

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ И ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ «МОРСКОГО» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

И. А. Малишевский

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 5 марта 2015 г.

Аннотация: *статья посвящена проблеме методологии и выбора терминологии при изучении моря и связанной с ним образности в художественной литературе. В ней рассматриваются основные значения и функции «морского», свойственные художественным текстам, а также подходы различных исследователей к данному вопросу.*

Ключевые слова: *море, методология, литературоведение, терминология, код, образ, символ.*

Abstract: *the paper is devoted to problems of the methodology and the choice of terminology in the study of the sea and the related imagery in literature. It discusses the mainly meanings and functions of the «sea» which are special for books of fiction, as well as various approaches to research this issue.*

Keywords: *sea, methodology, literature, terminology, code, image, simbol.*

Море и связанная с ним художественная образность неизменно присутствуют в мировой литературе, начиная с древнейших дошедших до нас текстов («Свежий повеял Зефир, ошумляющий *темное море*», «Гелиос с *моря прекрасного* (курсив наш. – И. М.) встал» [1; 34, 35] и т. д.)¹. Со времен мифологического сознания и до современного состояния культуры «морские» образы в том или ином виде возникают в различных произведениях. В русской словесности особенное место маринистика занимает в поэзии романтизма (В. А. Жуковский «Ундина», «Море»; К. Н. Батюшков «Тень друга», «На развалинах замка в Швеции»; Е. А. Баратынский «Последний поэт», «Пироскаф»; М. Ю. Лермонтов «Воздушный корабль», «Морская царевна» и др). Встречается морская тематика и в поэзии Серебряного века у таких далеких друг от друга авторов, как Н. С. Гумилев «Капитаны», «Моим читателям»; В. В. Маяковский «Военно-морская любовь»; И. Северянин «Это было у моря».

¹ Термин «морской код» позволяет выявить устойчивые соотношения между формой и содержанием в выбранном корпусе текстов, увидеть системность, выстроить гетерологию, ряд различий между теми или иными проявлениями художественной маринистики. При этом нет необходимости сводить любые проявления авторской рецепции «морского» к нескольким базовым значениям, аналогиям, на которые исследователь ориентируется. В этом аспекте данный термин характеризует и гибкость использования. По названным причинам мы полагаем его наиболее удобным и применимым для изучения моря у выбранного автора, не отрицая, разумеется, возможности иных.

В классической русской реалистической прозе (Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, И. А. Гончаров) равно как и в наиболее крупных явлениях прозы XX в. (А. Белый, А. П. Платонов, В. В. Набоков, М. М. Шолохов и многие другие), напротив, нелегко найти обращение к морской образности (например, крайне немногочисленные пейзажные детали: «*задняя линия пляжа, глядящая в блеск моря*», «*от морского ветра губы становились солеными*» [2, 84], «*ухает и ходит, клацающая мокрой галькой, голое море, будто вздохи разлученного со временем пространства*» [3, 609] – в текстах Набокова). Исключением является поэтическое и прозаическое творчество И. А. Бунина, в произведениях которого морские образы художественно многофункциональны. Однако для исследования авторского мировидения в данном аспекте необходимо выработать методологическую основу и терминологический аппарат.

Целью данной статьи является методологическое и терминологическое осмысление «морского» и основные моменты литературоведческой рецепции данного понятия. Иначе говоря, в фокусе нашего изучения не столько подробный анализ семантики, сколько исследование ее научного оформления и применимости. Нам предстоит выяснить: чем же, собственно, является «море» для художественного текста – образом, символом, «комплексом», универсалией? Как на этот вопрос отвечают ученые, работавшие над «морской» тематикой? Соответственно, в литературоведческой традиции мы прибегаем лишь к самым базовым, основополагающим моментам в значении «моря», в его художественных коннотациях.

Думается, следует выделить два главных вектора в интерпретации «моря» художественной лите-

ратурой. В одном случае море оказывается означаемым, смыслом, который кодируется с помощью других художественных знаков, во втором – море суть означающее, за которым скрываются иные смыслы.

Первый вариант восходит к мифу, древнейшей, в частности, античной традиции. Это эстетическое, художественное описание морской стихии, часто осуществляемое посредством мифологической метафоры или метонимии: море есть Посейдон, Сцилла, Харибда и иные метонимические, персонифицированные заместители. М. Элиаде отмечает, что еще в античности была распространена «мысль, что у Гомера имена Богов представляли и воплощали или человеческие способности, или различные природные стихии» [4, 156]. Подобный способ мышления весьма характерен для мифологического мышления: «Встала младая с перстами пурпурными Эос – настал рассвет, и множество других аналогичных замещений, свойственных «Илиаде» и «Одиссее». При этом образ сохраняет и развивает качества моря, данные в референтной реальности, исторических реалиях того времени: его непредсказуемость и часто враждебность человеку, опасность морского плавания и т. д. *«Миф говорит только о произошедшем реально, о том, что себя в полной мере проявило»* [4, 16]. Показательны в сравнении высказывания античного же философа Анахарсиса Скифского (ок. 605–545 г. до н. э.): его ответ на вопрос, какие из кораблей самые безопасные: *«Безопасные корабли – это вытасценные на берег корабли»*, *«Корабельщики плывут на четыре пальца от смерти»*, ответ на вопрос, кого больше, живых или мертвых: *«А кем считать плывущих?»* [5]. Именно из этой традиции развивается сюжет плавания как приключения или испытания, весьма распространенный на протяжении всей истории литературы.

Можно сказать, что в данном, первом случае, море осмысляется именно как чистый художественный образ, факт эстетического восприятия реальности, без намеренного привнесения в него неких сторонних значений. Конечно, художественная речь неизменно деформирует объект, наделяет его новым содержанием, но это не отменяет факта «кодирования» реальных свойств морского пространства посредством другого языка.

Второй же вариант восходит первоначально, видимо, к христианской и, глубже, ветхозаветной традиции. *«Христианство очень рано ассимилировало символы, образы и обряды еврейской и средиземноморской цивилизации»* [4, 164] (данная цитата, кстати, отчасти «возводит мост» к античному пониманию морского). Здесь море выступает в первую очередь как знак или даже символ. Иначе говоря, понятие «моря» отрывается от референтной своей реальности и начинает подразумевать нечто иное, как то – состояние человека или мира, важный куль-

турный знак, переходит полностью в область человеческой культуры и становится символом. *«В основе своей символ имеет всегда переносное значение... Особенно много символов встречается во всех религиях»* [6, 349], *«Символ (греч. symbolon – знак, признак, примета, залог, пароль, эмблема) – знак, который через отображение предмета имеет свой смысл лишь в интерпретации... Сила символа – в его многозначности»* [7, 266], *«Смысл символа объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая тенденция: он не дан, он задан»* [8, 976], *«Переход образа в символ придает ему смысловую глубину и смысловую перспективу»* [9, 361] – пишут ученые о данном понятии. Символические значения моря достаточно обширны. Так, словарь Д. Трессидера дает нам следующее толкование моря как символа: *«во многих культурах – первичный источник жизни – бесформенный, безграничный, неистощимый и полный неожиданностей. В месопотамском мифе жизнь – результат переливания Апсу пресных вод, в которых плавают Земля, и соленых вод, персонифицированных богиней хаоса Тиамат, родившей все сущее. Из ее тела, после ее гибели, образовались Земля и Небо. Море – образ матери, даже более важный, чем земля, но кроме того – символ превращения и возрождения. Оно также знак бесконечности познания, а в психологии – подсознания»* [10]. На данном примере видно, насколько широкий символический пласт может подразумевать упоминание морского.

Особенная традиция символизации моря и связанных с ним образов принадлежит христианской культуре, начиная с ее первых проявлений. Богословская литература апеллирует к древнейшим морским символам: *«Рыба, якорь, кораблик... – эти знаки несли в себе основные понятия христианства»* [11, 19], – отмечает И. К. Языкова. Это подтверждает и словарь Трессидера: *«корабль с крестообразной мачтой и крестообразным якорем был тайным раннехристианским знаком Христа, а также Церкви, как символ безопасности среди жизненных штормов. Сами здания церквей также символически именовались кораблями с нефом (от латинского слова «navis» – «корабль»), несущими пассажиров, внутренние опоры были веслами, а шпиль – мачтой. В искусстве корабль – атрибут святого Петра...»* [10] и т. д.

На приведенном материале мы убеждаемся, что море в мировой культуре не только очень широко представлено, но и может функционировать весьма по-разному: от чисто художественного образа, мифологизации либо словесного украшения действительности до символа, наделенного смысловой глубиной и перспективой. Однако такие термины, как символ и образ, все-таки остаются довольно обобщенными и не дают исследователю достаточного ответа на вопрос, как изучать, «препарировать» морское» в корпусе текстов конкретного автора; к тому же образ и символ, пусть и регулярно испол-

зуются литературоведением, выходят за рамки чисто литературоведческой науки в смежные области (философию, теологию и т. д.).

Литературоведческая рецепция «морского» дает более конкретный и операционально удобный материал и терминологический аппарат. Мы наблюдаем, конечно, различные подходы к проблеме со стороны разных ученых.

В. Н. Топоров в своей книге «Миф. Ритуал. Образ. Символ» посвящает объекту нашего интереса статью «О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах», в которой вводит два термина: «морской комплекс» и «морская ситуация», а также констатирует простую мысль: в общелитературном обиходе, в метатексте по крайней мере современной (XIX–XX век) европейской литературы, существует некий набор универсалий «морского» в форме и содержании. Это именно комплекс, то есть сочетание ряда элементов, а не отдельный концепт, образ и т.п. На примере самых различных авторов (от Гельдерлина до Пастернака) ученый вскрывает психофизиологическую, мифологическую, архетипическую подоплеку «морского комплекса». «Морская ситуация» же суть универсальное отношение субъекта и объекта на основе «морского комплекса», где объект либо и есть «морское», либо море занимает принципиальное место в этом отношении. Эта ситуация показана Топоровым как очень широкая, не отсылающая к отдельному методу: «*Многочисленные пересечения ее с традиционно-романтической версией не должны вводить в заблуждение относительно этой ситуации*» [12, 578].

Выделяет Топоров и знаковый аспект морского, возможность «кодирования» морским комплексом: «*море... – лишь форма описания*» («морской» код «неморского» сообщения), своего рода глубинная метафора» [12, 578], позволяя нам прибегать и к понятию «морского кода».

В ней также представлен ряд значений «*поэтического комплекса моря (море, волны, берег, небо)*» [12, 577], которые мы будем учитывать в дальнейшем. Топоров пишет: «*Авторы, описывающие... «морское» и прекрасно знающие, что оно описывалось уже не раз, не стесняются совпадений*», поскольку описание это «*приятно*», «*органично*» [12, 578]. Мы выделили основные тезисы, которые обнаружил Топоров при изучении архетипического и психофизиологического генезиса «морского»:

«*Встреча моря и суши как... переживание границы, порога между бесконечным и конечным*» [12, 579], да и некой принципиальной, значительной границы в целом.

«*Пренатальное сознание*», «*идея рождения, независимо от того, реализуется ли она в биологическом или в духовном плане*», «*переход в новое пространство*» [12, 583–585]. С этими вариантами коррелирует мотив «*созерцания неба, вызывающего образ*

моря и мысли о бессмертии» [12, 586]. С пренатальным состоянием связывает Топоров и присущие морю «*колыхательно-колебательные движения, фиксируемые и визуально, и акустически*» [12; 580].

«*Берег моря*» соотносится и с ситуацией «*рассставания*» [12, 592], отделения друг от друга в любовном сюжете (Топоров доказывает это, опираясь на материал «Гипериона» Гельдерлина и «Доктора Живаго» Пастернака).

«*Дно моря как образ смерти и ужаса, берег гибели или несостоявшегося... рождения*» [12, 589]. Это достаточно частая семантика и вариант репрезентации моря дают, однако, парадоксальный вывод о «*хранительной*» функции дна, глубины: оно как «*некий огромный депозитарий, где размещено все и прежде всего – жизни, прошлые и будущее*» [12, 591]. Следовательно, в выделенном случае мы имеем дело со своего рода парадоксом: море хранит все живое вещество, но и погружение в это вещество страшно, подобно смерти.

Концепция В. Н. Топорова, безусловно, заслуживает внимания. Во-первых, ученый справедливо отмечает, что анализ «морского» в творчестве того или иного автора не сводится лишь к перечислению обращений к морской тематике либо к анализу «образа моря»: скорее, речь идет о целом ряде образов либо символов, причем образы эти существуют не обособленно, но в рамках цельного «комплекса». Такое их понимание вносит в изучение «моря» и тематически близких понятий системность, обнажает внутренние связи и смысловые переключки между ними. Понятие о некой универсальной «морской ситуации», которая повторяется в различных произведениях искусства, тоже является операционально удобным для исследователя. Наконец, перечисления основных значений, приведенных выше, позволяет искать аналогичные черты у конкретного автора или ряда авторов либо описывать их рецепцию «морского» в терминах отклонения от указанных Топоровым значений.

Однако, подход В. Н. Топорова не следует абсолютизировать. Исследователь рассматривает «морское» во многом с точки зрения его связи с мифически-ритуальным, архетипическим либо по аналогии с некоторыми психофизиологическими состояниями человека. Такое осознание материала восходит, по большому счету, к психоаналитической школе литературоведения, начинающейся с З. Фрейда и в особенности К. Юнга, что заметно в обращении к понятию архетипа. Нельзя отрицать влияние фрейдистской критики и ее последователей (Р. Барт, Ж. Лакан, Э. Фромм и многие другие) в осмыслении литературы в XX веке, но следовать ли концепциям психоаналитиков – вопрос открытый. Ответ на него зависит от взглядов ученого, работающего с материалом. Наконец, при последовательном обращении к смыслам «морско-

го», приведенным А. Н. Топоровым, есть некоторый риск искать именно их в любом художественном тексте, упустив те смыслы, которые не вписываются в приведенный перечень. Мы, впрочем, ни в коем случае не отказываемся от наследия психоаналитического и обращающегося к древнейшим мифам и архетипам литературоведения, более того, пользуемся его наработками; но едва ли следует считать такой взгляд на художественные тексты единственно верным и главным, магистральным.

Терминологическое обозначение моря как универсалии можно найти в статье А. И. Иваницкого «Море» в сборнике «Русские литературные универсалии». Ученый показывает весьма широкий «морской» контекст русской литературы, делает основательное обобщение всего «морского» материала в русской литературе, начиная с Петровской эпохи. Автор дает список возможных означающих, «морских» слов, равно и означаемых «иного мира, «потустороннего», «мифологизации» моря – систематического олицетворения в качестве субъекта бытия и со-бытия человеку» [13, 193–194] и т. д. Означающие эти отчасти перекликаются с данными В. Н. Топоровым: «значение иного мира, «потустороннего»» [13, 193], «плавание как метафора рока. Берег – значение благодной смерти как единственного избавления от жизненных «бурь»» [13, 213], «провиденциальный романизм... превратил море в средство описания, языковую метафору катастрофы» [13, 214], «область свободы» [13, 220] и т. д. Работа Иваницкого ценна огромным фактическим материалом, большим количеством наблюдений над особенностями восприятия «морского» на разных этапах развития русской литературы. Однако, как ни парадоксально, все-таки достаточно трудно назвать объект исследования литературной универсалией. Сущностно исследование Иваницкого доказывает скорее обратное: протеизм, изменчивость русской маринистики, подвижность коннотаций, кардинальное изменение смысла морских образов в зависимости от эпохи и конкретного автора. Даже в рамках одного направления он выделяет заметные отличия: романтизм «провиденциальный» и «природно-антропологический» [4, 220] совершенно по-разному используют морские образы; вовсе отдельно находится «поэзия Пушкина», которая «знаменует вершину возрождения образно-смысловой полноценности моря» [4, 272]. Таким образом, оперирование морем как универсалией довольно неудобно, поскольку в любую эпоху, у любого автора всегда мы столкнемся с огромным количеством отклонений от некоей общей суммы значений и применений морского.

Вероятно, наиболее научно релевантным для выбранного предмета представляется мысль о «морском коде» в произведениях определенного автора или в рамках корпуса текстов. Код мы понимаем как

«системное соответствие всех содержаний всем формам в данном языке» [14, 54], в том числе, разумеется, языке поэтическом, художественном. Понятие кода сочетает в себе научную точность и с лучшей стороны зарекомендовало себя в литературоведении, в научных работах, вышедших относительно недавно. Например, С. В. Кекова в диссертации «Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского» (2009) замечает, что «писатели, поэты, художники вынуждены прибегать к «шифру» для передачи христианских смыслов, и они, таким образом, превращаются в христианский код, требующий расшифровки» [15, 3]. Здесь проявляется еще одна важная черта кода – его зашифрованность, которая, как мы видим из первой части данной статьи, морскому в литературе весьма свойственна. «Морскими» словами может кодироваться целый спектр достаточно сложных и «неморских» значений, которые «реализуются в воображении адресата, владеющего... культурным «кодом» для... опознания и уразумения» [16, 671]; и любое из них, к тому же, содержит ряд реминисценций, способно стать ключом к интертекстуальности того или иного произведения, его связи с предшественниками и современниками. Либо же, наоборот, море «закодировано» определенным образом, понятным лишь в некоей знаковой системе. Именно поэтому код предпочтительнее, скажем, более просто понятия «язык» («категория, где подтекст, который хочет донести тот, кто его использует, находится на поверхности, и воспринимающий эту информацию легко понимает» [17, 9]) – далеко не всегда означаемые моря будут очевидны, естественны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гомер. Одиссея; Пер. с древнегреч. В. Жуковского / Гомер. – М., 1984. Набоков В. В. Другие берега: Сборник / В. В. Набоков. – М., 1989.
2. Набоков В. В. Американский период. Собрание сочинений в 5 томах. Пер. с англ. – Т. 4 / В. В. Набоков. – СПб., 1999.
3. Элиаде Мирча. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М., 1995.
4. Анахарсис Скифский. Цитаты / Анахарсис Скифский. – Режим доступа: <http://xn--80aaa6awuhb5a.xn--c1aej4a5a7c.xn----ctbfeqbfzf1ai.aforizm.tel/>. Дата обращения: 25.02.2015.
5. Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974.
6. Новый литературный словарь. – Ростов-на-Дону, 2009.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М., 2001.
8. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979.
9. Трессидер Д. Словарь символов / Д. Трессидер. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php. Дата обращения: 22.02.2015.

10. Языкова И. К. Богословие иконы / И. К. Языкова – М. : Изд-во общедоступного православного университета, 1995.
11. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Образ. Символ / В. Н. Топоров – М., изд. группа «Прогресс», 1995.
12. Иваницкий А. И. Море // Русские литературные универсалии (типология, семантика, динамика) / отв. ред. А. А. Фаустов, ВГУ. – Воронеж : КПЦ «Научная книга», 2011. – С. 193–274.
13. Почепцов Г. П. Семиотика / Г. П. Почепцов. – М. : Смартбук, 2009.
14. Кекова С. В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. Автореферат дис. ... к. филол. н. / С. В. Кекова. – Саратов, 2009.
15. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М., 2001.
16. Попова Ю. С. «Язык одежды» в творчестве И. А. Бунина: характерологические и сюжетобразующие функции. Автореферат дис. ... к. филол. н. / Ю. С. Попова. – Воронеж, 2012.

*Воронежский государственный университет
Малишевский И. А., аспирант кафедры русской литературы XX–XXI веков, теории литературы и фольклора
E-mail: www.imalishevskiy@mail.ru*

*Voronezh State University
Malishevskiy I. A., Post-graduate Student of the Russian Literature of the XX and XXI Centuries, the Theory of Literature and Folklore Department
E-mail: www.imalishevskiy@mail.ru*