойчива — она встречается и в стихотворениях «Перед панихидой» («И вянут космы хризантем / В удушливом дыму»), «Невозможно» (Есть слова - их дыхание, что цвет/Так же нежно и бело-тревожно)

В стихотворении А. Ахматовой «Подражание И. Ф. Анненскому» образ хризантемы вписан в характерное для ее лирики пространство натюрморта с присущими ему атрибутами: книга с загнутой страницей, в свою очередь являющая знак памяти, противостоящей мигу:

*И всегда открывается книга
В том же месте.
Не знаю, зачем!
Я люблю только радости мига
И цветы голубых хризантем.*

Знаменателен в этом тексте цветовой образ — голубой цвет, непосредственно восходящий к определению из стихотворений Анненского, нередко ассоциируется с чем-то хрупким, эфемерным. Цветы хризантем изображены в прямом сопоставлении с безвозвратно уносящимся мгновением («радости мига»).

Таким образом, семантика фитонима хризантема в русской и китайской поэзии первой трети XX в. значительно различается.

Художественный смысл и художественные функции образа лотоса в китайской поэзии и лилии в русской лирике первой трети XX века также имеет ряд отличий. Один из наиболее значимых в китайской культуре, искусстве, литературе образ лотоса обозначает чистоту, совершенство, духовное изящество. Этот цветок связан с символикой лета, плодovitости. Кроме того, лотос олицетворяет прошлое, настоящее и будущее, поскольку каждое растение имеет бутоны, цветы и семена одновременно. Лотос — символ человека благородного, выросшего из грязи, но ею не запачканного.

В традиционной китайской поэзии на семантику лотоса активно повлияли религиозно-мифологические традиции, прежде всего религия буддизма, в которой он является одним из символов божества. Лотос наделяется эротической символикой: «рвать лотосы» (равно как и любые другие водяные цветы) — распространенный в народной песне и любовной лирике эвфемизм, означающий «мечтать о встрече с любимым» [Кравцова].

*Красивая девушка собирает лотосов
муж её на даль не возвращается
время так быстро стремится.
но девушка упорно ждёт
хотя мучит тоска..... «Песня лотоса» Ван Бо
подстрочный перевод мой – Ху Чжэфань*

В китайской поэзии 1920—1930-х годов образ лотоса обретает новый смысл. В 1928 г. поэт ЧжаоЦзиншэнь выпустил сборник стихотворений «Лотос».

*Закат светит в каменный забор,
Бабушка и внук там смотрят,
Перед ними зелёный лotosовый пруд,*

Белые лотосы плывут над водой.

(Подстрочный перевод мой. — Ши Хан)

Здесь лотос — символ надежды на будущее, стремления к новой жизни. Бабушка и внук представляют два поколения, они по-разному смотрят в будущее.

Первый китайский поэт-символист Ли Цзиньфа испытал большое влияние творчества французских символистов, в частности идей «эстетизации зла» — непосредственное воздействие сборника стихов Ш. Бодлера «Цветы зла». Ли Цзиньфа наделил образ лотоса новой семантикой, в его поэзии цветок не живой, не зеленый, а как будто мертвый:

*Осенний ветер дует со всех сторон —
Разбито сердце мое,*

Сон над листом лотоса или на ивовом пруте. (Ахматова «Память о солнце в сердце слабеет...»). Таким образом, широкая семантика фитонима лотос складывается в китайской поэзии под влиянием множества факторов. Значение этого образа в китайской поэзии первой трети XX в. значительно трансформируется, сохраняя, однако, связь с традицией.

В русской поэзии образ лотоса встречается очень редко, но его семантика и художественные функции соотносимы с другим фитонимом — лилией. Лотос — единственный представитель семейства Лotosовых, однако по своим ботаническим свойствам и мифологической семантике этот цветок напрямую соотнесен с лилией.

У христиан лилия стала символом чистоты и невинности. Во время Благовещения Архангел Гавриил, явившись к деве Марии, держал в руках белые лилии, которые стали символом Богородицы. Кроме того, в

европейской традиции лилия — геральдический знак французской династии Бурбонов.

В русской поэзии конца XIX — начала XX в. образ лилии обретает новую семантику, которая соотносится типологически с традиционным значением этого цветка в китайской поэтической образности.

Лилия, как и лотос, вырастает из грязи, из болота и при этом сохраняет свою чистоту, она напрямую соединяет красоту с мраком хаоса. Эта грань образа актуализирована в стихотворении К.Бальмонта «Болотные лилии»:

*Побледневшие, нежно-стыдливые,
Распустились в болотной глуши
Белых лилий цветы молчаливые,
И вокруг них шелестят камыши.*

Лилии, выросшие на болоте, сохраняют свою чистоту в уединенности:

*И не манят их страсти преступные,
Их волненья к себе не зовут;
Для нескромных очей недоступные,
Для себя они только живут.*

В русской поэзии начала XX в. актуализируется сакральная символика образа лилии, этот цветок наделяется мистическим смыслом, что характерно, прежде всего, для творчества поэтов-символистов. В лирике А.Блока образ лилии чаще всего встречается в «Стихах о Прекрасной Даме». В стихотворении «Верю в Солнце Завета», эпиграфом к которому являются слова из Апокалипсиса: «И Дух и Невеста говорят: прииди», образ лилии наделяется очень характерным эпитетом:

*Заповеданных лилий
Прохожу я леса.
Полны ангельских крылий
Надо мной небеса.*

В стихотворении Блока «Тебя скрывали туманы» символика лилии прямо соотнесена с женским началом, наполнена семантикой мистического союза:

*Какие бледные платья!
Какая странная тишь!
И лилий полны объятья,
И ты без мысли глядишь.*

В поэзии Блока более позднего периода образ лилии встречается гораздо реже. В стихотворении «Ушла. Но гиацинты ждали...» содержится строфа, в которой единственный раз в лирике второго тома встречается упоминание лилии, связанное с образом Египта:

*В косых лучах вечерней пыли,
Я знаю, ты придешь опять
Благоуханьем нильских лилий
Меня пленять и опьянять.*

К традиционному значению образа лилии как символа Богородицы Блок обращается в третьем томе лирики, в стихотворении «Флоренция» из цикла «Стихи об Италии»:

*Ты пышных Медичей тревожишь,
Ты топчешь лилии свои,
Но воскресить себя не можешь
В пыли торговой толчеи!*

В поэзии Анненского лилия — один из наиболее часто встречающихся фитонимов. Этот цветок в лирике поэта является символом

женственности, чистоты и непорочности и одновременно наделяется художественным смыслом, который характерен для поэзии символизма: «Еще однозначней, чем розы, с мистико-эротическим явлением небесной, в той или иной мере, жены связаны лилии: ведь из всех цветов лилия в наибольшей мере "обнажена", то есть это в буквальном смысле апокалиптический цветок-символ» (А. Хансен-Лёве).

Таким образом, в русской и китайской поэзии образы соотнесены по своей семантике: для них характерен сакральный смысл, а также значение, связанное с женским началом.

В славянских мифах объясняется происхождение многих цветов, которые символически связаны с красотой, любовью и смертью.

В поэзии К.Бальмонта мир индивидуальный зависит от традиций мира славянского, поэт следует славянским традициям в изображении цветов. Фитонимические символы в мире флоры посредством индивидуально-авторского восприятия приобретают дополнительные смысловые компоненты. В стихотворных текстах Бальмонта представлены славянские цветы: *люб-трава*, *папороть-цветок*, *мак*, *ландыш* и др. У каждого цветка в мифах есть своя легенда, свой образ, отражающий культурные традиции славян. Семантические поля «цветочной» лексики можно наблюдать в стихотворных текстах Бальмонта в основном в символических значениях. Посредством языкового насыщения, вплетаясь в поэтические строки, образы цветов представляют славянский мир ярче и убедительнее. В мире флоры **кувшинка** (другие названия: *купава*, *водяная лилия*, *кубышка*, *желтая кувшинка*, *купальница*, *лютик*) — поэтический и мифологический символ, который обозначает чистоту сердца. Русское название цветка — *купава* или *купальница*, так как он массово цветет на Аграфену Купальницу. По традиции в этот день после долгой зимы мылись и парились в банях, наступало время купания в реках и озерах. Кувшинка описана К.Бальмонтом в своей естественной среде обитания — воде:

*Удвоены влагой сквозною,
Живя неземной белизною,
Купавы на небо глядят.
И дремлют прибрежные травы,
И внемлют их вздохам купавы...
(Вечер // Тишина, 1898) .*

*Пролетаешь над водой, —
Распускаются купавы,
И росой, как звездой,
Блещут ласковые травы.
(К царице фей // Будем как солнце, 1902).*

После долгой зимы вся природа напоминает просыпающегося человека, который, не торопясь, размеренно и непринужденно совершает свои действия. Образ *кувшинки* приобретает дополнительные значения, включается в семантические отношения с объектами мира человека. Так, для изображения *кувшинки* используется сема «сон»:

*Чуть бледнеют янтари
Нежно-палевой зари.
Всюду ласковая тишь,
Спят купавы, спит камыш
(Тишина // Тишина).*

...Белоснежные *кувшинки* задремали, чуть дыша.

*(Эльзи // В безбрежности, 1895).
(Лесная лилия // Только любовь, 1903)
Над гладью зеркальной лесного затона,
Вся белая, лилия дремлет одна...*

В поэзии К.Бальмонта кувшинка приобретает антропоморфные признаки: она «живет», «дышит», «глядит», «вздыхает». Красота и трепетность кувшинки эксплицируется в гиперсеме «нежность»:

*Ластятся волны к веслу,
Ластится к влаге лилея.
(Влага // Будем как солнце) .
Нежно обнявшись с последним лучом,
Лилия дремлет и грезит. О чем?..
Скоро ночная сойдет тишина,
Лилия будет бледна, но видна,
В свету одета, и тайной сильна.
(Духовный сад // Зеленый вертоград, 1909) .
(Болотные лилии // В безбрежности).*

Не менее присущи ей «скромность, застенчивость, стыдливость»:

*Побледневшие, нежно-стыдливые,
Распустились в болотной глуши
Белых лилий цветы молчаливые,
И вокруг них шелестят камыши.*

Считается, что кувшинка — *одолень-трава*, цветок славянских русалок. Образ кувшинки сопоставлен с образом девушки:

*И вот во мгле, вдали,
Открыв лицо свое,
Кувшинки расцвели
И смотрят на нее.
(Вечерний свет погас... // В безбрежности)*

Как видим, в образе *кувшинки* в поэзии Бальмонта сочетается традиционность славянского видения и новые значения через индивидуальные авторские ассоциации.

Образ *мака* связывается в мифах с кровью убитого человека или дракона. В обрядах вызывания дождя во время засухи в Полесье в колодец бросали («сеяли») зернышки мака, освященного в день Маковея, колотили или мешали воду киечками (палицей — оружием громовержца), приговаривая: «Макарка, сыночек, вылазь из воды, разлей слезы по святой земле!»; им обсыпали избу, хлев, могилы «ходячих» мертвецов и др. Известны многочисленные редуцированные названия мака, сходные с именем громовержца. Имеется большое число данных об использовании мака в колдовстве, магии (в частности, в заговорах), а также в гаданиях, предсказаниях, при ситуациях выбора. Много обрядов связано с маком у славянских народов. Они сравнивали его цветы с зарей и верили, что маковые семена могут защитить от злых духов.

Папоротник на Руси часто называли разрыв травой и верили, что одного прикосновения его цветка достаточно, чтобы открыть любой замок, разорвать железные кандалы или путы, достичь исполнения любого желания.

Ссылаясь на это поверье, К. Бальмонт пишет:

*Кто в июне войдет в этот мир, каждый цвет,
Его сладостно мучая,
Будет сердцу внушать, что любить нужно их,
Эти сны, лепестки, и душа его станет невучая,
Расцветенная и жгучая.
И в июне, в Иванову ночь,
Он искать будет папороть-цвет,
На вопрос невозможный — желанный ответ...*
(Июнь // Хоровод времен, 1908).

Образ-символ папоротника включается в ассоциативное поле слова «душа». Стимул отыскать папоротник в славянском мире оправдан тем, что поиски приводят не просто к исполнению всех желаний, но и к очищению души человека, к чистоте его помыслов, освобождению от грехов. Эпитеты певучая, расsvеченная, жгучая усиливают эффект желанности поиска папоротника, косвенно говорят и о необычности самого цветка, его внешнего образа. Мало кто видел в жизни цветущий папоротник, но все уверены, что он непременно яркий, вероятнее всего, огненно-желтого цвета. Ответ на вопрос, каким же цветом цветет папоротник, находит свое отражение и в легенде, согласно которой бог Солнца — Ярило облагодетельствовал людей, даровав им огонь. Каждый год в ночь с 23 на 24 июня он посылает на землю огонь, который разгорается в цветке папоротника:

Ночь приходит. Всем известно,

Ночь Иванова колдует.

Звездный папоротник рви.

Миг поет в твоей крови.

Пляшет пламя повсеместно.

Мглу огонь светло целует.

Где костры сильней горят,

Ройся глубже, вспыхнет клад.

(Хмельное солнце // Птицы в воздухе, 1908. Бальмонт. К.Д)

Человек, нашедший и сорвавший в Иванову ночь (ночь на Ивана Купала) «цвет-огонь папоротника» («царь-огонь»), сам становится невидимым и приобретает способность видеть сокрытые в земле клады, понимать язык всякого дерева и всякой травы, речь зверей и домашних животных. Символика цвета, присутствующая в творчестве К. Бальмонта в качестве важного семантического компонента, ярко отражена в

строках этого стихотворения. Эпитет звездный (папоротник), метафоры «миг поет в твоей крови», «пляшет пламя», «мглу огонь светло целует», сравнение цветка папоротника со вспыхнувшим костром — все эти выразительные средства подчеркивают сказочность образа папоротника, усиливают впечатление о его волшебной СИЛЕ. Однако сорвать, судя по преданиям, цветок папоротника трудно и опасно. Во-первых, распускался цветок в полночь лишь на одно мгновение, и его тотчас обрывала рука невидимого злого духа. Во-вторых, духи мрака, хлада и смерти напускали ужасы на смельчака и могли увлечь его за собой в страну мрака и смерти. В сказочных образах Лемура К.Бальмонт показывает опасность поисков цветка папоротника:

*Троеглазые Лемуры,
Телом тяжки и понуры,
Между сосен вековых,
Там, где папоротник-чудо
Разрастается, как груды,
Собрались — и сколько их!*

(Лемуры.Правдивая сказочка // Литургия красоты).

Образ животного лемура гиперболизирован Бальмонтом для усиления ощущения опасности. Использование приема сравнения для описания папоротника: «разрастается, как груды» подчеркивает значимость, весомость образа. Славянский образ папоротника овеян не только легендами, но и через приемы метафоризации и ассоциации становится в поэзии К.Бальмонта символом непостижимости, недоступности, вожделенности, сакральности. Цветы ландыша по русским преданиям были слезами царевны Волхвы, жившей под водой. Она полюбила Садко, когда тот пел, сидя на берегу моря. Когда Садко попал в подводное царство, она узнала, что тот любит другую.

Царевна очень огорчилась и часто по ночам выходила из моря поплакать. Ее слезы превращались в ландыши. Другие предания утверждают, что ландыш — это счастливый смех русалки Мавки, рассыпавшийся по весеннему лесу, когда она впервые узнала радость любви. По украинскому преданию цветок этот вырос из слез девушки, которая ожидала казака из похода. По сути, доминантой в образе ландыша выступает любовь. И в стихах К. Бальмонта это находит свое отражение:

*Весною светлой, как вестник Мая,
Целую ландыш, в мечту влюбленный...*

(Снежные цветы // Тишина)

Как цветок я хочу расцвести...

.....

Я как ландыш, бледнея, цвету

Для мечтательных, нежных, влюбленных...

.....

Полюбив молодую Весну,

В поцелуях сплетенные тени,

Я порою всю ночь не усну...

(Как цветок // Тишина).

Образ цветка символизирует любовь в семе «цветовая гамма»:

Солнце пахнет травами,

Свежими купавами...

.....

Нежно-светлоткаными,

Ландышами пьяными...

(Аромат солнца // Горящие здания).

Еще последний снег в долине мгlistой

На светлый лик весны бросает тень,

Но уж цветет душистая сирень,

*И барвинок, и ландыш серебристый.
(Зарождающаяся жизнь // Под северным
небом, 1894).*

*Ландыши вы белоснежные,
Не соты ль вы лунных пчел?...*
(Ландыши // Хоровод времен).

Мир цветов многообразен и неповторим. Люди издавна воспринимали эту божественную красоту и придавали им определённую символику. Если один цветок – это некий символ, то букет даёт целостное представление о чём-либо имеют свой язык и моЖЕт передавать чувства без слов. В сфере чувств и отношений цветок это конвенциональный знак, применимый и в поэзии. Если учитывать семантику цветов, их символическое значение, можно получить сведения, углубляющие смысл стихотворений. А. А. Хатхе пишет, что «среди многих средств в поэзии используется метафора, которая не просто одушевлённа, но и антропоморфна. В художественных произведениях и поэзии прослеживается приписывание растениям чувств, характерных для человеческой души. Картины природы и отдельные природные образы проводят психологическую параллель с личностью человека».

Цветы прочно вошли в современную повседневную жизнь человека. Так, издавна человек осознавал величайшее эстетическое значение цветов и стремился ввести их в свой быт. Если в Древнем Египте и Древней Греции цветы были важными культовыми атрибутами, – ими украшали святилища богов, статуи, декорировали костюмы, готовясь к значительным церемониям, то у славянских народов, цветы, а вернее, венки, считались не только украшением, но и обрядовыми элементами: на венках гадали, опуская их на воду.

В мире Анненского пространство сада представлено максимально ярким и многоцветным - присутствуют все цвета спектра. Красный (как и многие другие цвета) характеризует в пространстве сада цветы. Самым ярким цветком является мак, которому посвящено два стихотворения, входящих в «Трилистник соблазна». Цветы становятся ярким пятном в мире, окружающем лирического субъекта, вокруг которого организуется остальное пространство, их вызывающий цвет становится символом избытка жизни, что подтверждается дальнейшим контекстом, говорящим о скоро пришедшей осени, когда от цветков ничего не осталось. Подобная концептуализация цвета может быть интерпретирована как знак извечной победы смерти над жизнью, какой бы яркой она ни была, а цвета красной палитры связываются с мотивом обреченности.

В осеннем пространстве сада появляются доминанты красного и желтого («Конец осенней сказки», где контекст задает еще один план - красный цвет сопоставляется с кровью Христа, следовательно, возникает ассоциативная связь с мукой). Желтый цвет представлен лексемами огневой и огнистый, их семантика предполагает близость к красному, но в рассматриваемых контекстах реализуется семантика цвета в рамках желтого спектра, главным образом за счет сочетаемости и образного внутритекстового приращения («После концерта»). Также желтый цвет объектов действительности не всегда является перманентно присущей характеристикой, он может возникать при особом освещении. Источником света может быть фонарь (анализ показал, что в отличие от современных представлений, относящих фонарь к пространству города, для Анненского этот предмет был связан с пространством сада). Оттенки синего цвета в пространстве сада связаны, естественно, с пространством неба, а также со снегом: Но люблю ослабелый / От заоблачных нег - / То сверкающе белый, / То сиреневый снег...

Зеленый спектр соотносится со многими натурфактами (что соответствует денотативным характеристикам). Данная цветовая характеристика также присуща всему пространству сада, воспринимаемому как единый образ: И отуманенный сад / Как-то особенно зелен... В контексте именно цветовая характеристика становится знаком изменений, происходящих в окружающем мире с наступлением заката, когда в связи с изменением освещения сад становится особенно зелен, приобретая необычно насыщенный оттенок.

Черный цвет в рассматриваемых текстах связан с природным миром. В мире, близком лирическому субъекту, черный цвет присущ только одному воспринимаемому объекту - земле («В марте»). Черный цвет в пространстве сада не ассоциируется со смертью, но связан с мукой, что обозначается сложным прилагательным, совмещающим внешние свойства предмета в мире реальном и эмоциональные реакции в психологическом пространстве лирического субъекта (мучительно-черный).

Белый цвет возникает в текстах Анненского прежде всего как оппозиция черному по принципу наличия света, т. е. белый - освещенный, при этом часто реальный цвет предмета нейтрализуется: Это блики, или цветы сирени / Там белели, на колени / Ниспадая?. В действительности цветы сирени могут иметь как белую, так и сиреневую окраску, но в ситуации ночного свидания в лунной ночи мая, в соответствии с темпоральной характеристикой выделяется источник света - луна, именно в ее специфическом свете на фоне общей тьмы, сирень приобретает характеристику белая, которая поддерживается широким контекстом. В качестве постоянной колористической характеристики белый цвет присущ камням и плитам. Например, он возникает в связи с образами статуй в парке («Я на дне», «Расе»). Белый цвет становится своеобразным ярким пятном на фоне не менее яркой природы. Подчеркнутая белизна статуй одновременно рождает

ассоциативный план текста, связанный с незащищенностью, беспомощностью этого чистого цвета.

Если сравнить колористику сада Анненского и Ахматовой, можно отметить следующие особенности. В поэтическом мире Ахматовой сад характеризуется малоцветностью или даже бесцветностью. Представлены не все цвета спектра, да и контекстов, визуализирующих цветовые характеристики, достаточно мало. Растения получают, с одной стороны, характеристику многоцветия (*И радуют пестреющие клумбы...*), с другой стороны, бесцветности, обусловленной особенным типом освещения

Единственного в этом парке дуба

Листва еще бесцветна и тонка...

Красный и желтый цвета связаны с осенним садом, как и в поэзии Анненского, а красный - еще и с кровью:

Уже кленовые листья

На пруд летают лебединый,

И окровавлены кусты

Неспешно зреющей рябины...

Белый цвет свойствен растениям

А на закат наложен

Был белый траур черемух,

Что осыпался мелким

Душистым, сухим дождем...,

Статуям (*Белый мрамор в сумраке аллея...*), а также тумбам (*...тумбы / Белеют четко в изумрудном дерне...*). Синий спектр, как и у Анненского, соотнесен с небом (*Небо ярче синего фаянса...*).

Сад в поэзии Анненского воспринимается лирическим субъектом не только с точки зрения цвета, но и с точки зрения освещенности. Последняя характеристика носит двоякий характер: сад может быть представлен как

освещенное (*золотится сад, солнцем залит*) и как темное (*старый сад печальней и темней*) пространство. Образ тени как пространства, лишённого света, противопоставляется пространству освещённому, при этом тень, связанная с наступлением ночи, оценивается лирическим субъектом положительно («Nox vitae», «Умирание»). С точки зрения освещённости сад в поэзии Ахматовой также не имеет постоянных характеристик (*бессолнечные, мрачные сады; в полном ветра и солнца приморском саду*).

В стихотворениях И.Ф. Анненского встречаются образы цветущих растений, разнообразию которых мог бы позавидовать любой садовод. Основные флористические символы в поэзии И.Ф. Анненского – сирень, хризантема и мак, они наиболее частотны и имеют наибольшее количество значений.

*Сливались ли это тени,
Только тени в лунной ночи мая?
Это блики или цветы сирени
Там белели, на колени
Ниспадая?
Наяву ль и тебя ль безумно
И бездумно
Я любил в томных тенях мая?
Припадая к цветам сирени
Лунной ночью, лунной ночью мая,
Я твои ль целовал колени,
Разжимая их и сжимая,
В томных тенях, в томных тенях мая?
Или сад был одно мечтанье
Лунной ночи, лунной ночи мая?
Или сам я лишь тень немая?
Иль и ты лишь мое страданье,*

*Дорогая,
Оттого, что нам нет свиданья
Лунной ночью, лунной ночью
мая...
«Мечтанье»*

Сирень символизирует прошедшее чувство, нежное воспоминание о любви.

*Два дня здесь шепчут: прям и нем,
Всё тот же гость в доме,
И вянут космы хризантем
В удушливом дыму.
Гляжу и мыслю: мир ему,
Но нам-то, нам-то всем,
Иль люк в ту смрадную тюрьму
Захлопнулся совсем?
«Ах! Что мертвец! Но дочь, вдова...»
Слова, слова, слова.
Лишь Ужас в белых зеркалах
Здесь молит и поёт
И с поясным поклоном Страх
Нам свечи раздаёт.
«Перед панихидой»*

Хризантема здесь символизирует смерть. В этой символике И.Ф. Анненский следует японской традиции, согласно которой хризантемами украшают умерших.

*Весёлый день горит...
Среди сомлевших трав
Все маки пятнами – как жадное бессилье,
Как губы, полные соблазна и отрав,*

*Как алых бабочек развёрнутые крылья.
Весёлый день горит...
Но сад и пуст и глух.
Давно покончил он с соблазнами и пиром, –
И маки сохлые, как головы старух,
Осенены с небес сияющим потиром.*

«Маки»

Маки – символ быстрого увядания, смерти, ненастоящей жизни.

Аллегоричность китайской поэзии достаточно разнообразна. Орхидея представлена символом весны, бамбук символизирует долголетие, силу духа и верность. Пион - это цветок императоров, национальный цветок Китая, где он считается королем цветов. Ирис символизирует лето, магнолия – символ женственности и красоты.

Одной из выдающихся поэтесс Китая является Ли Цинчжао, которая создала множество стихотворений, редких по изяществу и глубине. В ее стихах есть традиционные для Китая образы и символы. Один из них – дикая слива мейхуа. Она начинает цвести, когда вокруг еще лежит снег. Растение стало олицетворением мужественной и стойкой красоты, которая торжествует вопреки невгодам. В стихах поэтессы присутствуют и другие растительные символы: хризантема – олицетворяет мудрое уединение. Стоит отметить, что хризантема – символ поэтического вдохновения. Присутствует в стихах поэтессы пион, который служил эмблемой любви и скромности.

Для искусства и литературы Китая образ цветущей сливы, мейхуа, очень важен: «Это — календарное дерево, символ и эмблема китайского Нового года, весны и рождения всего живого» [Кравцова]. Мэйхуа является также и символом долголетия, т. к. ее цветы появляются на практически голых и, как кажется, безжизненных ветвях даже очень старого дерева. У людей особое восхищение вызывает редкая жизнестойкость этого растения, которое на протяжении веков привлекает к себе поэтов и живописцев.

В китайской поэзии XX в. образ мэйхуа не так символичен, как в классической литературе. Спектр его семантики сужается, чаще всего мейхуа является символом весны. В стихотворении Го Можо «Посвящение» из сборника стихов «Ваза» (1927 г.) ожидание цветения ветки мейхуа обозначает ожидание весны, обновления жизни. Образ мейхуа связан в поэзии Китая с воплощением женского начала, ее название омонимично слову «красота».

Образы цветущих деревьев занимают значительное место и в русской поэзии первой трети XX в. В цветущем дереве заключена символика умирания и возрождения жизни, которая относится к универсальным категориям флоропоэтики, а в русской литературе, как и в европейской в целом, прослеживается ее связь с христианской идеей смерти и воскресения.

В русской поэзии к семантике образов мейхуа близок смысл образов цветущих яблонь и слив. Например, в стихотворении А. Блока из цикла стихов «Арфы и скрипки» цветущая яблоня символизирует приход весны, обновление и возрождение жизни, красоты:

*Свирель запела на мосту,
И яблони в цвету.
И ангел поднял в высоту
Звезду зеленую одну,
И стало дивно на мосту
Смотреть в такую глубину,
В такую высоту*

Рассмотрев особенности системы флоропоэтических символов в русской и китайской литературе, можно сделать вывод о том, что эта система отражает различие в ментальности двух народов, в представлении о модели мира и месте человека в мироздании.

Фитошифр цветка в русской и китайской поэзии первой трети XX в. строится с учетом символического дуализма, предполагающего различие и

сходство в истолковании символа. Если различия в трактовке образов обусловлены ландшафтными, религиозно-мифологическими, ментальными, культурными и языковыми факторами (фитоним *хризантема*), присущими двум народам, то сходство объясняется как общностью ботанических свойств растений (фитонимы *лотос* и *лилия*), так и активизацией прямых контактов между представителями русской и китайской литературы и их непосредственным обращением к традициям западно-европейской литературы.

Традиции, нашедшие отражение в религиозно-философских системах, фольклорно-мифологических источниках, классическом искусстве и литературе двух народов, оказали влияние на процесс художественного осмысления образов, мотивов и символов дерева как художественной универсалии в поэзии России и Китая первой трети XX в. Вместе с тем революционные события, сформировавшие новую картину мира и изменившие представления о концепции личности, привели к трансформации традиционной семантики как родового понятия образа дерева, так и отдельных фитонимов: *ива*, *мейхуа*, *сосна*.

Глава 3. Русский символизм в школьном изучении.

3.1 Методические приемы работы с поэтическим текстом на уроках литературы при изучении символов.

Особую роль в процессе эстетического воспитания и образования учащихся играет лирика - тот род литературы, который формирует душевный мир, тонко и глубоко влияя на человека.

Русская классическая поэзия XIX века всегда занимала большое место в школьных программах, являлась темой многочисленных методических исследований.

Лирика поэтов XX века, в частности "серебряного века" русской поэзии, включенная в школьные программы по литературе, еще недостаточно освоена, хотя представляет устойчивый интерес для литературоведов и методистов.

Понятие "серебряный век" прежде всего связано с символизмом, литературно-художественным направлением конца XIX - начала XX столетия. Творческое наследие символистов - примечательное явление не только русской, но и мировой культуры. Поэтические творения К.Д.Бальмонта, А.А.Блока, А.Белого, В.Я Брюсова, Д.С. Мережковского, Ф.Сологуба и др. символистов обладают высокой художественной ценностью и являются подлинными шедеврами русской поэзии.

Изучая поэзию символистов, школьники расширяют свои представления о картине развития искусства в сложнейшую эпоху рубежа XIX-XX веков, обогащают знания об образном богатстве поэзии, о «звукописи» и «цветописи» стиха, а также получают сведения об особенностях образа -символа. С новым материалом на занятия в школу приходят новое идейно-эстетическое содержание и словесно-выразительная образность, иное видение жизни, что способствует развитию эмоционально-

духовных качеств учеников, формированию эстетического вкуса, воспитанию чувства прекрасного.

Включение лирики поэтов-символистов в школьные программы по литературе, возрастающий интерес к ней, теоретическая и методическая неразработанность данного вопроса и определяют актуальность данной темы восприятие поэзии через сопоставительный анализ русского и китайского символизма учащимися будет полноценным, художественным, если осуществить принципы отбора символистских произведений с учетом их художественной значимости и возрастных особенностей школьников, если поэтические произведения символизма будут изучаться с учетом его типологических особенностей, если будет определена методика работы над поэтическим словом на разных этапах системы изучения лирики символистов, если в процессе чтения, анализа, интерпретации художественных текстов будут учитываться особенности восприятия поэтических текстов учащимися

Работу в рамках данной темы следует начинать с анализа особенностей поэтики символизма. К таким особенностям литературоведы относят крайнюю субъективность образа - символа, суггестивность, повышенную ассоциативность, металогичность, импрессионистичность. свободную комбинацию тем и образов и т.п. Необходимость учета специфических качеств символистской поэзии состоит в том, что учащиеся не только глубоко познают и осмысливают произведение, но и воспринимают его во всем богатстве содержания и художественной формы.

Понимание школьниками образного, эмоционально-оценочного, логико-понятийного начала поэзии символистов достигается лишь при системном подходе, когда учащиеся с V класса получают возможность приобщиться не только к русскому классическому стиху, но и к поэзии сложной, металогической, «берущей звуки со всех клавиатур и краски со всех палитр» /Т.Готье/. При таком подходе можно наблюдать творческие

открытия и приобретения символизма, синтезирующего в себе все предшествующие методы, опыты и формы поэтического творчества в контексте как русской, так и мировой поэзии.

Первый этап изучения поэзии символистов в школе, включающий пятые и шестые классы, является переходным от начальной школы к средним классам и опирается в первую очередь на интересы учеников, актуальную для них нравственную проблематику искусств. Поэтому сюда включены лирические произведения, в которых нет абстрагирования, нет и сложной символизации образов. При отборе стихотворений учитывалось требование детей этого возраста к «ритмическому, звуковому воплощению замысла поэта, певучести стиха, яркой, нарисованной словом картине, в которой есть красивая, выразительная деталь» [Гуткина].

Работая над усвоением выразительности поэтического языка символистов, учащиеся средних классов овладевают трудным языком ассоциаций, системой метафорического мышления, подходят к пониманию пластического и музыкального образа символистов. Постижение законов поэтики символистов происходит в разных направлениях: воспитание в школьнике чуткости к той «внутренней установке» на понимание текста, которую помогает обрести читателю поэт; развитие читательского воображения, приводящего к нахождению своего поэтического образа; насыщение анализа вопросами по поэтике текста, его целостной внутренней структуре /образы, композиция тематического образа, стиховая композиция, звукопись, цветопись и т.д./; собственная интерпретация текста учеником /устное рисование, выразительное чтение, составление мультисценария и т.д./; сопоставительный анализ текстов одного поэта, разных поэтов одного направления. Сопоставительный анализ стихотворений русских и китайских поэтов-символистов, позволяет учащимся установить черты типологического сходства между явлениями родной и русской литературы, увидеть своеобразие и неповторимость, красоту и богатство поэтического мира

художников, помогает глубже понять особенности поэтики лирики русских символистов.

На последнем этапе изучения поэзии символистов школьники способны к самостоятельному анализу текстов, нахождению в них отражения особенностей символистской поэтики и формулированию своих представлений об их идейно-художественной функции. Монографическое изучение творчества Брюсова предполагает также формирование у учащихся выпускного класса таких теоретико-литературных понятий, как символ, символизм, импрессионистичность, суггестивность и т.д., необходимых для осмысления литературного процесса рубежа веков.

Заключение

Система флоропоэтических символов в русской и китайской культуре отражает ментальное различие в представлении модели мира и месте человека в этой модели. На формирование растительных мотивов, образов и символов могут влиять природные, исторические, философские, религиозные, культурологические, лингвистические факторы. Например, на семантику многих фитонимов в русской поэзии напрямую влияет категория рода - лотос ни в коей мере не может быть в русской лирике символом женской чистоты и невинности. Это, в свою очередь, находит воплощение в произведениях литературы и изобразительного искусства, репрезентирующих растительный мир России и Китая.

Символ цветка в русской и китайской поэзии первой трети XX в. строится с учетом символического дуализма, предполагающего различие и сходство в истолковании символа. Анализ художественной семантики отдельных цветов позволяет установить, что их смысловой диапазон может значительно различаться, одни фитонимы могут принимать на себя роль других. Например, художественный смысл образа розы в русской поэзии, богатый сакральными обертонами, актуализируемыми в поэзии 1900-1910-х годов, в китайской поэзии во многом соотносим с образом лотоса, также исполненным сакральным значением.

Флористическая символика играет важную роль в поэтических произведениях символистов, являясь своеобразным выражением мировидения поэта. Отдельно хотелось бы сказать и о семантике цвета: выбор данного цветка и его красного цвета не случаен, ведь розу - царицу цветов - люди воспевали с древнейших времён. Об этом прекрасном цветке было сложено много легенд и мифов. В античной культуре роза была символом богини любви и красоты - Афродиты. Благодаря совершенной форме и чудному аромату для христиан роза с древних времён

символизировала рай. Так, и в китайской древней традиции красная роза - символ пылких чувств и страсти.

Цветы имеют свой язык и могут передавать чувства без слов. В сфере чувств и отношений цветок это конвенциональный знак, применимый и в поэзии. Если учитывать семантику цветов, их символическое значение, можно получить сведения, углубляющие смысл стихотворений.

Список использованной литературы

1. Арефьева И.Г. Дионисийство и аполонизм русских модернистов в рецепции Вячеслава Иванова // Филология и человек. №4. Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2012. – С. 101-114.
2. Бальмонт К.Д. Элементарные слова о символистской поэзии// стозвучные песни: Сочинения (избранные стихи и проза). – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1990 // lib.ru /
3. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. – СПб: Паритет, 2005.
4. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994.
5. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. Пер. с нем. М.: Республика, 1996. –333 с.
6. Бодоева А.А. Символика цвета в творчестве китайского поэта Гу Чэня (1956-1993)// Вестник Бурятского государственного университета, 2010. №8. – С. 67-72.
7. Бутырин К.М. Проблемы поэтического символа в русском литературоведении (XIX-XX вв.) // Исследования по поэтике и стилистике. - Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1972. – с. 248 - 260.
8. Бычков А.А. Эстетические пророчества русского символизма. – М., 1992.
9. Брюсов В.Я. Ключи тайн, 1904 // dugward.ru
10. Брюсов В.Я. Русские символисты, 1892 //Modernlib.ru
11. Веселовский А.Н. Из поэтики розы // Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л.: ГИХЛ, 1939. – с. 132 - 139.
12. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. – М.: Учпедгиз., 1959. – 362 с.
13. Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. – 415 с.

14. Гудзий Н. Тютчев в поэтической культуре русского символизма //feb-web.ru
15. Давыдов Т.В. Дионисийское начало в ранней лирике В. Маяковского. Автореферат диссертации...канд. филол. Наук. – М.,2006 //dissertcat.com/
16. Джао Дайфэн Образ сосны в китайской и русской поэзии. – Иркутск, 2013.
17. Елисеева А.Н. Предметный символ в поэтике И. Анненского (на материале лексико-семантической группы "цветы".Лилия.)// Филологические науки, 2000, № 6. – с. 56 -67.
18. Ерохина Т.В. Теория символизма в аспекте русского художественного самосознания. Автореферат диссертации... канд. культурол. наук. – Ярославль, 1999.
19. Жирмунский В.М. Метафора в поэтике русских символистов // Новое литературное обозрение, 1999, № 35. – С. 222 - 249.
20. Захарян Т.Б. Сакральный символ в языке религии. Автореферат диссертации... канд.филос.наук. – Екатеринбург, 2006. – 25 с.
21. Иванов В. Две стихии в современном символизме. – М. – С.536-561.
22. Кожинов В.В., Роднянская И.Б. ст. Образ художественный // Литературная энциклопедия в 9 т. М.: Советская энциклопедия, 1962 – 1975. – Т. 5., 1968. – С. 363 - 369.
23. Лисевич И. С. Китайская пейзажная лирика. – М.: Издательство Московского университета, 1984.
24. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: «Искусство», 1995. – 366 с.
25. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Издательство Московского университета, 1982. – 320 с.

26. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Символ в системе культуры: труды по знаковым системам. XXI. Тарту: Тартус. ун-т, 1987. – с. 10-21.
27. Литературоведческий энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
28. Махортова О.В., Мордовина Л.В. Особенности символики и знаковости Китая // cyberleninka.ru.
29. Машбиц-Веров И. Русский символизм и путь А. Блока. – Куйбышев: Куйбышевской книжное издательство, 1969.
30. Мережковский Д.С. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы // Modernlib.ru
31. Мурьянов М. Символика розы в поэзии Блока // Вопросы литературы, 1999, № 6. с. 98 - 129.
32. Петрова Г.В. А.А. Фет и русская поэзия первой трети XX века. Автореферат канд. филол. Наук. – Великий Новгород, 2010.
33. Пьяных М.Ф. "Серебряный век" русской поэзии // Серебряный век. Петербургская поэзия конца XIX начала XX в. - Л.: Лениздат, 1991.-с. 511 -523.
34. Смирнов В.Л. О символах в искусстве. Язык и секреты живописи // portal-slovo.ru/
35. Созина Е.К. Теория символа и практика художественного анализа. -Екатеринбург: Изд-во Урал.гос. ун-та им. А.М. Горького, 1998. – 128 с.
36. Соловьев В.С. Собрание сочинений. Т.7. – СПб, 1912 // cyberleninka.ru
37. Соловьев В.С. Общий смысл искусства. – М.: Современник, 1991. lib/ru
38. Тукаева Р.А. О символах в искусстве //Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. – Курск, 2011 // jurnal.org.

39. Хайдапова М. Б.-О. Идейно-художественное своеобразие китайской «туманной поэзии»// Вестник Бурятского государственного университета, 2012. №8. – С.106-109.

40. Ши Хан Флористические образы в русской и китайской поэзии первой трети 20 века. Автореферат диссертации...канд.филол.наук. – Волгоград, 2012.

Приложение 1

Список анализируемых текстов

1. Ли Циньфа «Небольшой дождь»
2. Джоу Дуньи «Мой любимый лотос»
3. Сюй Чжимо «Дисквая роза»
4. Се Бин Синь (сборник стихов «Мириады звёзд»)
5. Се Бин Синь (сборник стихов «вешние воды»)
6. И. Анненский «Хризантема»
7. И. Анненский «Перед панихидой»
8. И. Анненский «И вянут космы хризантем/ В удушливом дыму»
9. И. Анненский «Невозможно»
10. И. Анненский «Мечтанье»
11. И. Анненский «Ах! Что мертвец! Но дочь, вдова...»
12. И. Анненский «Перед панихидой»
13. И. Анненский «Маки»
14. Ф. Сологуба «Любовью легкого играя»
15. Ф. Сологуба «Чертовы качели»
16. А. Ахматова «Высокие своды костела»
17. А. Ахматова «Подражание И. Ф. Анненскому»
18. Вэнь Идо «Думы о хризантеме»
19. Чжао Цзиншэнь «Лотос»
20. Ш. Бодлер «Цветы зла»
21. К. Бальмонт «Болотные лилии»
22. К. Бальмонт (Вечер//Тишина 1898)
23. К. Бальмонт (Тишина//Тишина)

24. К.Бальмонт (К царице фей//Будем как солнце 1902)
25. К.Бальмонт (Эльзи//В безбрежности 1895)
26. К.Бальмонт (Лесная лилия//Только любовь 1903)
27. К.Бальмонт (Влага//Будем как солнце)
28. К.Бальмонт (Духовный сад//Зеленый вертоград 1909)
29. К.Бальмонт (Болотные лилии//В безбрежности)
30. К.Бальмонт (Вечерний свет погас...//В безбрежности)
31. К.Бальмонт (Июнь//Хоровод времен 1908)
32. К.Бальмонт (Хмельное солнце//Птицы в воздухе 1908)
33. К.Бальмонт (Лемуры.Правдивая сказочка//Литургия красоты)
34. К.Бальмонт (Снежные цветы//Тишина)
35. К.Бальмонт (Как цветок//Тишина)
36. К.Бальмонт (Аромат солнца//Горячие здания)
37. К.Бальмонт (Зарождающая жизнь//Под северным небом 1894)
38. К.Бальмонт (Ландыши//Хоровод времен)
39. К.Бальмонт «фантазия»
40. А.Блок «Верю в Солнце Завета»
41. А.Блок «Тебя скрывали туманы»
42. А.Блок «Ушла. Но гиацинты ждали...»
43. А.Блок «Флоренция»
44. А.Блок «Арфы и скрипки»
45. А.Блок «Какая дивная картина...»
46. А.Блок «ворон черный/Качает мертвую смерти»
47. Го Можо (Посвящение//Ваза 1927)

48. Го Мого «После дождя»

49. Го Мого «Сфинкс, освещенный луной»

50. Николай Рубцов «Березы»