

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный педагогический  
университет им. А. И. Герцена»

На правах рукописи

Макарова Инна Сергеевна

## **Образное поле «корабль» в западноевропейской литературе**

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья  
(европейская и американская литературы)

Диссертация  
на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Научный консультант:  
доктор филологических наук, профессор  
Алексей Иосифович Жеребин

Москва – 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
ГЛАВА 1. ИСТОРИЧЕСКАЯ ТОПИКА КУЛЬТУРЫ: МИРОВОЕ ДРЕВО И ROSA MUNDI.....	27
1.1. Понятийная база исследования.....	27
1.2. Мировое Древо в культуре народов мира .....	38
1.3. Топос «Мировое Древо» в западноевропейском искусстве и литературе.....	57
1.4. Rosa Mundi в культуре народов мира .....	68
1.5. Топос «Rosa Mundi» в западноевропейском искусстве и литературе ...	81
ГЛАВА 2. ОБРАЗНОЕ ПОЛЕ «КОРАБЛЬ» В ДРЕВНЕЙШИХ МИФОЛОГИЯХ .....	98
2.1. Формирование образа Ковчега в шумеро-аккадских, вавилонских, иудаистических, античных и кельтских мифах .....	98
2.2. Формирование прообраза Летучего Голландца в героическом эпосе о Ясоне и Одиссее .....	114
2.3. Функционирование мифопоэтического образа корабля в кельтской и германо-скандинавской мифологиях.....	135
ГЛАВА 3. ОБРАЗНОЕ ПОЛЕ «КОРАБЛЬ» В ЛИТЕРАТУРЕ ЭПОХИ РЕНЕССАНСА.....	160
3.1. Историко-культурные особенности искусства и литературы Северного Возрождения в дореформационный период (Германия, Нидерланды).....	160
3.2. Формирование образа Корабля Дураков в немецкой литературе и нидерландской живописи конца XV века (С. Брант vs. И. Босх).. .....	166
3.3. Историко-культурные особенности искусства и литературы Северного Возрождения периода Реформации (Франция) .....	191
3.4. Эволюция образа Корабля Дураков во французской литературе середины XVI столетия (роман Ф. Рабле).....	194
ГЛАВА 4. ОБРАЗНОЕ ПОЛЕ «КОРАБЛЬ» В ЛИТЕРАТУРЕ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ.....	209

4.1. Историко-культурные особенности искусства и литературы нового времени .....	209
4.2. Художественное осмысление мифопоэтического образа корабля в романе Д. Дефо «Приключения Робинзона Крузо» .....	219
4.3. «Путешествия Лемюэля Гулливера» Дж. Свифта: эволюция ренессансного образа Корабля Дураков .....	229
<b>ГЛАВА 5. ОБРАЗНОЕ ПОЛЕ «КОРАБЛЬ»</b>	
<b>В ЛИТЕРАТУРЕ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА .....</b>	<b>245</b>
5.1. Особенности художественного осмысления мифопоэтического образа корабля .....	245
5.2. Формирование образа Летучего Голландца .....	277
5.3. Художественные интерпретации образа Летучего Голландца .....	296
<b>ГЛАВА 6. ОБРАЗНОЕ ПОЛЕ «КОРАБЛЬ» В ЛИТЕРАТУРЕ</b>	
<b>XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА .....</b>	<b>320</b>
6.1. Художественный образ Корабля Дураков в литературе первой половины XX века .....	320
6.2. Художественный образ Корабля Дураков в литературе второй половины XX века .....	344
6.3. Мифопоэтический образ корабля в литературе конца XX – начала XXI века .....	380
6.4. Художественная интерпретация образа Летучего Голландца в произведениях современной массовой литературы .....	404
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>430</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>438</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ. Иллюстрации .....</b>	<b>472</b>

## Введение

Предлагаемое вниманию диссертационное исследование посвящено изучению образного поля «корабль», предпринятому на широком материале произведений западноевропейской литературы, с привлечением образцов архитектуры, живописи, фотографии, музыкального искусства и кинематографа. В контексте настоящей работы мифопоэтический образ корабля позиционируется в качестве одного из топосов западноевропейской культуры, рассматриваемого сквозь призму изучения компонентов ядра генерируемого им образного поля.

Несмотря на немаловажное значение, которое мифопоэтический образ корабля приобрел для мировой культуры за многовековую историю своего существования, именно в контексте западноевропейского искусства (в частности, литературы) он не только получил широкую репрезентацию, но и генерировал собственное образное поле, компоненты ядра которого стали центральными образами множества выдающихся произведений как западноевропейского, так и мирового искусства. Как отмечает М. Фербер, тысячи литературных произведений, среди которых множество ключевых для западной традиции, основаны на путешествии героев по опасным морям, через узкие проливы, мимо водоворотов и морских чудовищ, сражающихся с божественной или магической силой, причаливающих к дружественным или враждебным берегам<sup>1</sup>.

«Морская» тема, в частности, ее «корабельная» составляющая, в контексте западноевропейской культуры имеет глубокие корни<sup>2</sup>, и ее широкое распространение в искусстве обусловлено множеством причин, среди которых первое место занимает географический фактор: корабль как единственный вид транспорта, связывающий между собой государства европейского континента и многочисленные европейские колонии с их метрополиями, а также как наиболее эффективный способ пополнить казну и укрепить мировое господство.

---

<sup>1</sup> *Ferber M.* A Dictionary of Literary Symbols. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 194.

<sup>2</sup> В данном случае вновь уместно процитировать специалиста в области жанра морского романа Т. Г. Струкову, которая одну из главных причин важности изучения морской темы в мировой литературе видит в возможности с ее помощью проследить процесс национальной самоидентификации, «когда “душа” нации реализует себя через познание гармонии океана и человека» [*Струкова Т. Г.* К становлению и развитию жанра: морской роман. С. 209].

Немаловажную роль играет и быт людей. Рыбацкий промысел и связанные с ним надежды и опасения, дальние морские странствия в поисках лучшей доли<sup>3</sup> и опасные коммерческие предприятия, боль от смерти близких в морских сражениях и гордость за географические открытия, совершенные на кораблях национального флота, по-прежнему составляют основу жизни части населения стран Западной Европы<sup>4</sup>. О важности мореплавания для западной цивилизации наилучшим образом свидетельствуют слова, сказанные некогда римским полководцем и политическим деятелем Помпеем Гнеем: *Мне нужно плыть, а жить вовсе не необходимо.*

Значимую роль в популяризации образа корабля в западноевропейской культуре сыграла его христианская трактовка. Так, к примеру, римский теолог и мученик Ипполит (III в. н.э.) сравнивал церковь с кораблем, плывущим по бурному морю, но никогда не тонущим. Распространение получило представление о церкви как о корабле спасения, на котором верующие благополучно осуществляют свой земной путь по бурным водам жизни под знаком Христа<sup>5</sup>. Нередко в церковном убранстве можно увидеть уменьшенную модель корабля, символизирующую путешествие человечества по морю жизни. Начиная с раннего Средневековья миниатюрная копия корабля считалась так называемым вотивным предметом (от лат. *votives* – «посвященный богам», или *votum* – «желание», «обет»), преподносимым в дар Богу в благодарность за защиту или в молитве о спасении<sup>6</sup>. Особое распространение подобный обряд получил в Швеции и Дании. С IX века в христианстве закрепились традиции

<sup>3</sup> В начале XXI столетия этот аспект жизни людей приобрел новое звучание в контексте разгоревшегося эмигрантского кризиса: тысячи людей, спасающихся от военных действий, нищеты и болезней, на лодках, вместе со своими детьми, рискуя жизнью, пересекают моря в надежде обрести новый дом на европейском континенте.

<sup>4</sup> Из 16 стран, входящих в состав Западной Европы, лишь пять не имеют выхода к морю: Австрия, Андорра, Лихтенштейн, Люксембург и Швейцария.

<sup>5</sup> Как отмечает в «Словаре литературных символов» М. Фербер, корабль – это своего рода церковь, за пределами которой нет спасения [Ferber M. A Dictionary of Literary Symbols. P. 194].

<sup>6</sup> Интереснейшая традиция, связанная с подношением морю, существовала с 1000 года в Венеции – так называемое «обручение с морем» (*Sposalizio del Mar*). Суть ритуала заключалась в том, что город заключал договор с морской стихией, согласно которому Венеция получала право безраздельного господства на море. Каждый год в день Вознесения Господня порт Лидо покидала эскадра судов во главе с галерой дожа «Буцентавр». Корабли выплывали в море. После причащения святой водой дож снимал с пальца драгоценный перстень и со словами: *«Мы обручаемся с тобой, о море»* – кидал его в воду [Баешко Л. С., Гордиенко А. Н., Гордиенко А. Н. Энциклопедия символов. С. 213]. Буцентавр/Букентавр или Бучинторо, венецианская церемониальная галера дожей Венеции, богато украшенная золотом, символизировала могущество Венеции.

изготавливать кадило в форме ладьи, именуя его «кораблик для ладана». Корабль и по сей день изображается на эмблеме Всемирного совета христианских церквей, созданного в Амстердаме в 1948 году. Греческое слово «ойкумена», написанное над кораблем, означает отдаленные страны и символизирует всемирный характер миссии церкви<sup>7</sup>.

В современной Европе сохранилось немало памятников архитектуры, тесно связанных с морской стихией и ее главным символом – кораблем. Таковыми являются, например, два высоко почитаемых собора, расположенных в Барселоне, столице испанской Каталонии: Церковь Санта-Мария-дель-Мар<sup>8</sup> и Церковь Святого Михаила, посвященная всем труженикам моря<sup>9</sup>.

Образ корабля неразрывно связан и с такой культурно-исторической реалией европейских государств, как плавучая тюрьма. Распространение плавучих тюрем (прообразом которых явились галеры) в XVIII–XIX веках было связано с множеством причин, среди которых, помимо растущего количества заключенных и значительной нехватки тюрем на суше, стало и неумение большинства осужденных плавать. Число тюрем такого рода было особенно велико в Великобритании, США, Германии, Франции, а также в России. В художественной литературе образ плавучей тюрьмы наиболее ярко запечатлен в английской прозе, в частности, в романах Диккенса. Для Великобритании тюремный блокшив стал неотъемлемой частью национальной культуры: по разным оценкам, за все время существования плавучих тюрем в Соединенном Королевстве через них прошло от 9 до 12 тысяч заключенных. Диккенс описывает

<sup>7</sup> *Фолл Дж.* Энциклопедия знаков и символов. М.: Вече, 1997. С. 195.

<sup>8</sup> Примечательно, что, несмотря на свою популярность среди туристов, Церковь Св. Марии дель Мар является одной из немногих, откуда любопытных туристов исправно выдворяют на улицу к моменту начала богослужения, что, очевидно, свидетельствует об особом отношении местных прихожан к храму.

<sup>9</sup> Другой примечательный памятник – скульптурная композиция «Щецин» Людвиг Манзеля (1898, Иллюстрация 1 в Приложении). До середины XX века она украшала площадь польского города Щецин (крупнейшего порта страны). Являющая собой символическое его воплощение, композиция была помещена автором в центре фонтана. На своеобразном пьедестале из острых каменных глыб можно было увидеть ростр корабля, украшенный грифоном; на камнях скульптор расположил Афродиту – вытянувшись вдоль ростра, в правой руке она держала морскую раковину; по другую сторону Манзель разместил Гермеса – левой рукой опираясь на кадуцей, он пристально вглядывался в горизонт; у его ног, под самым ростром, можно было увидеть тритона с распахнутой пастью. В центре же находилась женская фигура, изображенная гордо расправившей плечи и с вызовом смотрящей вдаль – облаченная в свободного края простое одеяние, правой рукой она опиралась на якорь, левой удерживая мачту с небрежно скатанным парусом. В 1942 году фонтан вместе со скульптурной композицией был демонтирован и переплавлен. В 2012 году городской совет принял решение восстановить разрушенный ансамбль.

плавучую тюрьму в самых темных красках, рисуя этот образ как средоточие всего самого гнусного, что может явиться глазу человека. Пожалуй, наилучшая характеристика этому явлению дана писателем в романе «Большие надежды», где в конце пятой главы автор называет плавучую тюрьму *проклятым Ноевым ковчегом*<sup>10</sup>.

«Корабельная» тема находит свое отражение и в праздничном календаре четверки основных западноевропейских морских держав (Великобритании, Франции, Испании и Нидерландов), насчитывающем немало торжественных дат, так или иначе связанных с морской стихией и кораблем. Отражением значимости корабля в жизни западноевропейских наций служат и сохранившиеся до наших дней «морские» пословицы и поговорки, среди которых большинство являются английскими.<sup>11</sup>

Своим размахом поражает флотилия вымышленных кораблей, представленных на англоязычной странице интернет-энциклопедии «Википедия»: в рамках девяти категорий сгруппировано шестьсот (!) различных наименований кораблей, когда-либо существовавших в произведениях искусства.

Обзор многочисленной литературы по «корабельной» тематике, издаваемой на английском языке в XXI веке и отражающей многовековую историю мореплавания и связанного с морской стихией и кораблем фольклора, позволяет сделать вывод о неослабевающем интересе к этому вопросу. Одновременно приходится подчеркнуть отсутствие серьезных научных исследований, посвященных изучению особенностей функционирования мифологемы «корабль» в западноевропейской культуре, ее ключевых символических значений и

---

<sup>10</sup> Неизменно вводя в свои произведения образ плавучей тюрьмы, Диккенс наделяет его множеством функций: это и мрачный фон, еще более усиливающий трагизм описываемых событий, и назидательный портрет современного писателю общества моральной деградации, и даже символическое зеркало, отражающее суть происходящих явлений. В этой последней из упомянутых ролей плавающая тюрьма, к примеру, выступает в «американском» романе Диккенса «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита»: рассуждая в Предисловии к своему сочинению о причинах, лежащих в основе совершаемых человеком преступлений, автор призывает: *Пусть читатель войдет в детское отделение любой тюрьмы в Англии или... многих работных домов и решит сам, вырожда ли это позорят наши улицы, населяют наши плавучие тюрьмы и исправительные дома и переполняют наши каторжные колонии, или это люди, которых мы сознательно обрекли на нищету и погибель* [Диккенс Ч. Жизнь и приключения Мартина Чезлвита].

<sup>11</sup> Как отмечает в исследовании, посвященном литературным символам, М. Фербер, человечество в целом уже давно воспринимается как плывущее по морю, что получило свое буквальное выражение в словосочетании «мир-корабль» [Ferber M. A Dictionary of Literary Symbols. P. 193].

трансформаций, которым она подвергается на протяжении многовековой истории своего существования.

В культуре западноевропейских стран существенное значение придается и таким связанным с кораблем атрибутам, как якорь, флаг, весло, нос корабля, маяк. Так, на протяжении длительного времени существовала традиция украшать нос корабля вырезанной из дерева зооморфной фигурой-талисманом, якобы заключающей в себе душу корабля и/или дух-защитник судна от вражеского нападения и штормов. Символом покорения человеком стихии является весло – любопытно в этом смысле происхождение слова «губернатор», являющегося производным от латинского глагола *gubernat* – «править веслом»<sup>12</sup>. Символ другого рода связан с якорем<sup>13</sup> – одной из древнейших эмблем человечества, означающих надежду, безопасность и устойчивость. Флаг корабля, традиционно считавшийся наиболее важным отличительным символом судна, его опознавательным знаком, с течением времени трансформировался в символ опасности, предвещаемой черным флагом пиратских судов. Образ маяка, неразрывно связанный с кораблем, закрепился в значении путеводной звезды, правильно выбранного пути, дома.

Отправной точкой настоящего исследования является тезис о существовании объемного образного поля «корабль», рассматриваемого в качестве значимого фрагмента западноевропейской культуры в целом и литературы в частности, компоненты ядра которого формируются и развиваются в прямом соответствии с основными историческими этапами развития мировой культуры, единство и закономерность которой, в свою очередь, обусловлены единством и закономерностью исторического развития в целом. Идея «литературного развития», положенная в основу фундаментального труда выдающегося отечественного исследователя А. Н. Веселовского, согласно которой художественное творчество «вечно творится в очередном сочетании...

---

<sup>12</sup> Весло зачастую выступает в качестве символа орудия, при помощи которого перемешивается первичный океан или направляется в загробное царство корабль мертвых; в этом контексте весло... символизирует силу, умение и знание [Рошаль В. М. Полная энциклопедия символов. М.: АСТ, 2006. С. 113].

<sup>13</sup> Якорный крест включает три символа: крест, круг и полумесяц, сочетание которых означает рождение Христа из тела Девы Марии (в качестве ее эмблемы выступает полумесяц).



форм с закономерно изменяющимися общественными идеалами»<sup>14</sup>, в данном случае раскрывается посредством изучения мифопоэтического образа корабля, с течением времени утвердившегося в качестве топоса западноевропейской культуры и сформировавшего объемное образное поле, включающее в себя художественные образы, ставшие знаковыми как для мировой литературы в целом, так и для западноевропейской в частности. И подобно тому, как семантическое поле, «где сплошная сетка отношений связывает в континуум целые ряды слов»<sup>15</sup>, образное поле «корабль» вмещает в себя множество различных художественных образов, родственных друг другу за счет единства символического значения и выполняемых ими в искусстве функций.

Попытка проанализировать объемный корпус художественных текстов, связанных единым мифопоэтическим образом корабля<sup>16</sup>, сродни концепции крупного отечественного исследователя В. Н. Топорова, положенной в основу изучения такого масштабного явления в русской литературе, как «Петербургский текст», именуемого ученым «сверхважным в силу своей смысловой уплотненности конструктом общего характера»<sup>17</sup>. Занимаясь исследованием «мифопоэтического пространства» Петербурга, «петербургской темой в ее мифо-символическом захвате...»<sup>18</sup>, В. Н. Топоров прежде всего указывает на «удивительную близость друг другу разных описаний Петербурга...»<sup>19</sup>, отмечая, что «их источники не только не скрываются, но становятся тем элементом, который... включается в игру»<sup>20</sup>.

В рамках изучения образного поля «корабль», понимаемого в схожем ключе, подобная «родственность» символического содержания корабля как художественного образа, создаваемого автором в том или ином произведении из

<sup>14</sup> Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики // Историческая поэтика. М.: URSS, 2008. С. 317.

<sup>15</sup> Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов. М.: Прогресс-Универс, 1995. С. 17.

<sup>16</sup> Такого рода корпус, в котором каждый составляющий его текст «преобразует сложившуюся литературную обстановку, он соотнесен и со всем множеством когда-либо созданных текстов, принадлежащих к различным областям нашей коммуникативной практики» [Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. С. 17].

<sup>17</sup> Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство, 2003. С. 6.

<sup>18</sup> Там же. С. 24.

<sup>19</sup> Там же. С. 25.

<sup>20</sup> Там же.

числа включенных в круг анализируемых текстов, также выступает первостепенным критерием отбора, позволяющим не только указать на масштабность исследуемого явления, но и проследить некие закономерности его историко-культурного развития.

В равной степени актуальным для настоящего исследования становится и тезис В. Н. Топорова о том, что *кросс-жанровость*, *кросс-темпоральность*, *кросс-персональность* не только не мешают признать некий текст единым, но, напротив, помогают этому снятием ограничений<sup>21</sup>. В этом смысле в полной мере разделяется нами и другой постулируемый ученым единый принцип отбора “субстратных” элементов, включаемых в Петербургский текст<sup>22</sup> – «монолитность (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи)»<sup>23</sup>. И подобно тому, как «Петербургский текст есть текст не только и не столько через связь его с городом Петербургом...»<sup>24</sup>, образное поле «корабль» составляют не только морские парусные или паровые суда, присутствующие в том или ином художественном произведении, но, как продолжает исследователь, это текст (поле) «через его резко индивидуальный... характер, проявляющийся в его внутренней структуре»<sup>25</sup>.

Вслед за ученым, в своем труде доказывающим «сверхсемантическую»<sup>26</sup> Петербургского текста, «смыслы которого... превышают эмпирически выраженное в самом городе и больше суммы этого эмпирического...»<sup>27</sup>, что позволяет считать такого рода текст «самодостаточным и суверенным внутренне»<sup>28</sup>, по итогам изучения объемного корпуса произведений западноевропейской художественной литературы, начиная со времен античного эпоса и заканчивая первой четвертью XXI столетия, выскажем предположение о наличии данной характеристики и у образного поля «корабль». Речь, в частности,

<sup>21</sup> Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. С. 26.

<sup>22</sup> Там же. С. 27.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же. С. 28.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же.

идет о том, что если бы, как предполагает В. Н. Топоров в отношении Петербургского текста, все элементы, составляющие подобное мифопоэтическое единство (в нашем случае – образное поле «корабль»), «и все связи между этими элементами были закодированы... и если бы семантика... оставалась неизвестной, то все-таки сам набор элементов, связей был бы ясен. <...> Вырисовывались бы лейтмотивы»<sup>29</sup>, итогом чего, как пишет исследователь, стало бы воплощение своего рода «предсмыслов»<sup>30</sup>, на уровне подсознания оказывающих влияние на воспринимающее сознание.

Для европейского читателя корабль выступает не в качестве единичного художественного образа, локализованного в рамках конкретного текста и обладающего лимитированным набором символических значений, заложенных данным автором, но выходит далеко за пределы, очерченные тем или иным произведением, апеллируя к множеству других текстов, созданных другими авторами, в различные эпохи, в иных жанрах и даже в других видах искусства. Полиморфизм корабля при сохранении «монолитности максимальной смысловой установки»<sup>31</sup> (в нашем случае связываемой с компонентами ядра его образного поля), «считываемой» на подсознательном уровне, дает, таким образом, возможность рассматривать корабль в самом широком плане, позволяя прийти к максимально объективному пониманию того значения и той роли, что свойственны мифологеме<sup>32</sup> «корабль» в западноевропейской культуре в целом и в литературе в частности, одновременно дифференцировав особенности ее функционирования на каждом этапе существования.

В этом отношении представленная диссертация также апеллирует к таким работам зарубежных исследователей, как «Русский символизм» (*Der Russische*

<sup>29</sup> Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. С. 27–28.

<sup>30</sup> Там же. С. 28.

<sup>31</sup> Там же. С. 27.

<sup>32</sup> В данной работе понятия «образ» и «мифопоэтический образ» синонимичны понятию «мифологема» (или «мифема», как именует ее К. Леви-Стросс, определяя как «слова слов», что существуют одновременно в плане языка, где они сохраняют свое лексическое значение, и в плане метаязыка, где они выступают в роли элементов вторичной знаковой системы [Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа // Семиотика: Антология. М.: Академический Проект, 2001. С. 451], поскольку в ходе изучения корабля, Мирового Древа и *Rosa Mundi* на первый план выходит исследование их фольклорно-мифологической инвариантности.

*Symbolismus*, 1989) австрийского слависта А. Ханзен-Леве и «Анатомия критики» (*Anatomy of Criticism*, 1957) канадского ученого Н. Фрая. Так, А. Ханзен-Леве главной целью своего исследования полагает представить весьма обширный и неоднородный корпус текстов многочисленных авторов с точки зрения его общности<sup>33</sup>. Предметом исследования австрийского ученого является декадентство, исповедуемое первой волной русских символистов, обширное литературное наследие которых он воспринимает в качестве единого текста с присущей ему внутренней логикой и взаимосвязями. Подобно тому, как австрийский ученый на богатейшем материале творчества русских декадентов рассматривает ключевые мифопоэтические параметры, в совокупности составляющие феномен декадентского эстетического мировоззрения, так и в рамках настоящего исследования разнообразные художественные тексты, созданные в различные культурно-исторические эпохи и апеллирующие к тому или иному «корабельному» образу, приводят к выводу о существовании знакового для западноевропейской литературы топоса, функционирующего в рамках генерируемого им обширного образного поля.

В определенной степени предложенная в диссертации концепция наследует идею канадского ученого Н. Фрая. Обобщая литературные жанры, ученый рассматривает литературу в целом в качестве системы, функционирование которой контролируется определенными законами. В их роли выступают различные схемы, архетипы, мифы и жанры, структурирующие разнообразные литературные тексты. Разрабатывая теорию литературных модусов, Н. Фрай указывает на существование четырех «нарративных категорий», что лежат в основе всей мировой литературы<sup>34</sup>. В этом отношении предпринимаемая в рамках настоящего исследования попытка «увязать» определенный историко-культурный

<sup>33</sup> Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. С. 6. См. также второй том: Мифопоэтический символизм: система поэтических мотивов. СПб.: Академический Проект, 2003. 816 с.

<sup>34</sup> Н. Фрай пишет, что сюжет литературного произведения – это всегда рассказ о том, как некто совершает нечто. По мнению исследователя, литературные произведения поэтому могут быть классифицированы в соответствии со способностью героя к действию, которая может быть большей, меньшей или приблизительно равной нашей собственной» [Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М.: Изд-во Моск. университета, 1987. С. 232].

период с зарождением, оформлением, развитием и доминированием того или иного компонента ядра образного поля «корабль», представляется в некотором смысле родственной идее канадского христианского гуманиста. Однако стоит отметить, что Н. Фрай изображает литературу «как “экологически чистую” циркуляцию текстов»<sup>35</sup>, «автономную вербальную структуру» (по определению автора концепции), в рамках которой одни тексты вырастают из других и никоим образом не связаны с внешним по отношению к ним материалом. Подобное утверждение лишь частично согласуется с предлагаемым в данной работе взглядом на западноевропейскую литературу.

В этом контексте гораздо ближе данному исследованию понятие «палимпсест», определяемое как способ взаимодействия современной литературы с устоявшейся традицией<sup>36</sup>: вслед за нидерландским ученым Д. Фоккемой, полагавшим, что данная метафора наиболее точно подходит для обозначения постмодернистской поэтики, считаем, что она может быть с не меньшим успехом применена и в целом к западноевропейской литературе, понимаемой как циклическое развитие определенного числа художественных образов, на каждом этапе своего существования отражающих те или иные культурно-исторические особенности эпохи.

В методологическом отношении предлагаемое исследование также родственно труду отечественных ученых Л. И. Горницкой и М. Ч. Ларионовой, посвященному мифологеме острова в русской литературе. В данной работе предпринята попытка продемонстрировать на примере функционирования в русской словесности мифологемы острова логику обогащения значимого инварианта культуры разнообразными контекстами<sup>37</sup>. Рассматривая остров в

<sup>35</sup> Игттон Т. Теория литературы. Введение. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010. С. 121.

<sup>36</sup> Первоначально термином «палимпсест» обозначалась древняя рукопись, нанесенная на пергамент поверх счищенного с него старого текста. Данное понятие весьма точно и образно определяет характер отношений между произведениями различных историко-культурных эпох: прежний текст как будто стерт, но при тщательном рассмотрении явственно проступает сквозь новый.

<sup>37</sup> Горницкая Л. И., Ларионова М. Ч. Место, которого нет... Острова в русской литературе. Ростов н/Д: Изд-во ЮНЦ РАН, 2013. С. 198. Стоит также упомянуть работу С. С. Савинича, посвященную изучению образа Дома в американской литературе. Дом рассматривается как литературный символ, обнаруживающий связи с глубинными категориями национального сознания [Савинич С. С. Проблемы символики Дома в литературе США (от эпохи Романтизма до середины XX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: Московский городской педагогический университет, 2012. С. 5].

качестве одной из «мифо-фольклорных универсалий, которые... “прижились” и оказались продуктивны как смыслопорождающие модели в русской литературе»<sup>38</sup>, ученые позиционируют ее как сохранившую «инвариантную структуру и семантику и порождающую... бесконечное количество вариаций, обогащенных в литературе новыми контекстами, но при этом сохранивших мифопоэтическую основу»<sup>39</sup>. В похожем ключе в настоящей работе раскрывается характер функционирования и символическое содержание образа корабля, также понимаемого в качестве «мифо-фольклорной универсалии», но уже западноевропейской литературы и шире – западноевропейской культуры в целом.

Общий подход к изучению образного поля «корабль» в западноевропейской литературе на материале наиболее значимых художественных текстов также близок методологии исследования категории концепта в языке и культуре на основе изучения прецедентных феноменов, предложенной О. Г. Чупрыной, К. М. Барановой и М. Г. Меркуловой. Рассматривая находящиеся «в состоянии непрерывного развития, оформления и переоформления»<sup>40</sup> концепты времени, свободы, судьбы, одиночества и достоинства, авторы изучают «многослойное содержание прецедентных феноменов»<sup>41</sup>, позволяющее «смоделировать семиотические особенности того или иного концепта, характерные для культурно-языкового сообщества в определенный период времени»<sup>42</sup>, а также рассмотреть их сквозь призму диахронического подхода, выступающего в роли фильтра, что «раскрывает существенные составляющие концепта, которые были сформированы в прошлом, наследовались настоящим и потенциально значимы

<sup>38</sup> Горницкая Л. И., Ларионова М. Ч. Место, которого нет... Острова в русской литературе. С. 198.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Чупрына О. Г., Баранова К. М., Меркулова М. Г. Судьба как концепт в языке и культуре // Вопросы когнитивной лингвистики. 2018. № 3. С. 120.

<sup>41</sup> Там же. С. 124. Понятие «прецедентные тексты» впервые было предложено Ю. Н. Карауловым, который определил их как «тексты, значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе языковой личности» [Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. С. 216]. В качестве прецедентных текстов в настоящем исследовании выступают произведения искусства, отобранные для иллюстрации содержания образного поля «корабль» на этапах его функционирования в конкретную историко-культурную эпоху. Фактор наличия/отсутствия таких произведений в ту или иную эпоху является решающим при отборе периодов, в контексте которых предпринято настоящее исследование.

<sup>42</sup> Там же.

для будущего»<sup>43</sup>. Обращение исследователей к «глобальным и универсальным»<sup>44</sup> концептам, за которыми стоит «множество смыслов, опосредованных индивидуальным и коллективным культурным, языковым, житейским опытом»<sup>45</sup>, анализируемым в контексте художественного произведения, позволяет ученым выйти и на более высокий уровень – «изучить формы и способы бытования абстрактных сущностей... в языковой картине мира»<sup>46</sup> в целом. В похожем ключе предпринимается попытка исследовать содержание и особенности функционирования образного поля «корабль», ядро которого также рассматривается с позиции глобальности и универсальности лежащего в его основе мифопоэтического образа, значимость которого, как и концептов, анализируемых в упомянутых выше работах, базируется на «традиции, прослеживаемой в разных языках культуры (словесном художественном творчестве, живописи, музыке и т.д.)»<sup>47</sup>. Отметим, однако, что принципиальным отличием концепта с его ядром и многослойной структурой и принятым в данной работе термином «образное поле», является тот факт, что в случае с концептом речь идет о ментальном образе, являющем собой некое обобщенное представление человека о том или ином понятии, в основе имеющее доступный опыт (личный или народный), в то время как изучаемое в настоящей работе образное поле в своей основе имеет топос, представляющий материальное воплощение ментального образа, конкретную реализацию его символического содержания. Следовательно, если концепт связан с абстрактной категорией, то образное поле выстраивается вокруг объекта, имеющего предметность.

Полевая модель, изначально разработанная в рамках лингвистической науки и позволившая рассматривать язык как «систему подсистем», в которой имеет место бесконечная перестановка структурных элементов и существующих между ними отношений, с успехом применима и к миру художественных образов. Подобно тому,

<sup>43</sup> Чупрына О. Г., Баранова К. М., Меркулова М. Г. Судьба как концепт в языке и культуре. С. 124.

<sup>44</sup> Афанасьева О. В., Баранова К. М., Машошина В. С., Чупрына О. Г. Американская культурно-языковая картина мира XIX века: время, свобода, судьба, одиночество, достоинство. М.: Диона, 2019. С. 8.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> Чупрына О. Г., Баранова К. М., Меркулова М. Г. Судьба как концепт в языке и культуре. С. 120.

как полевое структурирование позволяет установить диалектическую взаимосвязь между различными явлениями языка и языковой действительностью в лингвистике, в литературоведении оно способствует раскрытию связей между отдельными образами и культурно-историческим контекстом, выявлению специфики художественного сознания в его национальном и интернациональном своеобразии.

В 1958 году Х. Вайнрих выдвинул предположение, согласно которому метафору нельзя рассматривать в изоляции, но лишь в составе определенной «сферы», поскольку с момента своего появления в языке она прочно укоренена в образном поле<sup>48</sup>. При этом, как пишет исследователь, в рамках одной метафоры происходит слияние двух концептуальных сфер<sup>49</sup>: «Образные поля... могут быть созданы путем соединения двух семантических полей»<sup>50</sup>. Из них одно – образный реципиент, другое – образный донор<sup>51</sup>. Следовательно, в образном поле «слово валюта», служащем иллюстрацией тезисов Х. Вайнриха, «слово» выступает в роли реципиента, в то время как «валюта» функционирует в качестве донора. По мнению ученого, лишь метафоры, существующие в рамках образного поля (таковых, на его взгляд, большинство), успешнее всего приживаются в языковом сообществе. Ключевой задачей метафоролога Х. Вайнрих считает систематизацию и описание существующих образных полей, а также выяснение характера их взаимодействия друг с другом.

Общий подход к проблеме, равно как и разработанную в лингвистике соответствующую терминологию, представляется возможным применить и в рамках данного исследования, обладающего междисциплинарным характером. На наш взгляд, все многообразие существующих в мировой культуре мифопоэтических образов следует рассматривать не изолированно, но в контексте того или иного образного поля. Одним из наиболее удачных, на наш взгляд, определений этого понятия применительно к художественным произведениям является данное Ю. В. Соколовой в диссертации, посвященной изучению образных

---

<sup>48</sup> Weinrich H. Münze und Wort: Untersuchungen an einem Bildfeld // Weinrich H. Sprache in Texten. Stuttgart: Klett, 1976. P. 282.

<sup>49</sup> Там же. С. 283.

<sup>50</sup> Там же. С. 284.

<sup>51</sup> По признанию ученого, он заимствовал эту терминологию у Й. Трира.



полей в орнаментальной прозе: «...иерархически упорядоченное за счет последовательных и параллельных связей множество образов, построенных по одной смысловой модели, обладающих качеством вариативности и взаимообратимости и выполняющих определенные функции»<sup>52</sup>.

Такое определение образного поля применимо и к двум рассматриваемым наравне с кораблем образам Мирового Древа и *Rosa Mundi*. С течением времени оформившиеся в качестве топосов западноевропейской культуры эти мифологемы следует анализировать исключительно в свете генерируемых ими образных полей (о причинах их включения в работу сказано в первой главе исследования).

Применяя концепцию Х. Вайнриха к изучаемому топосу, следует отталкиваться от традиционной полевой структуры «ядро – периферия», разработанной лингвистами. Для данной структуры характерна «максимальная концентрация полнообразующих признаков в ядре и неполный набор этих признаков при возможном ослаблении их интенсивности на периферии»<sup>53</sup>.

**Актуальность** исследования обусловлена несколькими факторами. Во-первых, в подавляющем большинстве отечественных и зарубежных трудов, посвященных изучению мировой символики, мифопоэтический образ корабля охарактеризован крайне лаконично и порой весьма односторонне. Во-вторых, ни в зарубежном, ни в отечественном литературоведении не предпринято серьезных попыток глубоко и всесторонне изучить мифологему «корабль» с точки зрения формируемого ею образного поля: проследить и проанализировать развитие его символического содержания, а также влияния и взаимосвязи с образными полями, генерируемыми другими знаковыми мифологемами мировой культуры<sup>54</sup>. Таким образом, предлагаемое исследование является первой научной работой, в рамках

<sup>52</sup> Соколова Ю. В. Образные поля в орнаментальной прозе (на материале произведений русской литературы первой трети XX века): дис. ... канд. филол. наук. Ярославль: Ярославский гос. пед. университет им. К. Д. Ушинского, 2014. С. 45.

<sup>53</sup> Боровикова Н. А. Полевые структуры в системе языка. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1989. С. 4.

<sup>54</sup> При этом, к примеру, в рамках современной историографии (как зарубежной, так и отечественной) «корабельная» тема активно разрабатывается учеными, ежегодно издающими полномасштабные исследования, посвященные крупным морским катастрофам, имевшим место в XIX–XX веках. К числу таких работ, к примеру, стоит отнести «Гибель “Адмирала Нахимова”» (Д. Т. Чапкис, 1995), «Титаник. Тайны погибшего лайнера» (Е. В. Несмеянов, 2014), «Гибель “Лузитании”: взгляд спустя столетие» (Д. С. Брыков, 2019), *The Sea Shall Embrace Them: the Tragic Story of the Steamship Arctic* (D.W. Shaw, 2002), *On a Sea of Glass: The Life and Loss of the RMS Titanic* (T. Fitch, L. J. Kent, B. Wormstedt, 2012), *Dead Wake. The Last Crossing of the Lusitania* (E. Larson, 2015).

которой предпринята попытка не только обобщить и систематизировать все имеющиеся сведения о корабле как о мифопоэтическом образе, со временем оформившемся в топос западноевропейской культуры и генерировавшем собственное образное поле, но и проследить эволюцию последнего, связав основные этапы его развития с ключевыми историческими эпохами<sup>55,56</sup>.

**Теоретическая значимость** работы заключается, во-первых, во введении в понятийную базу литературоведения таких понятий, как *генеративное образное поле* и *топос-ген*. Так, генеративное образное поле представляет собой поле, компоненты ядра которого порождают (генерируют) образы, формирующие свои собственные образные поля. Соответственно, топос, обладающий подобным генеративным образным полем, может быть классифицирован как топос-ген: его базовые символические значения, выступая в качестве информационных наследственных единиц, интегрируются в смысловую структуру компонентов ядра его образного поля, тем самым составляя генетическую основу каждой новой трансформации. Во-вторых, теоретическая значимость диссертации состоит в возможности использования полученных результатов для характеристики образной системы западноевропейской культуры в контексте ее соотнесенности с мировым культурным наследием и применения введенной терминологии в дальнейших исследованиях, посвященных классификации генеративных образных полей и лежащих в их основе топосов-генов.

**Практическая значимость** работы определяется тем, что предложенная методология исследования образного поля «корабль» создает возможности для выявления и изучения других подобных образных полей, предлагая механизм

---

<sup>55</sup> Вслед за Ц. Тодоровым, комментирующим широкий охват затрагиваемых им в «Теориях символа» вопросов, хочется подчеркнуть, что одной из первоначальных задач предпринятого исследования являлась попытка «показать единство проблематики, скрывающейся за разнообразием традиций и терминологии» [Тодоров Ц. Теория символа. М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. В-3].

<sup>56</sup> Говоря об актуальности изучения образного поля «корабль», уместно процитировать доктора филологических наук, профессора Воронежского государственного педагогического университета Т.Г. Струкову, которая, рассуждая о значимости изучения такого жанра мировой литературы, как «морской роман», апеллирует к словам известного филолога А.К. Жолковского: «Генеалогия морской темы “представляет собой мощнейший интертекстуальный и в то же время структурный фактор литературного развития”, формируя и синхроническую типологию и диахроническую глубину» [Струкова Т.Г. К становлению и развитию жанра: морской роман // Вестник ВГУ. Серия 1. Гуманитарные науки. Вып. 1, 2001. С. 206]. Сказанное воронежским исследователем представляется справедливым и в отношении образного поля «корабль».

анализа истоков их формирования и последующего развития. Полученные результаты могут быть использованы при подготовке переводов и комментировании художественных произведений, относящихся к «корабельному» нарративу, а также при составлении учебных пособий и разработке спецкурсов по мифологии, истории мировой и западноевропейской литератур.

Отталкиваясь от концепции исторической поэтики, разработанной А. Н. Веселовским, в частности, принимая во внимание его тезис о том, что историю литературы не следует понимать как агломерат отдельных литератур, связанных белой нитью<sup>57</sup>, руководствуясь обозначенной в труде исследователя задачей проследить, каким образом новое содержание жизни «проникает старые образы»<sup>58</sup>, разрабатывая тему исторической поэтики, начатую Курциусом, а также разделяя концепцию таких российских ученых, как С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер и А. В. Михайлов, выделяющих три наиболее общих и устойчивых типа художественного сознания<sup>59</sup>, которые выступают в качестве всеобъемлющих и приоритетных в контексте исторической поэтики, возможно предположить, что художественный образ, как и литература в целом, проходит несколько этапов в своем развитии. Ими, в частности, являются: синкретизм (А. Н. Веселовский<sup>60</sup>), рефлексивный традиционализм и индивидуальное творчество (С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов<sup>61</sup>). В рамках настоящего исследования представляется возможным соотнести с указанными стадиями компоненты ядра образного поля «корабль», рассматривая каждый из них в качестве итоговой формы развития исходной мифологемы на том или ином этапе ее исторической эволюции. Подобное соответствие имеет следующий вид:

<sup>57</sup> Веселовский А. Н. Из лекции по истории эпоса // Историческая поэтика. С. 446.

<sup>58</sup> Веселовский А. Н. О методе и задачах истории литературы как науки // Историческая поэтика. С. 52. В связи с этим О. М. Фрейденберг отмечает, что культура берет свой материал из самой себя, преобразуя все старое в новое: «...то, что было внешним, лежавшим вонне, она делает своим внутренним конструктивным материалом» [Фрейденберг О. М. Введение в культуру античного фольклора // Миф и литература древности. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. С. 17].

<sup>59</sup> Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. М.: Наследие, 1994. С. 4.

<sup>60</sup> См. Веселовский А. Н. О методе и задачах истории литературы, как науки. С. 52.

<sup>61</sup> См. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох. С. 4.

**Ноев Ковчег** —→ синкретизм

**Корабль Дураков** —→ рефлексивный традиционализм

**Летучий Голландец** —→ индивидуальное творчество<sup>62</sup>

В этой связи **научная новизна** диссертации обусловлена, во-первых, всесторонней разработкой в ней понятия «образное поле “корабль”» в контексте западноевропейской литературы и, во-вторых, рассмотрением компонентов ядра данного образного поля сквозь призму исторической поэтики.

**Методология** исследования опирается на комплексный метод изучения рассматриваемого в работе материала, содержание которого составляют такие виды анализа, как историко-литературный, интертекстуальный, культурно-исторический, а также метод компаративистского анализа, в совокупности позволяющие всесторонне рассмотреть изучаемые в диссертации художественные произведения. Ядро концепции составили труды известных отечественных филологов, литературоведов и культурологов, затрагивающие широкий спектр вопросов, связанных с мифопоэтикой, историей литературы, теорией образного поля, проблемами семиотики, интертекстуальности и топике мировой литературы, к числу которых, в частности, относятся работы С. С. Аверинцева, С. Н. Бройтмана, М. Л. Андреева, А. Н. Афанасьева, А. Н. Веселовского, М. М. Бахтина, М. Л. Гаспарова, П. А. Гринцера, Н. Я. Дьяконовой, Д. В. Затонского, А. Ф. Лосева, Ю. М. Лотмана, А. Е. Махова, Е. М. Мелетинского, А. В. Михайлова, В. Я. Проппа, Т. В. Соколовой, А. А. Тахо-Годи, В. Н. Топорова, И. М. Тронского. Существенную роль в реализации поставленной цели и связанных с нею задач сыграли труды крупных зарубежных исследователей, среди которых Р. Барт, Х. Вайнрих, Э. Р. Курциус, Й. Трир, Н. Фрай, Дж. Фрэйзер, М. Фуко, А. Ханзен-Леве, К. Г. Юнг.

<sup>62</sup> Предложенная соотнесенность в определенной степени соответствует трем способам мифологизации текста, сформулированным С. М. Телегиным: 1) *заимствование мифологических сюжетов и образов* – Ноев Ковчег; 2) *создание собственной системы мифов* – Корабль Дураков; 3) *реконструкция мифологического сознания* – Летучий Голландец [см. Телегин С. М. Философия мифа: Введение в метод мифореставрации. М.: Община, 1994. С. 94].

**Объектом** диссертационного исследования является образное поле «корабль», в основе имеющее мифопоэтический образ, рассматриваемый в качестве топоса<sup>63</sup> западноевропейской культуры.

**Предмет** исследования составляют компоненты ядра образного поля «корабль»: Ноев Ковчег, Корабль Дураков и Летучий Голландец.

**Целью** настоящего исследования является изучение компонентов ядра образного поля «корабль» в различных историко-культурных контекстах на материале произведений западноевропейской литературы, обусловленное, во-первых, их масштабной репрезентацией в культуре и, во-вторых, фактором наличия у них собственных образных полей.

**Задачи** исследования заключаются в:

- 1) изучении характера функционирования образного поля «корабль» в древнейших мифологиях;
- 2) выявлении ключевых этапов зарождения, становления и развития компонентов ядра образного поля «корабль»;
- 3) раскрытии содержания ядра каждого из центральных компонентов образного поля «корабль» на материале западноевропейской художественной литературы – от античного эпоса до произведений начала XXI века;
- 4) обобщении исследованного материала с целью определения тенденций функционирования компонентов ядра образного поля «корабль» в западноевропейской литературе в различные исторические эпохи.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Образное поле «корабль», формируемое топосом-геном, по своей природе является генеративным и включает такие компоненты ядра, как Ноев Ковчег, Корабль Дураков и Летучий Голландец. Генеративным именуется такое образное поле, компоненты ядра которого являются топосами, формирующими собственные образные поля. Соответственно, топос, лежащий в основе такого

---

<sup>63</sup> В рамках настоящего исследования термин «топос» употребляется для обозначения конечного статуса образа корабля в современном культурологическом контексте. На протяжении всей работы в отношении корабля используется атрибут «мифопоэтический образ»/«мифологема».

поля и транслирующий базовые символические значения новым художественным образам, стоит именовать топосом-геном.

2. Компоненты ядра генеративного образного поля «корабль» отражают три основные стадии развития топоса-гена «корабль» в соответствии с теорией исторической поэтики и могут быть представлены в контексте их соотнесения с тремя ключевыми этапами его развития на том или ином историческом отрезке: Ноев Ковчег – синкретизм, Корабль Дураков – рефлексивный традиционализм, Летучий Голландец – индивидуальное творчество.

3. Прообраз Летучего Голландца впервые заявляет о себе в античном героическом эпосе. В контексте литературных обработок древнейших античных мифов о плавании Ясона за золотым руном и странствиях царя Итаки Одиссея топос «корабль» насыщается новым смыслом, становясь символом испытания/наказания, ниспосланного на человека, провинившегося перед богом – на смену ладье спасения приходит корабль-фатум.

4. Кризисным этапом в развитии образного поля «корабль» в западноевропейской литературе является эпоха Просвещения, в контексте которой под влиянием изменившейся культурно-исторической парадигмы корабль, с одной стороны, постепенно утрачивает роль центрального художественного образа, с другой, используется авторами в утвердившемся ранее ключе – как аллегория нравственного испытания человека и метафора познания человеком своей подлинной природы.

5. В западноевропейской литературе конца XX – начала XXI века свое художественное воплощение получают все три компонента ядра образного поля «корабль»; происходит «внутреннее» развитие топоса-гена «корабль», расширение его художественного потенциала, связанное с высокой степенью востребованности образа в искусстве, релевантности его символического содержания потребностям новой эпохи.

В качестве **материала** исследования использованы фольклорные и литературные произведения: мифы народов мира, «Одиссея» Гомера, «Аргонавтика» Аполлония Родосского, «Старшая Эдда» и «Младшая Эдда»,

«Корабль дураков» С. Бранта, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Кандид, или Оптимизм» Вольтера, «Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, «Труженики моря» В. Гюго, «Двадцать тысяч лье под водой» Ж. Верна, «История о корабле-призраке» В. Гауфа, «Корабль призраков» И. Х. фон Зейдлица (в пер. М. Ю. Лермонтова – «Воздушный корабль»), «Пьяный корабль» А. Рембо, «Бросок костей никогда не исключает случайность» С. Малларме, «Баллада о Старом Мореходе» С. Т. Колриджа, «Из мемуаров господина фон Шнабелевского» Г. Гейне, «Корабль-призрак» Ф. Марриета, «Моби Дик, или Белый Кит» Г. Меллвила, «Плавание» Ш. Бодлера, «Письмо в стихах» Г. Ибсена, «По морю прочь» В. Вулф, «Дом, где разбиваются сердца» Б. Шоу, «Счастливики» Х. Кортасара, «Корабль дураков» К.-Э. Портер, «На край света: морская трилогия» У. Голдинга, «Океан» А. Фигероа, «История мира в 10 ½ главах» Дж. Барнса, «Траектория краба» Г. Грасса, «Корабль дураков» Г. Норминтона, «Шлюпка» Ш. Роган, а также ряд других произведений, упоминаемых в работе. К числу анализируемых произведений искусства также относятся живописные полотна: «Корабль дураков» И. Босха, «Монах у моря» Ф. Д. Каспара, «Плот “Медузы”» Т. Жерико, «Борьба за выживание» Э. Делакруа, «Гибель корабля Лефорт» И. К. Айвазовского, «Летучий голландец» А. Райдера, одноименная картина Г. Пайла и др.<sup>64</sup>; образцы художественной фотографии: «Красная роза» Э. Хааса, «Роза и дерево» А. Адамса, «Раннее утро на реке. Лондонский мост. 1» и «Раннее утро на реке. Лондонский мост. 2» Б. Брандта; опера «Летучий Голландец» Р. Вагнера<sup>65</sup>; а также кинематографические работы<sup>66</sup>: «И корабль плывет» Ф. Феллини и «2001: Космическая одиссея» С. Кубрика<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> Материал исследования также включает в себя несколько художественных снимков, тематически связанных с рассматриваемым предметом.

<sup>65</sup> Речь в данном случае идет о либретто, написанном композитором для своей новой оперы.

<sup>66</sup> Исследование коснется сценариев, созданных режиссерами упомянутых картин в соавторстве с приглашенными сценаристами.

<sup>67</sup> Комментируя столь широкий охват материала, состоящего из не всегда равноценных произведений, хотелось бы вслед за В. Н. Топоровым, предваряющим «Исследования в области мифопоэтического», выразить надежду на то, что за «отдельными деревьями» будет проглядывать и сам «лес», то есть за частным и эмпирическим – общее и сверхэмпирическое [Топоров В. Н. От автора // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 3]; равно как отобранные В. Н. Топоровым произведения русской литературы, тексты литературы западноевропейской, составляющие материал настоящей диссертации, являют собой отражение некоего цельно-единого культурно-исторического, религиозно-нравственного и психоментального комплекса [Там же].

Причины исключения из материала исследования произведений, относящихся к ряду литературно-художественных направлений (средневековая литература, классицизм, реализм), связаны с рядом факторов. Первым из них является отсутствие в указанные периоды значимых текстов, содержащих примеры функционирования одного или нескольких компонентов образного поля «корабль». Во-вторых, речь идет о стагнации в развитии рассматриваемого образа, исключающей не только возникновение новых компонентов образного поля, но и дальнейшее развитие имеющихся – в частности, в литературе классицизма.

Третий фактор обусловлен включением отобранного материала исследования в историко-литературный вектор от Возрождения к модернизму/постмодернизму. Основное внимание уделяется анализу тех наиболее значимых произведений, которые, будучи рассмотрены в контексте данного вектора, демонстрируют художественное осмысление мира, места и роли человека в нем с опорой на многогранные образы, символическое содержание которых отличается разноплановостью и глубиной интерпретации. Тексты, созданные в этом русле, демонстрируют многоуровневость трактовки авторского замысла, ярко выраженную интертекстуальность, актуализацию объемного историко-культурного контекста, а также апеллирование к целому ряду родственных образов, в сочетании создающих образно-символическое поле, через восприятие которого и происходит реализация определенной идеи. Развиваясь в рамках указанного вектора формируемое образное поле «корабль» отражает доминантную семантику пути социума/индивидуума. На каждом этапе истории литературы, заключающем своеобразие этого субъективного пути, образное поле «корабль» организует систему одноименных образов (компонентов ядра образного поля), вступающих в органическое эпохе взаимодействие.

**Структура** диссертации отражает логику и основное содержание проведенного исследования. Работа состоит из введения, шести глав, заключения и приложения, включающего 64 иллюстрации и призванного как наглядно



продемонстрировать привлекаемые в ходе работы произведения искусства, так и способствовать лучшему пониманию предлагаемых трактовок.

Во Введении представлено обоснование заявленной темы, предложен аналитический обзор важнейших научных трудов по данному вопросу, аргументированы ключевые теоретические положения диссертации, даны определения важнейшим понятиям, на которые опирается исследование, пояснена методология исследования, а также постулированы цель и задачи диссертации.

В первой главе представлена характеристика мифологем «Мировое Древо» и «Rosa Mundi» с точки зрения их взаимосвязи с кораблем, а также с позиции их генезиса, эволюции и репрезентации в мировой и западноевропейской литературах. Вторая глава работы посвящена анализу особенностей функционирования мифопоэтического образа корабля в древнейших мифологиях; речь идет как о рассмотрении ряда общих значений, так и об изучении особенностей формирования первого компонента ядра образного поля «корабль» – Ноев Ковчег. В третьей главе на материале произведений литературы и живописи Северного Возрождения проанализирован процесс оформления в ядре образного поля «корабль» второго компонента – художественного образа Корабля Дураков. Четвертая глава посвящена изучению кризисного состояния мифологемы «корабль» в литературе эпохи Просвещения на примере романов Дефо и Свифта. В пятой главе исследуются две ключевые тенденции реализации образа корабля в литературе XIX столетия: 1) трактовка корабля как символа внутреннего состояния героя и 2) формирование третьего компонента ядра образного поля «корабль» – Летучий Голландец. В шестой главе диссертации проанализирована специфика художественного воплощения мифопоэтического образа корабля в литературе XX – начала XXI века: на объемном материале художественных произведений предпринята попытка проследить доминирование того или иного компонента образного поля «корабль» на разных этапах рассматриваемого периода.

В Заключении речь идет об итогах рассмотрения структуры и семантики мифологемы «корабль», анализе особенностей ее функционирования в различные

исторические эпохи в качестве топоса западноевропейской культуры, а также о результатах изучения формируемого топосом-геном «корабль» образного поля генеративного типа. В данном разделе также указывается на перспективные направления развития заявленной темы: исследовать образное поле «корабль» в контексте различных мировых культур, проведя сравнительно-сопоставительный анализ имеющихся вариантов, предпринять интердискурсивный анализ образного поля «корабль», а также выявить и классифицировать другие не менее значимые для той или иной культуры топосы-гены.

**Апробация** теоретических положений, равно как и результатов предпринятого исследования, осуществлена в публикациях в российских и зарубежных журналах, а также в докладах, представленных на всероссийских и международных филологических конференциях, среди которых: Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе, Педагогический дискурс в литературе, «Англистика XXI века, Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков, Междисциплинарные аспекты диалога культур, Зверевские чтения по американистике “Urban Space of the American Civilization”, Европейское литературное наследие в кросскультурном пространстве, Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: проблемы теоретической и исторической поэтики, Language, Literature and Religion, Language, Literature and Culture in Education 2014, British and American Studies XXV, International Conference on Foreign Languages, Teaching and Applied Linguistics, English Literature in the World: From Manuscript to Digital, New Pathway.

**Общий объем** диссертации составляет 509 страниц.

## Глава 1. Историческая топика культуры: Мировое Древо и Rosa Mundi

### 1.1. Понятийная база исследования

Предваряя рассуждения об используемой в работе терминологии, вначале поясним причины введения в контекст анализируемого образа корабля двух других образов – Мирового Древа и Rosa Mundi. Отметим, что высказываемые далее суждения вытекают из анализа объемного корпуса мифологических и литературных текстов, а также иных произведений искусства, предпринятого в настоящей главе.

Первой причиной является существенная взаимосвязь всех трех мифологем, в качестве доминантного символического значения имеющих модель вселенной. И Мировое Древо, и Rosa Mundi, и корабль выступают в качестве символов универсума, структуры мироздания, некой обобщенной схемы устройства вселенной. Второй представляется иерархия смыслов, подразумевающая конкретные «роли», закрепленные за каждым мифопоэтическим образом в мировой культуре: Мировое Древо – мироздание, Rosa Mundi – духовный мир, корабль – социум. Соответственно, есть все основания говорить о некой «смысловой лестнице», по которой следуют эти мифологемы: от более общего (вселенной) к наиболее конкретному – отдельно взятой общности людей или одного ее представителя. В качестве третьей причины может быть названа символическая интегрированность, понимаемая как синтез центральных символических значений Мирового Древа и Rosa Mundi в символике корабля, в частности, в компонентах ядра формируемого им образного поля. Так, Ноев Ковчег связан с Мировым Древом как символом мироздания; Летучий Голландец выступает в роли аналога Rosa Mundi как символа внутреннего мира человека, одновременно функцию ядра образного поля «корабль» (корабль = общество) выполняет Корабль Дураков.

Четвертая причина заключается в символическом противопоставлении, своего рода антитезе Мирового Древа и *Rosa Mundi* как символов гармоничного мироустройства и корабля, являющего собой «мятежный образ», символ враждебной человеку стихии<sup>68</sup>. И, наконец, пятая причина связана с этимологией рассматриваемых мифопоэтических образов, которая может быть условно охарактеризована как природа vs. человек. Корабль представляет собой искусственно созданный объект, сотворенный человеком и напрямую от него зависящий, что является существенным отличием данного образа от двух других.

Переходя непосредственно к характеристике понятийной базы исследования, процитируем Г. Г. Хазагерова, который в своей статье «Топос vs концепт» справедливо отмечает, что в литературоведении топос стал модной темой<sup>69</sup>, встречаясь даже чаще, нежели в лингвистике, при этом категория топоса в работах современных литературоведов раскрыта весьма поверхностно. Существующая терминологическая путаница неминуемо приводит к необходимости максимально четко разграничить между собой целый ряд понятий, ошибочно позиционируемых в качестве синонимов топоса. Логичным представляется начать с пояснения того, что же изначально подразумевалось под этим термином.

Зародившийся в области риторики, впервые введенный Протагором и впоследствии развитый Аристотелем в его логическом труде «Топпика», этот термин означал заранее подобранное доказательство, которое оратор должен иметь наготове по каждому вопросу<sup>70</sup>. Таким образом, топос, выступая в роли элемента диалектического силлогизма, являл собой некое общее место или специфическое основание, используемое участниками спора, главной целью которого было не выяснение истины, но победа над противником.

<sup>68</sup> В подтверждение подобного суждения процитируем слова англо-американского поэта и исследователя морской иконографии в романтическом искусстве Уистона Хью Одена. Рассуждая об образе корабля, используемого в качестве метафоры общества, находящегося в опасности, автор отмечает, что образ города или сада выходит на первый план, когда обществу ничто не угрожает, – это те места, где люди желают и должны находиться [Auden W. H. *The Echafèd Flood or the Romantic Iconography of the Sea*. N. Y.: Vintage Books, 1967. P. 7].

<sup>69</sup> Хазагеров Г. Г. Топос vs. Концепт [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.khazagerov.com/pragmatica/82-topos-vs-concept.html> (обращение 30.09.2019).

<sup>70</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С. 1076.

С течением времени термин получил более широкое применение и, как следствие, целый ряд новых толкований. Так, понимаемый в общем смысле, топос представляет собой «стереотипный, клишированный образ, мотив, мысль»<sup>71,72</sup>. В 1948 году этот термин был привнесен в литературоведение немецким исследователем Э. Р. Курциусом в его работе «Европейская литература и латинское средневековье», в которой ученый выдвинул идею проникновения системы риторических топосов в различные литературные жанры и их трансформации в универсальные клише. Материал, на котором автор разрабатывал понятие «топос» применительно к литературе, со всей наглядностью продемонстрировал очевидное сходство этого термина с архетипом и мотивом, что в дальнейшем стало причиной не вполне корректной взаимозаменяемости этих понятий.

В случае со сходством топоса с архетипом<sup>73</sup> речь идет об универсальности значения некоторых описанных Э. Р. Курциусом топосов – таких, к примеру, как «мальчик-старик»<sup>74</sup>. Согласно трактовке, предложенной К. Г. Юнгом, архетип являет собой древнейший изначальный тип, всеобщий образ<sup>75</sup>. Если рассматривать такой «изначальный тип» в соотнесенности с топосом, то архетип, определяемый К. Г. Юнгом как «всеобщий образ», представляет собой своего рода ядро, фундаментальную основу топоса, являющегося, в свою очередь, высшей точкой его развития. Так, абстрактное, обобщенное представление человека о корабле как о средстве переправы со временем обросло рядом новых, конкретных, символических значений, прочно утвердившихся в культуре и, как следствие, в сознании человека, что привело к трансформации архетипа

<sup>71</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С. 1076.

<sup>72</sup> В качестве примера А. Е. Махов, автор статьи, посвященной топосу в «Литературной энциклопедии терминов и понятий», приводит рассуждения на тему «раньше было лучше», жалобы на упадок нравов, устойчивые пейзажные мотивы, шаблонные формулы выражения почтения к адресату и т.п.

<sup>73</sup> Характеризуя природу топоса, А. И. Жеребин пишет: «Речь идет не столько о нормативных константах риторического типа, сколько об *архетипических* (курсив мой. – И. М.) формах художественного мышления, которые варьируются и медленно видоизменяются под воздействием глубинных, тектонических сдвигов в культурном сознании» [Жеребин А. И. Цитата Михайлова из Курциуса и ее обратный перевод // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 290–301].

<sup>74</sup> В этом внеличностном стилевом элементе затрагивается такой пласт исторической жизни, который лежит глубже, чем уровень индивидуального изобретения [Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 1076].

<sup>75</sup> Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. С. 98.

(изначального образа) в топос (образ, развернутый в пространственно-временном континууме). Другим важным отличием топоса от архетипа является коммуникативность первого: в то время как архетип выступает в качестве когнитивной категории, топос реализуется в общении, обретая все новые символические значения в рамках порождаемых человеком текстов.

Что же касается сходства топоса с мотивом, то в данном случае стоит говорить о другого рода взаимоотношении двух этих понятий. Описывая топос, Э. Р. Курциус определял его как нечто анонимное: «Он срывается с пера сочинителя как литературная реминисценция. Ему, как и мотиву... присуще временное и пространственное всеприсутствие»<sup>76</sup>. Согласно классическому определению мотива, сформулированному А. Н. Веселовским в работе «Поэтика сюжетов», мотив представляет собой простейшую повествовательную единицу<sup>77</sup>, в совокупности с множеством других составляющую сюжет произведения<sup>78</sup>. В этой связи топос представляется понятием, с одной стороны, гораздо более широким, определяющим не только сюжет того или иного произведения, но и его символическое содержание, с другой – выступает в качестве составного компонента мотива. Так, в случае с *Rosa Mundi* в сказке Уайлда «Соловей и роза» этот топос не только составляет повествовательную канву, но и привносит в сочинение весь багаж присущих ему символических значений. Вместе с тем если рассматривать какой-либо мотив, так или иначе связанный с *Rosa Mundi*, к примеру, выращивание роз главными героями («Снежная королева» Андерсена), то мы увидим, что полноценное художественное восприятие создаваемого этим мотивом произведения будет строиться на последовательном осознании читателем входящих в состав формирующего этот мотив топоса символических значений.

В завершение обратимся к отличию топоса от концепта – понятия, пришедшего в литературоведение из лингвистики. Согласно определению

<sup>76</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С. 1076

<sup>77</sup> Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Историческая поэтика. С. 500.

<sup>78</sup> По определению А. Л. Бема, мотив есть предельная ступень художественного отвлечения от конкретного содержания произведения, закреплённая в простейшей словесной формуле [Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 594].

С. А. Аскольдова-Алексеева, концепт есть мысленное образование, которое «замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода»<sup>79</sup>, т.е. так же, как и архетип, является категорией когнитивной, реализующейся в сознании человека. При этом, согласно точке зрения С. Д. Лихачева, концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека, в силу чего потенции концепта тем шире и богаче, чем шире и богаче культурный опыт человека<sup>80</sup>. Таким образом, на первый план выходит основное отличие двух этих понятий: в то время как концепт являет собой некий ментальный образ, обобщенное представление человека о том или ином объекте/явлении/понятии, базирующееся на доступном конкретному человеку опыте (личном или народном), топос представляет собой материальную реализацию такого ментального образа, предельно конкретное воплощение его символического содержания.

Подводя итог первой части теоретических размышлений о соотношении понятия «топос» с такими терминами, как «архетип», «мотив» и «концепт», необходимо сформулировать собственное определение данного термина, которое и будет применяться в рамках настоящего исследования. Итак, на наш взгляд, **топос** является *коммуникативной категорией, обладающей множеством различных символических значений, являющихся следствием ее динамически развивающейся в пространственно-временном континууме природы.*

Положенные в основу мифопоэтических воззрений народов мира и имеющие многовековую историю своих художественных трансформаций в искусстве, Мировое Древо, Rosa Mundi и корабль выходят за рамки восприятия исключительно в качестве символов или художественных образов, выступая в роли знаковых мифологем, воплощающих особый способ поэтизации мира через наложение на густой, нерасчлененный поток жизненных событий, получивших образное, пластическое выражение и несущих закрепленные смыслы сюжетов

<sup>79</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 394.

<sup>80</sup> Там же.

мировой культуры<sup>81</sup>. В контексте западноевропейского искусства эти мифопоэтические образы приобрели огромную популярность, послужив основой для множества инвариантов и трансформаций, что значительно расширило спектр их символических значений, в том числе и за счет широкой репрезентации в различных произведениях искусства, от архитектуры до кинематографа. Итогом стало формирование каждой из анализируемых мифологем ядра собственного образного поля – свидетельство открытого, динамического характера их структуры.

Анализ явлений такого рода, находящихся на стыке культурологии, лингвистики и литературоведения, требует тщательного подбора терминов, которые позволят максимально точно и всесторонне охарактеризовать суть исследуемых объектов, принимая в расчет поставленную цель исследования и связанные с нею задачи. В этом отношении возникает следующий вопрос: возможно ли использовать вместо принятого в работе понятия «топос» такой термин, как «коллективный символ», разработанный немецким филологом XX века Ю. Линком?

Приведенные выше рассуждения о существовании неких знаковых для той или иной культуры мифологем действительно во многом схожи с положением о «коллективных символах» исследователя теории дискурса Ю. Линка. Говоря о коллективных символах, ученый уподобляет их смысловым картинам, «заякоренным» в мировой культуре и обладающим определенным символическим значением. В своей книге «Литературный анализ как дискурс-анализ» Ю. Линк рассматривает коллективный символ в качестве интердискурсивного элемента культурной традиции, т.е. такого компонента культуры, который способен интегрировать множество различных дискурсов – от литературы до политики и т.д. Как признается исследователь, он «ввел систему коллективных символов как часть интердискурса»<sup>82</sup>. При этом систему символов Ю. Линк сравнивает с

---

<sup>81</sup> Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX в. М.: Наука, 2008. С. 4.

<sup>82</sup> Fohrmann J., Muller H. Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 294.



«“рынком”, на котором... специальные дискурсы “приобретают” определенные... стереотипы»<sup>83,84</sup>.

В этом контексте привлекательной выглядит идея рассматривать мифопоэтические образы Мирового Древа, *Rosa Mundi* и корабля именно в качестве коллективных символов западноевропейской культуры, в лоне которой они приобретают интердискурсивный характер как следствие синтеза в их структуре мифологических, художественных и социальных дискурсов. Однако теория дискурса и связанная с ней понятийная база (интердискурс, интрадискурс, прекоонструкт, древо деривации и т.п.), разработанная французскими структуралистами М. Фуко, П. Серио и М. Пеше, предполагает углубление в несколько иную (лингвокультурологическую) область, нежели та, что является приоритетной в рамках данной работы, нацеленной на изучение в первую очередь литературного контекста анализируемых явлений.

Небезосновательной выглядит возможность рассмотрения центрального в настоящем исследовании образа корабля сквозь призму теории отечественного филолога М. М. Бахтина о такой формально-содержательной категории литературы, как хронотоп. В частности, справедливым в отношении мифологемы «корабль» представляется следующее определение, предложенное ученым для анализируемой им категории: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»<sup>85</sup>. Из ряда вычленяемых М. М. Бахтиным основных хронотопов наиболее близким кораблю – как по содержанию, так и в отношении выполняемой им функции – оказывается хронотоп дороги, рассматриваемой исследователем

<sup>83</sup> *Fohrmann J., Muller H. Diskurstheorien und Literaturwissenschaft.*

<sup>84</sup> В качестве примера Ю. Линк приводит коллективный символ воздушного шара.

<sup>85</sup> *Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 121–122.*

преимущественно как место случайных встреч, где пересекаются в одной точке пространственные и временные пути разных людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. По словам Бахтина, здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы; это точка завязывания и место совершения событий<sup>86</sup>. Однако, невзирая на столь очевидное сходство, в данной работе корабль не может быть рассмотрен с позиции хронотопа в силу двух основных причин. Во-первых, как отмечает сам М. М. Бахтин в «Очерках по исторической поэтике», важной особенностью дороги является то, что она проходит по своей родной стране, а не в экзотическом чужом мире<sup>87,88</sup>, что напрямую противоречит самой природе образа корабля, основное содержание которого как раз и заключается в идее переноса героя из одного мира в другой. Во-вторых, не согласуется с принятым в настоящем исследовании пониманием корабля центральное для теории М. М. Бахтина положение о времени как о «ведущем начале в хронотопе»<sup>89</sup>. Анализ богатейшего материала, используемого в диссертации, позволяет прийти к заключению, согласно которому доминантным в случае с кораблем является пространство, тогда как время предстает лишь как одна из разновидностей возможного взаимодействия между перераспределяющимися в пространстве элементами<sup>90</sup>.

На основании вышесказанного следует отметить, что в большей степени достижению первоначальной цели соответствуют понятия, разработанные Э. Р. Курциусом и Х. Вайнрихом: «топос» и «образное поле» соответственно. В работе, посвященной исторической поэтике мировой литературы, Э. Р. Курциус поставил перед собой задачу установить закономерности, определяющие европейскую литературу, понимаемую как единое и неделимое целое, –

<sup>86</sup> Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе*. С. 276.

<sup>87</sup> Там же. С. 277.

<sup>88</sup> По мнению М. М. Бахтина, в противном случае аналогичную дороге функцию несет «чужой мир», отделенный от своей страны морем и далью [Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе*. С. 277].

<sup>89</sup> Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе*. С. 122.

<sup>90</sup> Фуко М. *Другие пространства // Интеллектуалы и власть*. М.: Праксис, 2006. С. 193.

«смысловое единство» (*Sinneinheit*), «целостность» (*Ganzheit*). Одним из центральных понятий его теории стал «топос» (*topos*) – некое клише, общая схема мысли и выражения, имеющая межкультурный и межвременной характер. Курциус пишет, что топосы не зависят от национальных и жанровых различий, им «нет дела до всяких “-измов”»: классицизма, романтизма и т.д.»<sup>91</sup>. Выделяя в качестве одного из таких топосов<sup>92</sup> «мир как театр», исследователь обнаруживает его в античности у Платона, в Средние века – у Джона Солсберийского, в эпоху Ренессанса и Новое время – у Лютера, Шекспира, Кальдерона, в начале двадцатого столетия – у Гуго фон Гофманстала. Нисходя «в глубину словесности, где европейская литература обнаруживает свое единство»<sup>93</sup>, Э. Р. Курциус реализует метод, именуемый «техникой филологического микроскопирования». Сходный метод положен и в основу настоящего исследования.

Мировое Древо, *Rosa Mundi* и корабль, на протяжении всей истории своего существования в мировой культуре (начиная с древнейших времен и до наших дней) отличающиеся устойчивостью не только в плане содержания, но и в плане выражения и сохраняющие «при всех... переходах и превращениях некое ключевое слово, *Stichwort*»<sup>94</sup>, в полном соответствии с концепцией Курциуса могут считаться подлинными топосами западноевропейской культуры. Согласно теории немецкого филолога, такие топосы не являются сингулярными образованиями или «точками моментального сходства, разбросанными по текстам разных культур»<sup>95</sup> – они представляют собой точки пересечения различных линий аргументации, культур и эпох, которые наряду со сходством демонстрируют и множество различий, обусловленных переходом топоса в иную культурную среду.

<sup>91</sup> Махов А. Е. «Историческая топики»: раздел риторики или область компаративистики? // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 275–289.

<sup>92</sup> Примерами других топосов являются: «перевернутый мир», «жизнь – морское плавание», «поэт-безумец», «богиня-природа» и т.д.

<sup>93</sup> Махов А. Е. «Историческая топики»: раздел риторики или область компаративистики? С. 275–289.

<sup>94</sup> Там же.

<sup>95</sup> Там же.

Понятие «образное поле»<sup>96</sup>, разработанное Х. Вайнрихом, одним из основоположников<sup>97</sup> лингвистической теории метафорического «образного поля» (“*Bildfeld*” по аналогии с “*Wortfeld*”), по его собственному признанию, было создано на основе уже существовавшей теории «семантического поля» Й. Трира. На страницах пяти эссе, опубликованных в период с 1958 по 1976 г., ученый высказал предположение, что весь западный мир являет собой единое сообщество, в рамках которого функционирует общее для всех «образное поле» (“*Bildfeldgemeinschaft*”). В связи с этим, полагает Х. Вайнрих, в процессе изучения метафоры/образа исследователю необходимо прежде всего сосредоточить внимание на «теме» (“*Träger-Gehalt Beziehung*”), а не только на «содержании» (“*Gehalt*”) и «форме» (“*Träger*”), как это было принято раньше. Следовательно, подчеркивает Х. Вайнрих, образы не должны рассматриваться в качестве изолированных явлений. Немецкий ученый полагает, что, функционируя в рамках устойчивых образных полей, они представляют собой когнитивные модели, которые определяют человеческое мировоззрение в гораздо большей степени, нежели словесные поля<sup>98</sup>. При этом, как подчеркивает автор концепции, «определенные образные поля вряд ли когда-нибудь станут характерной чертой сознания всего человечества, равно как и не будут принадлежностью одного конкретного языка. Они скорее являются частью языковой картины мира отдельно взятой культуры»<sup>99,100</sup>. В продолжение этой мысли ученый, однако, добавляет, что не исключает возможности существования даже среди различных

<sup>96</sup> Речь идет о понятии «образное поле», трактуемом в том же смысле, что и «аналогия» Канта, «корневая метафора» Blumenberga, «концептуальная метафора» Лакоффа/Джонсона или рассмотренное выше понятие «коллективный символ» Ю. Линка.

<sup>97</sup> Немецкий языковед О. Йекель в статье, посвященной изучению преемственности в области когнитивной теории метафоры, отмечает, что именно метод, разработанный Х. Вайнрихом, позволил ему ближе всех подойти к современной концепции метафоры, предвосхитив ее ключевые положения.

<sup>98</sup> Иллюстрацией тезисов Х. Вайнриха является образное поле «монета».

<sup>99</sup> Weinrich H. Münze und Wort: Untersuchungen an einem Bildfeld // Weinrich H. Sprache in Texten. Stuttgart: Klett, 1976. P. 287.

<sup>100</sup> Справедливости ради стоит отметить, что подобная идея была высказана задолго до Х. Вайнриха. В 1900 году в своем исследовании французский лингвист М. Бреаль писал, что среди старых европейских наций существует общий фонд метафор, которые происходят из определенного единства культур [Jakel O. Kant, Blumenberg, Weinrich. Some forgotten contributions to the cognitive theory of metaphor // Metaphor in Cognitive Linguistics. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1997. P. 20].

культур удивительно похожих образных полей, указывающих на определенный антропологический опыт, общий для всего человечества<sup>101</sup>.

Высказанные автором предположения приводят к закономерному выводу, согласно которому в каждой отдельно взятой культуре может функционировать ряд «общенациональных» образных полей, отражающих как историю ее развития, характерные особенности быта, менталитета, так и способы художественного осмысления действительности, при этом восходящих к некой единой основе – универсальному образному полю<sup>102</sup>.

Представленные выше понятия «топос» и «образное поле» оказываются, тем не менее, недостаточными для всестороннего изучения символического содержания мифопоэтического образа корабля и особенностей его функционирования в западноевропейской литературе. Для этого в рамках настоящего исследования впервые в современном литературоведении используются такие термины, как «генеративное образное поле» и «топос-ген». Под термином **«генеративное образное поле»** мы понимаем *такое образное поле, компоненты ядра которого порождают (генерируют) образы, формирующие новые образные поля.* Так, компоненты ядра образного поля «корабль» Ноев Ковчег, Корабль Дураков и Летучий Голландец, с течением времени также приобретшие статус самостоятельных топосов западноевропейской культуры, генерируют независимые от исходного собственные образные поля (см. Введение). Следовательно, *лежащий в основе подобного генеративного образного поля топос, базовые символические значения которого, будучи интегрированы в смысловую структуру компонентов ядра его образного поля и составляя генетическую основу каждой новой его трансформации, выступают в качестве информационных наследственных единиц,* может быть классифицирован как **топос-ген**.

<sup>101</sup> Weinrich H. Streit um Metaphern // Weinrich H. Sprache in Texten. P. 335.

<sup>102</sup> Это замечание Х. Вайнриха подводит нас к идее поиска некой первоосновы всей мировой культуры, установления того исходного образного поля или нескольких образных полей, что лежат в основе всех последующих художественных трансформаций образной системы, что, однако, является темой другого, вполне самостоятельного исследования.

Такова, в целом, понятийная база настоящего исследования, позволяющая предельно точно охарактеризовать как природу и свойства самого топоса «корабль» и генерируемого им одноименного образного поля, так и двух других топосов и их образных полей, в западноевропейской культуре рассматриваемых в непосредственной взаимосвязи с кораблем.

## 1.2. Мировое Древо в культуре народов мира

Мировое Древо, или *Arbor Mundi*, иначе – космическое древо, традиционно считается воплощением универсальной концепции мира, получившим наибольшее по сравнению с другими мифопоэтическими образами распространение в мировом искусстве. Образ Древа как один из компонентов триады зафиксирован практически повсеместно и представлен как в чистом виде, так и в многочисленных культурно-исторических вариантах. Образ Мирового Древа служит в первую очередь созданию глобальной картины мирового пространства, сводя воедино его бинарные оппозиции. Как отмечает в своем исследовании поэтики мифа Е. М. Мелетинский, наиболее распространенной моделью космоса в целом, конкурирующей с антропоморфной или с ним отождествленной, является «растительная» модель в виде гигантского космического древа, которое структурирует мир, созданный из антропоморфного первосущества<sup>103</sup>. Анализируя семантику мифа о Мировом Древе, французский лингвист Э. Бенвенист описывает данный концепт следующим образом: мир имеет середину, центр; в этом центре мира находится дерево, которое является основой мира, его осью, хранителем его жизненных сил; корни дерева уходят в подземное царство нижних, хтонических богов и духов, в царство мертвых; ствол и пышная крона расположены в срединном мире, на земле; а верхние ветви упираются в небесный свод – область пребывания высших богов<sup>104</sup>.

<sup>103</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 2006. С. 213.

<sup>104</sup> Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов. С. 16.

Одним из наиболее популярных в европейской культуре воплощений Мирового Древа является **германо-скандинавский** ясьень Иггдрасиль (Иллюстрация 2 в Приложении), отражающий вертикальную космическую проекцию мироздания, согласно которой связанными воедино оказываются три уровня вселенной: небо (Асгард), на котором находятся боги и располагается рай для павших воинов (вальхалла), земля (Мидгард), на которой обитают люди, и подземный мир, царство мертвых (хель). У основания этого дерева живут богини судьбы – норны и космический змей Нидхёгг. На макушке ясеня сидит мудрый орел, а по стволу бегают вещая белка. В **египетской** мифологии гигантское золотое дерево выступает в роли Оси Земли: его верхушка упирается в небесный свод, а на ветвях произрастают драгоценные камни и восседает небесная богиня Нут. До наших дней дошло изображение Матери-Богини, раздающей пищу и напитки с ветвей Древа Жизни, частью которого она является (XIII до н.э.). По **древнеиндийской** мифологии в центре вселенной произрастает священная смоковница (ашшватха), составные части которой соотносятся в упанишадах с различными частями макрокосма, а также с различными элементами социальных структур. Древние **китайцы** признавали культ Мирового Древа в образе неохватной шелковицы, на вершине которой живет петух, а на ветвях обитают десять солнц в облике золотых трехлапых солнц. Священным у буддистов считается дерево Бо, под сенью которого на Будду снизошло просветление. В языческих религиях **арийских** народов бытовало представление о трех небесах, восходящих друг над другом: 1) царство воздуха и облаков, 2) ясно-голубой свод и 3) царство вечного света, с которого, согласно верованиям, простирало свои ветви вечнозеленое фиговое дерево, скрывая под своей благодатной сенью души блаженных и богов. В апокрифической беседе, на которую ссылается в своем исследовании А. Н. Афанасьев, содержится следующее описание Мирового Древа: *А посреди рая древо животное, еже есть божество, и приближается верх того древа до небес. Древо то златовидно в огненной красоте; оно покрывает ветвями весь рай, имеет же листья от всех дерев и плоды тоже; исходит от него сладкое благоуханье, а от корня его текут млеко и медом* 12

*источников*<sup>105</sup>. Мировое Древо славян растет на окраине вселенной, у Лукоморья; его ствол – дорога в иные миры, тропа, по которой следуют боги. В «Слове о полку Игореве» Баян путешествует по Древу, превращаясь в мышь (соответствует земному миру), в орла (соответствует небу) и волка (преисподней)<sup>106</sup>. **Славянская** традиция связывает образ Мирового Древа с дубом, в частности, до наших дней сохранилось сказание о двух дубах, стоящих посреди мирового океана, на ветвях которых сидят два голубя: в начале времен они достали песок и камень со дна морского, спустившись с ветвей деревьев, и так сотворили землю, небо и светила. Согласно одной из апокрифических повестей вселенная есть *железный дуб, на котором держится вода (воздушное море, небо), огонь (пекло, ад) и земля, а корень его стоит на силе божией*<sup>107</sup>.

Этимология Древа, воплощающего универсальную концепцию мира, восходит к эпохе бронзы (Европа, Ближний Восток) и богато иллюстрирована словесными текстами, произведениями изобразительного и прикладного искусства, архитектурными памятниками и предметами скульптуры, а также древними ритуалами и играми. Возникновение этого мифопоэтического образа как системообразующего элемента сыграло особую роль в формировании представлений древнейших народов об основных принципах устройства мира. В наскальных изображениях верхнего палеолита еще отсутствуют какие-либо четкие бинарные оппозиции (небо – земля, вода – огонь, земля – нижний мир и т.п.), что свидетельствует и о соответствующем восприятии людьми вселенной как всеобщего хаоса. С наступлением эпохи бронзы у древних народов начинает формироваться более четкое представление о структуре мироздания, доминантой которого выступает Древо. Подобная тенденция обусловлена, прежде всего, географическим фактором, поскольку на заре истории Европа была покрыта безбрежными первозданными лесами, и разбросанные расчищенные участки представляли собой островки в океане зелени<sup>108</sup>. В девятой главе «Золотой ветви»,

<sup>105</sup> Афанасьев А. Н. Древо жизни и лесные духи // Древо жизни. С. 214.

<sup>106</sup> Рошаль В. М. Полная энциклопедия символов. С. 375.

<sup>107</sup> Афанасьев А. Н. Древо жизни и лесные духи // Древо жизни. С. 215.

<sup>108</sup> Фрэйзер Дж. Золотая ветвь. М.: Политиздат, 1980. С. 76.



«Поклонение деревьям», Дж. Фрэйзер приводит немалый перечень безбрежных лесов, некогда покрывавших землю: Герцинский лес к востоку от Рейна, лес Андериды в юго-восточной части Англии, Циминийский лес, служивший естественной границей между Римом и Центральной Этрурией в IV веке до н.э., греческие леса Аркадии и т.д.

Образ Мирового Древа сыграл организующую роль в формировании мифологических представлений древних народов не только об основных принципах устройства мироздания, но и о самих себе, этапах своей жизни и событиях, с ними связанных. Структура Древа ассоциировалась с основными зонами вселенной (пространственными и временными): небо – земля – подземное царство, прошлое – настоящее – будущее; генеалогической преемственностью поколений: предки – ныне живущие – потомки; анатомическими признаками человека: голова, туловище, ноги; три вида стихий: огонь, земля, вода. **Вертикальное** деление Древа позволило соотнести с каждой его частью определенный вид животных: ветви – птицы, ствол – копытные, корни – змеи, лягушки, мыши, фантастические чудовища хтонического типа и т.п. Три яруса Древа (корни, ствол, вершина) также оказались тесно связаны с идеей зачатия и плодородия. Интересна в этом отношении концепция Мирового Древа в иранской культуре: обладая семью ветвями (золотой, серебряной, бронзовой, медной, оловянной, стальной и железной), Космическое Дерево иранцев символизирует семь этапов истории развития человечества, а также семь известных планет, каждая из которых правит по тысяче лет<sup>109</sup>.

**Горизонтальная** структура Мирового Древа, в отличие от вертикальной, символизирующей мифологическую сферу, соотнесена с различными ритуалами и их участниками. В горизонтальном отношении ключевым элементом является ствол, от которого по обе его стороны симметрично располагаются изображения животных и человеческих фигур. Подобная проекция вводит понятия четырех

---

<sup>109</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: Золотой век, 1995. С. 74.

сторон света, времен года<sup>110</sup> и времени суток и в совокупности с вертикальной структурой превращается в универсальную, целостную модель культуры, отделяет мир космического от мира хаотического, вводя в первый организацию и делая его доступным для выражения в знаковых системах текстов<sup>111</sup>. В этом отношении интересна концепция сефирот (Иллюстрация 3 в Приложении), составляющих каббалистическое понятие Древа Жизни. Согласно **каббале** Мировое Древо включает в себя десять сефирот, или сефир (в переводе с иврита – «исчисления»), каждая из которых является воплощением божественной эманации. Олицетворяя высшего человека, сотворенного по образу и подобию Бога, Древо разделено на левую и правую половины, символизирующие мужское и женское начала, тьму и свет соответственно. Подъем вверх по ветвям дерева сефирот, от низших эманаций Бога к высшим, являет собой путь познания, на каждой ступени которого человек постигает принципиально новое качество бытия<sup>112</sup>. Каббалистическое дерево сефирот является примером так называемого *arborinversa*, т.е. перевернутого дерева, растущего корнями вверх, с небес на землю, и символизирующего процесс инволюции, нисхождения духа в материальный мир. Помимо этого перевернутое дерево также символизирует солнечное светило, спускающее свои корни/лучи на Землю, направленную вниз силу Небес, вдохновение<sup>113</sup>.

Схема Мирового Древа также связана с появлением мифопоэтических числовых констант, таких как тройка – образ абсолютного идеала любого действия/процесса (начало, развитие, конец); четверка – воплощение «статической целостности; семерка – сумма двух предыдущих констант» и «образ синтеза статического и динамического аспектов вселенной»<sup>114</sup>. Интересно в этом отношении сочетание определенного количества птиц и Древа: деревья с десятью

<sup>110</sup> До наших дней сохранились загадки, в которых с вертикальной проекцией Древа связаны четыре времени года: *В саду царском стоит дерево райско: на одном боку цветы расцветают, на другом листья опадают, на третьем плоды созревают, на четвертом сучья подсыхают*; или отражена более дробная структура года: *Стоит дуб о двенадцати ветвях, на каждой ветви по четыре гнезда, в каждом гнезде по шесть простых яиц, а седьмое – красное.*

<sup>111</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 404.

<sup>112</sup> Семира, В. Веташ. Астрология Каббалы и Таро. СПб.: Лань, 1998. С. 79.

<sup>113</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. С. 70.

<sup>114</sup> Мифы народов мира. С. 404.

или двенадцатью птицами символизируют солнечный цикл, а с тремя птицами – лунные фазы<sup>115</sup>.

Е. М. Мелетинский указывает на то, что с Мировым Древом нередко совмещается антропоморфное божество. К примеру, египтяне изображали в образе Древа богиню Нут; со священным дубом были связаны Зевс и Перун; пальма, лавр и олива символизировали греческого бога Аполлона; ореховое дерево и мирт – Артемиду. В мифологии майя космическое дерево являлось местом обитания бога дождя или огня. В буддизме священное дерево бодхи выступает в качестве атрибута Будды.

Многочисленные **инварианты** Мирового Древа могут быть представлены в составе трех основных групп, исходя из выполняемых ими функций:

I. *Космогонические* – Древо жизни, Древо центра, Древо плодородия;

II. *Хтонические* – Древо смерти, Древо зла, Древо подземного царства, Древо нисхождения;

III. *Трансцендентальные* – Небесное дерево, Древо познания<sup>116</sup>, Мистическое древо<sup>117</sup>, Шаманское древо<sup>118</sup>, Древо восхождения.

Существует немало **трансформаций** и **изофункциональных** Древу **образов**, которые условно делятся на две группы: *абстрактные* (Ось мира,

<sup>115</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. С. 72.

<sup>116</sup> В кельтской мифологии, в которой воплощением Мирового Древа является священный дуб (дубовые рощи – место проведения встреч друидов), образ Древа познания представлен в сюжете, связанном с торжественным выездом кельтских фей на праздновании Белтайна, праздника Беленуса – бога солнца и плодородия, отмечаемого 1 мая и знаменующего начало лета, во время которого прекрасные девы выезжают на конях из своих подземных дворцов и держат в руках сокровища потустороннего мира: волшебную палочку и древо познания, а также возвратный котел изобилия.

<sup>117</sup> Мистическое Дерево или перевернутое Космическое Дерево – образ, распространенный в каббалистике: его корни уходят в духовный мир человека, а крона касается земли, что символизирует силу духа и духовное развитие человека.

<sup>118</sup> Согласно шаманским верованиям, на сучках Мирового Древа располагаются гнезда, в которых воспитываются души шаманов. В якутской культуре шаманское дерево имеет вид лестницы, на вершине которой восседает орел. На нагруднике шамана изображена лиственница, по которой он взбирается к небу; «падение шамана с этого дерева вниз повлечет за собой гибель всего мира» [Штернберг Л. Я. Первобытная религия в свете этнографии. Л.: Изд-во ин-та народов севера ЦИК СССР, 1936. С. 123]. В Индии священное дерево *bodhitaru* считается источником духовной мощи Будды. Е. М. Мелетинский указывает на то, что в сибирском шаманизме связь между мировым деревом и шаманом чрезвычайно тесная и многообразная, прежде всего в том смысле, что шаман с помощью мирового древа способен поддерживать связь между людьми и богами, между землей и небом, исполняя функцию посредника, медиатора [Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 213].

Мировой столп, Мировая гора, Мировой человек) и *структурные* (Храм, Триумфальная арка, Колонна, Обелиск, Трон, Лестница, Крест<sup>119</sup>, Цепь).

Одним из наиболее популярных вариантов мифопоэтического образа Мирового Древа, актуальных и понятных любому современному европейцу, является **иудаистическое** Древо познания добра и зла, описанное в Ветхом Завете, в книге Бытия: *И произрастил Господь Бог... дерево жизни посреди рая и дерево познания добра и зла* (Быт. 2, 9); *И заповедовал Господь Бог человеку, говоря: от всякого дерева в саду ты будешь есть; а от дерева познания добра и зла, не ешь от него; ибо в день, в который ты вкусишь от него, смертью умрешь* (Там же; 16–17). Однако мифопоэтический образ Древа познания восходит к гораздо более древней традиции. Так, согласно **древнеегипетской** традиции, в лоне которой сосуществовали Древо жизни<sup>120</sup> и Древо познания, в «Книге мертвых» содержится описание чудесной сикоморы, усеянной плодами жизни: обернувшись птицей, умерший может спуститься на нее, дабы обрести бессмертие и стать богом, познав свою истинную сущность, вернувшись в божественную страну, из которой был изгнан во время земной жизни. Образ Древа истины был характерен и для мифологических представлений древнего Вавилона.

Широкое распространение в различных мифологических представлениях получил такой вариант Мирового Древа, как **Древо жизни**, символизирующее жизнь во всей ее полноте, от момента зарождения до цветения и плодоношения (дуб, явор, ива, лиственница, кедр, сикомора, баньян и т.д.). В сокровенных недрах такого дерева надежно укрыто бессмертие. В **хеттском** ритуальном тексте говорится о вечнозеленом древе, с ветвей которого свешивается руно, внутри него содержится овечий жир, в нем спрятано зерно полей и вино, в них скрываются бык и овца, и лишь в самой глубине таятся долгие годы жизни и богатое потомство. В этом отношении образу Древа жизни симметричен образ Древа

<sup>119</sup> Согласно преданию крест, на котором распяли Спасителя, был сделан из Древа познания.

<sup>120</sup> Одним из наиболее значимых источников могущества фараона, при помощи которых он надеялся продлить свое царствование на земле, являлось Древо жизни, растущее, согласно легенде, на таинственном острове в середине поля приношений [*Пропт В. Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 253*].

смерти (гораздо менее распространенный и зачастую включающий в себя его характерные черты), наиболее ярко выраженный в известных **русских** народных сказках о Кашее Бессмертном: *Посреди моря остров стоит, на том острове дуб растет, под дубом сундук зарыт, в сундуке – заяц, в зайце – утка, в утке – яйцо, а в яйце – моя смерть.* В мифах народов мира образ Древа жизни представлен весьма широко: семь кедров, хранящие жизненную силу Хумбабы, кедр, в котором было спрятано сердце Баты, сосна Атгиса, сад Адониса и т.д. Не менее значимыми являются и атрибуты Древа жизни: живая вода, молодильные яблоки и т.п. Связанным с данным образом является мотив плодородия и зарождения новой жизни: спаренные деревья и двойные плоды, образ двух деревьев, являющих собой женское и мужское начала, появление первых людей из деревьев (в **скандинавской** мифологии рождение Аска и Эмбли), образ тянущихся друг к другу деревьев, вырастающих на могилах влюбленных как символ продолжения жизни после смерти.

Древо являлось священным в культурах различных народностей: к примеру, береза высоко почиталась у восточных славян, ясень – у скандинавских народов, а бамбук – у японцев. О культовом значении Древа у **германцев** свидетельствует суровое наказание тому, кто посмеет содрать с него кору: преступнику вырезали пупок и пригвождали его к той части дерева, которую он ободрал; затем его вертели вокруг дерева до тех пор, пока кишки полностью не наматывались на ствол<sup>121</sup>. **Литовцы** полагали, что каждый, кто ломает ветвь дерева, тотчас же умрет или будет изуродован. **Римляне** поклонялись священному дереву Ромула – достаточно было, чтобы оно проявило признаки увядания, и весь город охватывал ужас<sup>122</sup> – и высоко чтили кизиловое дерево, росшее на склоне Палатинского холма. Дж. Фрэйзер, цитируя Плутарха, пишет, что если кому-то из прохожих казалось, что это дерево поникает, он поднимал истошный крик, которому вторили люди на улице, и вскоре можно было видеть, как целая толпа людей с наполненными водой бадьями в беспорядке несется со всех сторон, как будто

<sup>121</sup> Фрэйзер Дж. Золотая ветвь. С. 77.

<sup>122</sup> Там же.

спешит потушить пожар<sup>123</sup>. С образом священного Древа связано немало поверий, распространенных в различных точках земного шара. Так, туземцы восточно-африканского племени **ваника** считают, что ряд деревьев имеет душу, в особенности коксовая пальма, рубка которой приравнивается к материубийству; в **Далмации** верят в то, что некоторые деревья наделены тенью или духом, следовательно, за их вырубку последует немедленное суровое наказание; в **Западной Африке** дерево бавольника воспринимается в качестве обители бога, который постоянно требует новых жертвоприношений, начиная с домашней птицы и заканчивая живым человеком. Немало ритуалов связано с вырубкой деревьев. К примеру, в некоторых частях **Австрии** и на территории современной **Баварии** лесорубы обращаются к дереву с просьбой позволить его повалить. Особое отношение к деревьям демонстрируют в период их цветения: на **Алуцкских** островах с гвоздичным деревом обращаются, как с беременной женщиной, ограждая его от всякого шума, не позволяя приближаться к нему с покрытой головой; на **Востоке** подобного отношения заслуживают побеги цветущего риса. В ряде уголков земного шара (**Филиппины, Центральная Австралия, Корея, Китай**) до сих пор сохраняется вера в то, что души умерших поселяются в дереве. Во многих **европейских** странах с вечнозелеными деревьями, обладающими бальзамическим запахом, такими как можжевельник, сосна, пихта и ель, связываются представления о бессмертии, вечной жизни, возрождении и обновлении мира.

Устойчивость представлений древних народов о дереве как обители духа, наделенного властью над всем живым, породило немало ритуалов, выполнение которых давало человеку веру в исполнение желаемого. Как отмечает Дж. Фрэйзер, деревья, принимаемые за одушевленные существа, наделяются способностью вызывать дождь, сияние солнца, размножение стад, посылать женщинам легкое разрешение от бремени<sup>124</sup>. Особое отношение к деревьям как вместилищам духов положило начало различным праздникам, ряд которых

---

<sup>123</sup> Фрэйзер Дж. Золотая ветвь. С. 77.

<sup>124</sup> Там же. С. 82.

отмечается и по сей день: одним из таких является европейский праздник весны с неизменным Майским деревом; Жатвенный май, с которым связаны надежды людей на обильный урожай – массовый молебен у подножия священного дерева *emblica officinalis*, который регулярно совершается 11 февраля в Северной Индии.

С образом Мирового Древа неразрывно связаны три образа, не менее знаковые для мировой культуры, которые также получили широкое распространение в различных мифологических системах и которые в контексте их символического содержания возможно рассматривать в качестве родственных Мировому Древу. Речь, в частности, идет о мифопоэтических образах яйца, змея и птицы<sup>125</sup>, по своему центральному значению (модель/источник вселенной) совпадающих с Мировым Древом.

Мировое, или космическое, **яйцо** является мифопоэтическим образом, родственным Древу благодаря той функции, которую он выполняет в различных мифологических системах мира. Так, в ряде архаических мифов (**океанийских, индонезийских, американо-индейских, отчасти индийских и китайских**) из яйца выходят первые люди, первопредки, а в более развитых – сам бог-демиург<sup>126,127</sup>. Из половинок яйца возникают небо и земля (согласно преданию, записанному Геродотом, мир создан из яйца, положенного баснословной птицею Фениксом в святилище Гелиоса<sup>128</sup>; из желтка рождается солнце (золотое солнечное яйцо сносит черная птица-ночь); из яичной скорлупы выходит культурный герой-демиург; в космогонии **догонов** мир возникает из яйца, содержащего четыре элемента<sup>129</sup> и т.д. Как отмечает Е. М. Мелетинский, в архаических мифологиях из яйца развиваются птицы-тотемы, острова, небесные

<sup>125</sup> Утверждая «родственную» связь, подчеркнем, что в случае с двумя последними образами речь идет об очевидной «семейной» иерархии, в соответствии с которой Мировое Древо является более древним мифопоэтическим образом, производными от которого выступают образы змея и птицы.

<sup>126</sup> Е. М. Мелетинский приводит целый перечень богов, рожденных из яйца: египетский бог солнца Ра, Птах, вавилонская Иштар, индийский творец Вишвакарман, Праджапати, Брахма, греко-орфический Эрос, китайская Пань-гу и др. [См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 202].

<sup>127</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 202.

<sup>128</sup> Афанасьев А. Н. Баснословные сказания о птицах // Древо жизни. С. 132.

<sup>129</sup> Следует заметить, что и в данном случае неразрывна связь яйца с образом Древа: первым из сотворенных объектов, задавших схему дальнейших рождений через развертывание разных сочетаний элементов мира, согласно скандинавскому мифу, становится именно Древо [Котерелл А. Мифология. Энциклопедический справочник. Северная. Античная. Кельтская. Минск: Белфакс, 1997. С. 397].

светила, особенно солнце (в **австралийских** и **африканских** мифах), некоторые боги и, наконец, земля как центральная часть космоса<sup>130</sup>.

В **ассиро-вавилонской** мифологии огромное небесное яйцо было положено в реку Евфрат и высижено голубем. Наибольшее значение мифопоэтический образ космического яйца приобретает в легенде о сотворении мира птицей Гоготун – божеством, что традиционно изображается в образе белого гуся, из яйца которого возникло солнце.

В мифологии **индусов** сохранилось представление о золотом яйце, плавающем в воде: по преданию, именно в нем Брахма провел 360 дней, каждый из которых равнялся 12 000 000 лет. Согласно легенде, родившись из яйца<sup>131</sup>, плавающего в первобытном океане, Брахма разделил его на две половины, сотворив таким образом небо, землю и всех живых существ. В мифах о происхождении космоса из яйца нередко фигурируют два яйца, в других случаях две половины яйца, в соответствии с представлениями, восходящими к дуальной экзогамии или бинарной логике; половины имеют различный цвет, связаны с различными враждебными существами<sup>132</sup>. О сотворении мира из двух половинок яйца говорится и в **древнефинской** Калевале, повествующей о деве Ильматар, что *носила плод тяжелый... а родов не наступало* [Калевала; 38] – пока не услышал ее призывов бог Укка. Явившись в образе утки, он снес шесть золотых яиц и одно железное, которые *на куски разбились в море и обломками распались* [Там же; 40], дав рождение новому миру: *Из яйца, из нижней части/Вышла мать-земля сырая//Из яйца, из верхней части/Встал высокий свод небесный/Из желтка, из верхней части/Солнце светлое явилось//Из белка из верхней части/Ясный месяц появился//Из яйца из пестрой части/Звезды сделались на небе//Из яйца, из темной части/Тучи в воздухе явились//* [Там же; 40–41].

В **греко-римской** культуре яйцо неизменно пользовалось большим почетом: его использовали во время религиозных обрядов, ритуалов очищения от греха, разнообразных игр и гаданий о будущем. Существует два варианта

<sup>130</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 202.

<sup>131</sup> По другой версии, Брахма вышел из лотоса, выросшего из пупа Вишны.

<sup>132</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 202.



античного космогонического мифа, связанного с мировым яйцом. Легенда *доэллинского* периода повествует о богине всего сущего Эвриноме, которая, восстав обнаженной из Хаоса, превратилась в голубку и, сев на волны, по прошествии положенного времени снесла Мировое яйцо. По ее просьбе Офион обернулся семь раз вокруг яйца и высиживал его до тех пор, пока оно не расколосось надвое, породив все сущее на небе и на земле. В *орфическом* предании говорится о чернокрылой богине Никта, перед которой склонялся сам Зевс. Согласно легенде богиня, ответившая на ухаживания Борея, снесла в чрево Мрака серебряное яйцо, из которого затем появился Фанет – божество-демиург, рожденное двуполым четырехглазым существом с золотыми крыльями, головами быков и змеем на голове. Из верхней половины яйца он сотворил небесный свод, из нижней – дно мировых вод.

В *египетской* мифологии повествуется об Осирисе, который вложил в яйцо двенадцать белых пирамид, призванных помогать человеку на протяжении всего жизненного пути, и его брате и вечном сопернике Тифоне, который выкрал яйца и добавил к ним двенадцать черных пирамид, – с этого дня счастливые моменты в жизни человека стали сменяться горькими<sup>133</sup>.

В ряде случаев яйцо выступает в качестве воплощения зла и даже смерти: рождение Тифона из яйца, оплодотворенного Кроносом, появление василиска из яйца, снесенного черным семигодовалым петухом и зарытого в горячий навоз, Кошеева смерть, спрятанная в яйце, и т.д. Последний образ – души героя, сокрытой в яйце, – получил широкое распространение в мировом фольклоре. Дж. Фрэйзер приводит целый ряд **славянских, германских, скандинавских, кельтских и ирландских** сказок, в которых нашло отражение представление о душе, пребывающей вне тела<sup>134</sup> и заключенной в яйце. Согласно **римским** обычаям погребальные урны делались в форме яйца и были богато украшены его изображениями. Идея воскрешения после смерти, связанная с яйцом, существовала в **Персии**. Традиция дарить на праздник разукрашенные яйца

<sup>133</sup> В ассирийской мифологии похожим значением наделен образ яйца, которое выходит из змеиной пасти, символизируя вечную смену добра и зла.

<sup>134</sup> Фрэйзер Дж. Золотая ветвь. С. 454.

позднее заявила о себе в **христианстве**: подобно тому, как цыпленок проклеывает яичную скорлупу, появляясь на свет, Иисус Христос воскресает к вечной жизни. В **алхимии** яйцо приобретает особое значение, становясь символом «Великого Опыта», что совершается внутри: из яйца вырастает белый цветок (серебро), красный цветок (золото) и синий цветок (символ мудрости).

В тесной взаимосвязи с Мировым Древом и рассмотренным выше образом яйца выступает мифопоэтический образ **птицы**: на вершине Мирового Древа находится царственная птица (чаще всего орел), противопоставленная хтоническим животным низа (прежде всего змее<sup>135</sup>). Согласно мифологическим представлениям **арийцев** птица являла собой универсальный поэтический образ, который включал в себя ветер, облака, молнии, солнечный свет, жизнь, что являлась из яйца, снесенного мифической птицей, и смерть<sup>136</sup>. В частности, сохранился образ птицы-солнца, восседающей на старом дубе и откладывающей белые и черные яйца, которые она затем высидывает дни и ночи.

Наибольшее распространение получил образ «вечной» птицы, бессмертного **Феникса**, который, умирая, каждый раз вновь возрождается к жизни. **Египтяне**, обожествлявшие Феникса, представляли его в виде птицы размером с орла, с красным чубом на голове, с золотыми перьями на шее, с белым хвостом и светло-красными перьями. Согласно легенде, один раз в пятьсот лет Феникс прилетает в Гелиополис (город Солнца) в день весеннего равноденствия и там сжигает себя в лучах Солнца, что отражаются от золотого щита на крыше храма. На месте оставшегося пепла возникает яйцо, оживленное огнем, от которого погиб Феникс-прародитель, оно рождает новую птицу, которая, сверкая солнечным оперением, улетает, чтобы вернуться снова. Аналогом Феникса в египетской мифологии выступала птица **Бенну**, олицетворявшая душу бога Солнца Ра и чаще всего изображавшаяся в виде цапли: по одной версии, она появилась из охваченного

<sup>135</sup> Кроме того, птица выступает в качестве компонента гибридного мифического существа – дракона (птица+змея), который, по словам В. Я. Проппа, сложился из двух животных, представляющих душу человека [Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 211].

<sup>136</sup> В своем исследовании славянской мифологии Афанасьев приводит следующую загадку, в которой в образе птицы зашифрована смерть: *На море на океане / На острове на Буяне / Сидит птица Юстрица // Она хвалится-выхваляется / Что все видала / Всего много едала / И царя в Москве/Короля в Литве / Старца в келье / Дитя в колыбели* // [Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. С. 130].

огнем священного Древа, что росло во дворе храма Ра, по другой – из груди Осириса. В **русском** фольклоре символом вечного возрождения, олицетворением солнечной энергии, необходимой для продолжения жизни, является **Жар-птица**, умирающая осенью и воскресающая весной, чьи перья отливают золотом и серебром, а крылья сияют, словно языки пламени. В **китайской** мифологии подобный образ получил выражение в мифе о фантастической птице **Фэнхуан**, воплощающей женское начало и символизирующей грядущие перемены; эта огромная птица, трехметрового роста, спереди похожа на лебедя, со спины – на единорога, имеет змеиную шею, рыбий хвост, туловище черепахи, петушиный клюв и окраску дракона. В **мусульманской** традиции получил распространение образ чудесной птицы **Анку**, созданной Аллахом как образец совершенства, однако позже ставшей враждебной людям. В мифологии **индуизма** родился миф о ездовой птице бога Вишну – **Гаруде**, охотнице за змеями, что гнездятся в умах сомневающихся в боге людей. Гаруда также является символом солнечной энергии. В облике этой мифической птицы соединились черты орла и человека. В **иранской** мифологии существует похожий миф о **Симурге** – царе всех птиц, что живет на вершине Мирового Древа; внешне он напоминает сокола с женской грудью; по другим описаниям, он выглядит как хищная птица с чертами льва или собаки.

Особую роль среди прочих пернатых в мировой мифологии традиционно играет **ворон**. За образом этой птицы прочно закрепились такие значения, как хитрость, коварство, воровство, опасность (этимологический анализ слова «ворон» указывает на крик, который производит птица, а также на ее темный окрас) и, наконец, смерть (в **египетских, вавилонских и античных** мифах, в мифах **Океании** и **северо-западной Америки** бытовало представление о птице-душе или птице, уносящей душу мертвого в загробное царство: птица *Иелх* – водитель душ, *Тот* – священный Ибис и т.д; впоследствии в **христианстве** трансформацией этого образа стал крылатый ангел). Высоко чтили воронов **галлы**, считавшие их спутниками богов, их крылатыми вестниками.

В **античной** мифологии ворон сопровождает богов и героев, связанных с небом и солнцем, культурой земледелия, войной и подземным царством: Кроноса, Аполлона (является его вестником и приносит богу свежую ключевую воду), Афину (ее шлем имеет очертания вороньей головы). Согласно древнегреческой легенде черный окрас ворон получил от Аполлона за свою болтливость; по этой же причине вместо него Афина сделала своим верным спутником сову. В **германо-скандинавских** мифах ворон сопровождает верховного бога Одина, ассоциирующегося с царством мертвых и войной (вороны Хугин и Мунин). Стоит отдельно отметить, что у скандинавов ворон сулил победу (согласно «Старшей Эдде», стая воронов, летевшая вслед за войском Одина, пророчила ему успех в битве с врагом), в то время как в **славянском** фольклоре ворон является знаменем неудачи в бою, предвестием поражения. В **китайской** мифологии ворон выступает в качестве символа Солнца: согласно древней легенде, на дереве Фусан (аналог Мирового Древа) обитало десять золотых солнц-воронов, которые со временем стали причиной страшной засухи на земле, и только посланный с небес стрелок И, сумевший поразить девять из них, спас землю от гибели.

Традиционное восприятие ворона в качестве символа зла/ада (закрепившееся в христианстве в эпоху Средневековья) восходит к **еврейской** традиции деления животных на чистых и нечистых, согласно которой ворон отнесен ко второй категории, в то время как представителем первой является ставший впоследствии классическим антиподом ворона голубь (символ рая). Ворон выступает в качестве носителя дурных вестей (в ветхозаветной притче о Всемирном потопе он не справляется с возложенной на него миссией<sup>137</sup>); ассоциируется с пороком (на символических изображениях сцены грехопадения ворон сидит на Древе познания, с которого Ева срывает яблоко); а также становится символом темных сил, разрушающих душу человека (ворон питается падалью, подобно дьяволу, что растлеивает души людей). Образ ворона связан и с темой одиночества, отрешенности от суеты бренного мира: его изображение присутствует на эмблемах святых отшельников (притча о вороне, что приносит

<sup>137</sup> В вавилонском мифе о Всемирном потопе, однако, именно ворон возвращается на ковчег с благой вестью.

мясо и хлеб пророку Илие, отшельникам Антонию и Павлу). В средневековой **алхимической** традиции черный ворон с белой головой изображается рядом с черепом или надгробием и символизирует стадию осветления первичной (зачерненной) материи на пути ее превращения в философский камень.

Ворон, выступая в роли существа двойной антропо-зооморфной природы, является медиатором между жизнью и смертью, природой и культурой, водой и сушей, мудростью и глупостью, человеком и животным, мужским и женским началом. Это существо одновременно играет роли культурного героя, демиурга и его антагониста – плута-трикстера. В своем исследовании поэтики мифа Е. М. Мелетинский, рассуждая о роли ворона в различных мифологических сюжетах, приводит примеры мифов **северо-восточных палеоазиатов и северо-западных индейцев**, согласно которым черноперая птица добывает свет и небесные светила, расклевав небесную твердь или оболочки мячей – солнца и луны<sup>138</sup>. В фольклорной традиции **славян** ворон – самый мудрый из всех пернатых; песни и сказки наделяют его даром слова и предвещаний; постоянный эпитет ворона – *вещий*<sup>139</sup>. В его гнезде хранится золото, серебро и самоцветные камни; ворон способен добыть живую и мертвую воду, а также молодильные яблоки; ему присваивается мифический статус «низводителя дождей»<sup>140</sup>, наделяющих человека новыми силами и здоровьем.

В контексте мифологических представлений древних не меньшее значение приобрел и другой родственный Мировому Древу образ – **змей**. Этимология слова восходит к эфиопскому «зверь земли» и египетскому «сын земли», что нашло свое отражение в **древнеиндийской** легенде о мировом змее **Шеша**, держащем на себе весь мир, а также в **египетском** мифе о змее **Мехента**, окружающем землю. В архаических космогонических мифах **Евразии и Америки** образ змея синонимичен Мировому Древу. Об этом, к примеру, свидетельствуют мифы индейцев Восточной Боливии о змее, разъединившем небо и землю, а также ацтекский миф о Кецалькоатле и Тескатлипоке, превратившихся в двух змей,

<sup>138</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 194.

<sup>139</sup> Афанасьев А. Н. Баснословные сказания о птицах // Древо жизни. С. 123.

<sup>140</sup> Там же.

победивших земное чудовище и создавших небо и землю<sup>141</sup>. Змей-искуситель обитает в **ветхозаветном** саду Эдема, а также упоминается в предании о Моисее: *Когда евреи, во время странствования в пустыне, стали роптать на Бога и Моисея, Господь послал на них ядовитых змеев, которые жалили народ, и умерло множество евреев. И пришел народ к Моисею и сказал: согрешили мы, что говорили против Господа и против тебя; помолись Господу, чтобы Он удалил от нас змеев. И помолился Моисей о народе и сказал Господь Моисею: сделай себе медного змея и поставь его на знамя (на шест), и ужаленный, взглянув на него, останется жив. И сделал Моисей медного змея, и когда змей ужаливал человека, он, взглянув на медного змея, оставался жив* (Числ. 21, 4–9). Таким образом, виновник всех грехов рода человеческого, проклятый Богом, змей трансформируется в символ спасителя<sup>142</sup>: *Как Моисей вознес змею в пустыне; так должно вознесена быть Сыну человеческому, дабы всякий верующий в Него не погиб, но имел жизнь вечную* (Иоан. 3: 14–15). В **каббале** образы змея и Мирового Древа также тесно связаны друг с другом: нисходящее движение по древу сефирот изображается символом молнии, каждый изгиб которой соответствует следующей ступени эволюции; достигая земли, она порождает идущее вверх движение: от вершины дерева, которая теперь становится его корнем, к своему первоистoku поднимается змея<sup>143</sup>. В качестве первобытного элемента земной структуры змей Мидгарда или чудовище Ёрмунганд выступает в **германоскандинавской** мифологии, являясь древнейшим обитателем мирового океана, окружающего землю. Одновременно он воплощает космическое зло<sup>144</sup>: во время эсхатологической битвы, когда из морских глубин появится чудовище Ёрмунганд,

<sup>141</sup> Изображение змея, крепившееся ко лбу древнеегипетского фараона, являлось знаком его царствования в двух мирах: земном и небесном. В Китае изображение змея присутствует на гербе стране; широкое распространение получил в китайской культуре образ водяного змея, подобно китайскому императору, правителю земель, являющегося повелителем водной стихии. В своей книге «Исторические корни волшебной сказки» В. Я. Пропп приводит сказание об основании Пекина [*Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 220*], в котором ключевую роль играет образ водяного змея, наславшего на город потоп.

<sup>142</sup> Впоследствии наблюдается негативное переосмысление данного образа: вновь ударившись в идолопоклонство, иудеи начали поклоняться медному змею, как прежде языческим божествам. При царе Зекии изображения змея, равно как и языческих идолов, были уничтожены (Цар. 18: 4).

<sup>143</sup> *Семира, В. Веташ. Астрология Каббалы и Таро. С. 79.*

<sup>144</sup> Согласно эсхатологическому египетскому мифу, когда наступит конец света, прабожество Атум вернется в образе змея Урей в тот хаос, из которого возникло.

море выйдет из берегов, после чего начнется битва, в которой от змеиного яда падет сын Одина Тор. Подобная амбивалентность символического значения данного образа характерна для мифологических систем древних **иудеев** (змей-искуситель, тот, что хитрее всех зверей полевых), **египтян** (Урей) и **греков** (лернейская гидра, змеи на голове горгоны Медузы).

Причиной негативного переосмысления образа змея в развитых мифологических системах, по сравнению с его позитивным восприятием в архаических космогонических мифах, становится воплощение в нем нижнего (потустороннего) мира, олицетворением которого в дальнейшем выступает **дракон**<sup>145</sup>.

Крылатое чудовище соединяет два мира, аллегорически представленные в вертикальной проекции Мирового Древа: верхний, связанный с птицами, и нижний, олицетворяемый мышами, змеями и другими пресмыкающимися. В **китайской** мифологии широкое распространение получил образ лазурного дракона, символизирующего мудрость и доброту, а также выступающего в роли защитника семейного очага; в одной из лап он держит жемчужину, олицетворяющую неразрывность материи и духа.

Традиционным становится мотив поиска героем несметных сокровищ, надежно охраняемых огнедышащим драконом. В частности, в **славянском** фольклоре бытует легенда о трех змеиных дворцах: медном, серебряном и золотом<sup>146</sup>; **немецкие** народные сказки повествуют о трех лесах (медном, серебряном и золотом), которые окружают три дворца, принадлежащие трем драконам и т.д. В этом контексте интерес представляет пересечение мифопоэтических образов змея/дракона и яйца: в русских сказках змеиные города и дворцы свертываются в медное, серебряное и золотое яйца и катятся вслед за сказочными героями<sup>147</sup>. В тесной связи с мотивом поиска драконьих сокровищ

<sup>145</sup> Помимо дракона подобная функция возложена на целый ряд змееподобных мифических существ. Среди них: Василиск (Кокатриса), Гидра, Медуза Горгона, Ламия, Левиафан, Леогриф, Наги, Симплициссимус, Фурия и др.

<sup>146</sup> По мнению Афанасьева, подобные эпитеты (их эквивалентами иногда служат *алмазный* или *жемчужный*) объясняются теми яркими, блестящими красками, какими солнце... расцвечивает облака [Афанасьев А. Н. Змей // Древо жизни. С. 258].

<sup>147</sup> Афанасьев А. Н. Баснословные сказания о птицах // Древо жизни. С. 131.

выступает и мотив убийства крылатого чудовища героем – сюжет, который, очевидно, восходит к древнему обряду жертвоприношения девушек духу вод в качестве ежегодной дани за богатый урожай<sup>148</sup>. В **египетской** мифологии ведущим змеборцем выступает бог солнца Ра, который согласно «Книге мертвых» ежедневно встречает змея Апопа и повергает его; папирус с описанием победы над чудовищем из космогонического текста «Книга повержения Апопа» вкладывался в руки умершему с тем, чтобы защитить его в загробном царстве. В **христианских** и **мусульманских** преданиях в этой роли выступает Георгий Победоносец, сразившийся с хтоническим чудовищем и спасший юную деву от неминуемой гибели. В **средневековой** культуре широкое распространение получил образ Богородицы, попирающей ногами змея, как носителя мирового зла.

Изображение змея можно также увидеть на гербах и эмблемах, на которых он сворачивается кольцом, пожирая собственный хвост, становясь тем самым символом извечного круговорота вселенной. Образ змея на посохе, весьма распространенный в **геральдике**, связан с Моисеем: не поверив грядущей миссии, ниспосланной ему Богом, Моисей увидел, как его посох превращается в змея, а затем вновь обретает свой первоначальный облик. У **ранних христиан** широкое распространение получил тайный знак – змей на кресте, означающий распятого Христа. Медицинская эмблема – чаша со змеем – восходит к **древнегреческому** врачу-целителю, ставшему впоследствии богом медицины, Асклепию (в **римской** мифологии – Эскулапу), согласно легенде воскресившему сына царя Миноса травами, на которые указал ему змей, обвивший посох. По преданию, после смерти Асклепий был помещен Зевсом на небо, став созвездием Змееносец. Две змеи обвивают другой не менее распространенный геральдический знак – кадуцей («посох вестника»), или жезл Гермеса (Меркурия), воплощающий естественный дуализм в природе: исцеляющая змея света и ядовитая змея тьмы как символы болезни и здоровья, добра и зла, жизни и смерти.

---

<sup>148</sup> В. Я. Пропп указывает на мотив змеборства как на отличительную черту государственности и отмечает его наличие во всех древних государственных религиях.



Образ змея нередко перекликается с образом мирового яйца. К примеру, в **финикийском** космогоническом мифе в роли источника мироздания выступает не птичье, а змеиное яйцо, а символом творения вселенной является изображение змея, держащего его во рту. В **кельтской** мифологии волшебное яйцо, высоко чтимое друидами и согласно их верованиям дающее своему владельцу магическую силу, появляется на свет из клубка множества шипящих змей.

Рассмотренные выше мифопоэтические образы «яйцо», «птица» и «змей», отчасти выступающие в качестве образов, синонимичных Мировому Древу (в том, что касается его центрального символического значения, а именно – модель/источник вселенной), отчасти служащие его атрибутами, являют собой компоненты единого мифологического контекста, на базе которого формировалась мировая культура. В дальнейшем мы постараемся раскрыть те особые роль и значение, которые образ Мирового Древа приобрел в западноевропейском искусстве, со временем перейдя в разряд одного из его топосов.

### 1.3. Топос «Мировое Древо» в западноевропейском искусстве и литературе

Мифологема «Мировое Древо» получила широкое распространение в различных видах искусства западноевропейских стран – от архитектуры<sup>149</sup> до живописи, будучи ярче всего представлена в многочисленных литературных произведениях.

Богатый иллюстративный материал, связанный с Мировым Древом, содержится в **живописи** эпохи Возрождения. Одним из наиболее величественных воплощений этого образа на холсте является творение кисти **Яна ван Эйка**, запечатлевшего традиционную евангельскую тему «Поклонение младенцу Христу» на центральной части внутренних створок Гентского алтаря –

<sup>149</sup> В западноевропейской архитектуре образ Мирового Древа трансформировался в идею колонны. Концепт мировой оси получил воплощение в храмовой колонне, в то время как парная колонна – белого и черного цветов – в свою очередь, символизирует мифологические Древа Жизни и Смерти.

«*Поклонение агнцу*» (Иллюстрация 4 в Приложении). Около тридцати видов растений насчитывается на живописном полотне нидерландского художника. По описанию Г. И. Шрамковой, отягощены плодами апельсиновые деревья, кипарисы тянут к небу свои остроконечные вершины, поднимаются над кустами величавые пинии и стройные пальмы, зеленеют буковые рощи, растут в тени ели<sup>150</sup>. Цветущие и плодоносящие деревья с пышными зелеными кронами, среди которых собрались ангелы, преклонившие колена перед жертвенным алтарем, символизируют возрождение природы, всеобщую радость и ликование, а также служат олицетворением безупречной разумности и красоты всего сущего<sup>151</sup>. В роли символа власти и могущества земных властителей Древо выступает на фресках *Пьеро дела Франческа «Посещение царя Соломона царицей Савской»* (Иллюстрация 5 в Приложении) – два дерева с пышными кронами, почти одинаковой высоты, аллегорически связаны с двумя великими историческими личностями; и *Адреа Мантеньи «Встреча кардинала Франческо Гонзага»* (Иллюстрация 6 в Приложении) – на заднем фоне, позади кардинала, возвышается пальма с раздвоенным стволом, символизирующая божественное происхождение земной власти правителя церкви.

В творчестве нидерландского мастера Северного Возрождения *Иеронимуса Босха* образ Мирового Древа находит свое художественное воплощение в целом ряде живописных полотен. В апокалиптической картине самоистребления человечества под колесами груженого сеном воза, с которого, согласно старинной нидерландской поговорке, *каждый старается урвать сколько может*, Босх превращает Древо в символ утраты человеком духовности (Иллюстрация 7 в Приложении). В центре живописной композиции наружных створок триптиха на фоне безликого пейзажа изображен разносчик: только два дерева в глубине оживляют эту однообразно-унылую картину, но под одним из них дурак играет на волынке, а к другому разбойник привязывает свою жертву<sup>152</sup>. В средней части триптиха, на самой вершине стога сена, являющего собой некий греховный центр,

<sup>150</sup> Шрамкова Г. И. Искусство Возрождения. М.: Изобразительное искусство, 1977. С. 227.

<sup>151</sup> Там же. С. 228.

<sup>152</sup> Фомин Г. И. Иероним Босх. М.: Искусство, 1974. С. 30.

к которому стремится земная жизнь<sup>153</sup>, зритель замечает еще одно дерево, под пышной кроной которого две пары любовников, в окружении подыгрывающих им фантастических существ, предаются плотским утехам. На другом полотне живописца – *«Корабль дураков»* (Иллюстрация 8 в Приложении) – мачта утлой лодчонки проросла, превратившись в раскидистое дерево с двумя кронами. Под нижней резвятся бражники-гуляки во главе с монахом и монашенкой, горланящими песни под звуки лютни; в листве верхней кроны притаилась сама смерть. Одно из самых загадочных и фантастических произведений во всем мировом искусстве<sup>154</sup> – триптих *«Сады земных наслаждений»* (Иллюстрация 9 в Приложении) – являет собой также и одно из интереснейших художественных переосмыслений образа Древа познания. Противопоставляя его фонтану жизни с левой внутренней створки, изображающей сады Эдема, на правой створке, живописующей Ад, Босх создает образ прогнившего дерева, превратившегося в пустую оболочку<sup>155</sup>, напоминающую яйцо с треснувшей скорлупой, из которой на свет выходит всевозможная нечисть. Помимо всего прочего причудливая форма дерева притягивает взгляд еще и потому, что вместо кроны зритель видит лицо человека, пронизательный взгляд которого устремлен на него с холста. *«Искушение св. Антония»* (Иллюстрация 10 в Приложении) представляет собой аллегорическую картину кошмара грозно надвигающихся со всех сторон сил зла<sup>156</sup>, атрибутами которого становятся засохшие деревья: в дупле одного из них поселился отшельник, под полым пнем другого скрывается воин в сопровождении армии монстров, а сучья мертвых деревьев торчат из самых причудливых конструкций, наводняющих пространство триптиха. Иную смысловую нагрузку несет образ Древа в *«Блудном сыне»* (Иллюстрация 11 в Приложении): пейзаж из символического фона становится не только реальным окружением, но и эмоциональной средой человека, созвучной его конкретному настроению и

<sup>153</sup> Фомин Г. И. Иероним Босх. М.: Искусство, 1974. С. 31.

<sup>154</sup> Там же. С. 84.

<sup>155</sup> Там же. С. 85.

<sup>156</sup> Там же. С. 50.

переживанию<sup>157</sup>. Растративший здоровье и состояние, полный разочарования, странник уходит от греховных соблазнов по дороге, что ведет его к мирному краю, и первой вехой на пути к новой жизни становится зеленое дерево, за которым просматриваются поля отчего дома.

На полотнах венецианского мастера эпохи Возрождения *Тициана Вечелли* Древо выступает в качестве символа незыблемой веры – единственной нерушимой опоры, способной поддержать человека в его страданиях: «*Кающаяся Мария Магдалина*» (Иллюстрация 12 в Приложении) и «*Св. Себастьян*» (Иллюстрация 13 в Приложении) (картина, сходная с полотном *Антонелло да Мессины* «*Св. Себастьян*», Иллюстрация 14 в Приложении).

Символом единения человека с природой является Древо на картине *Джорджоне да Кастельфранко* «*Юдифь*» (Иллюстрация 15 в Приложении), а также на полотнах представителя немецкого Возрождения *Лукаса Кранаха*: «*Венера на фоне пейзажа*» (Иллюстрация 16 в Приложении) и «*Суд Париса*» (Иллюстрации 17, 18, 19 в Приложении). Мощный ствол дерева оттеняет гибкую грацию и свободу сдержанных движений<sup>158</sup> библейской героини; образы поэтической природы и одухотворенного человека сливаются в единую гармонию<sup>159</sup> в шедевре итальянского мастера. Сходное настроение присутствует и на полотне немецкого художника: хрупкая фигура обнаженной Венеры, четко вырисовывающаяся на фоне темного елового леса, плавно ступает по каменистой тропе, будто бы являясь органичной частью дикой природы. Поэтическое чувство природы и ощущение ее созвучия с жизнью человека<sup>160</sup>, характерное для творчества немецкого живописца, отличает и «Суд Париса» – могучий ствол высокого дерева буквально перерезает пейзаж, на фоне которого разворачивается основное действие: темная крона древесного великана, плотная завеса из деревьев, растущих поодаль, скала в отдалении и грозное облако, на фоне

<sup>157</sup> Фомин Г. И. Иероним Босх. М.: Искусство, 1974. С. 84.

<sup>158</sup> Шрамкова Г. И. Искусство Возрождения. С. 34.

<sup>159</sup> Там же.

<sup>160</sup> Там же. С. 290.

которого амур нацеливает свои стрелы, вторит тому напряженному состоянию, в котором находятся участники суда.

В творчестве *Питера Брейгеля* образ Древа также занимает важное место. По словам Н. М. Гершензон-Чегодаевой, через природу перед художником открылся мир искусства; природа была для него первым предметом эстетического осознания действительности и навсегда сохранила роль главного источника творческого начала в жизни<sup>161</sup>. На полотнах, относящихся к так называемому «брюссельскому» периоду творчества нидерландского мастера, природа предстает в качестве носительницы как отрицательного, так и положительного начал, выступая в роли направляющей силы, руководящей людьми<sup>162</sup>. Среди прочих работ наибольший интерес в связи с образом Древа представляют две картины: *«Проповедь Иоанна Крестителя»* (Иллюстрация 20 в Приложении) и *«Обращение Савла»* (Иллюстрация 21 в Приложении). На первом полотне лесная чаща, на фоне которой толпа людей окружила проповедующего Иоанна Крестителя, словно обрамлена двумя искривленными стволами деревьев, напоминающими гигантские чудовища. Вторая работа демонстрирует величавый и грозный пейзаж, на котором доминируют скалы, поросшие высокими елями, что «мнятся живыми существами, ощерившимися на весь мир. На обеих картинах, по замечанию Н. М. Гершензон-Чегодаевой, деревья производят впечатление зловещих стражей, образуют враждебную человеку среду, воздвигающую препятствие на его пути<sup>163</sup>.

В лоне западноевропейской литературы интерпретации **мифологемы** «Мировое Древо» представлены в большом количестве художественных произведений. Одинокое дерево как нерушимая опора бытия, средоточие житейской мудрости, священный лес друидов, дремучие зловещие леса – обитель темных сил, прекрасные сады – подобие райских кущ, сад как лабиринт человеческой жизни и сад как зеркало земного существования – в литературных

---

<sup>161</sup> Гершензон-Чегодаева Н. М. Питер Брейгель. М.: Искусство, 1983. С. 15.

<sup>162</sup> Там же. С. 198.

<sup>163</sup> Там же. С. 216.

памятниках содержится множество подобных трансформаций этого образа, среди которых первостепенное значение имеет «модель совершенного мироздания».

Одна из наиболее ранних интерпретаций образа Мирового Древа представлена в средневековой поэме *«Тристан и Изольда»*. В литературной обработке *Пьера Шампиона* образ Древа связан с ветхозаветным мотивом изгнания из Райского Сада. На лоне природы проводят счастливые часы влюбленные, скрываемые ветвями деревьев: *Это был обширный и прекрасный сад со множеством деревьев разных пород. И росло среди них лавровое дерево, столь высокое и густое, что во всем Корнуэльсе не сыскалось бы ему подобного. Под этим деревом была лужайка; на ней-то и встречались любовники* [Роман о Тристане и Изольде; 20]. Не ведая треволнений, они наслаждаются взаимной любовью под сенью деревьев: *Вовеки не было на свете никого счастливей их. ...Радуются они тому, что теперь могут быть вместе и делать все, что им вздумается. Великим счастьем было бы для них, если бы могли они всегда жить в такой радости и довольстве* [Там же; 23]. Отлученные от райских куш, Тристан и Изольда пускаются в мучительный путь бесплотных скитаний в надежде вновь оказаться рядом друг с другом – после смерти влюбленных навеки соединяет терновник: *И из могилы Тристана поднялся прекрасный терновый куст, зеленый и пышнолиственный, и, перекинувшись через часовню, врос в могилу Изольды* [Там же; 48].

Во французской литературной сказке XVII–XVIII вв. мотив возвращенного Райского Сада, заявленный в средневековой легенде, по-прежнему актуален и находит свое воплощение в сказочной повести *Мари д’Онуа «Желтый карлик»*. Тела погибших по воле злого Карлика Короля золотых россыпей и Красавицы превращаются в деревья благодаря стараниям сирены: *Прекрасные тела влюбленных стали двумя стройными пальмами. Храня вечную любовь... они ласкают друг друга переплетенными ветвями и этим нежным союзом обессмертили свою страсть* [Мари д’Онуа. Желтый карлик; 35].

Образ Райского Сада характерен и для британской литературы. Вереница сказочных повестей рисует таинственный и манящий оазис, средоточие всех

помыслов и желаний, волшебную обитель, в которой оживают грезы, земной парадиз, неизменно ускользающий от героев с наступлением нового дня. В творчестве *Диккенса* образ сада не является ключевым символом поэтики произведений автора, однако именно на страницах одного из его наиболее известных романов образ утраченного Эдема заявляет о себе в полной мере. Влюбленный Пип, главный герой *«Больших надежд»*, вновь и вновь возвращается в дом с заброшенным садом, где ему нет места, но куда его влечет горячее сердце: *За старой стеной виднелся запущенный сад... он примыкает к дому и весь зарос кустами и сорняком, но среди желто-зеленого бурьяна вилась протоптанная тропинка... и по этой тропинке от меня уходила Эстелла* [Диккенс Ч. Большие надежды; 70].

Свое дальнейшее художественное развитие образ сада находит в творчестве другого, не менее известного английского писателя. На страницах интерлюдии *«Саги о Форсайтах» Джона Голсуорси («Последнее лето Форсайта»)* он дополняется образом «вечного» дерева, в роли которого выступает глава знатного английского рода, подлинный патриарх лондонского клана, *который, несмотря на худобу щек и запавшие виски, казалось, обладал секретом вечной юности* [Голсуорси Дж. Сага о Форсайтах; 32]. Подобно многовековому дереву, растущему в центре роскошного сада, он окружен бесчисленными отпрысками: в его пышной кроне множество плодов, его ствол могуч и несгибаем. На закате своих дней он удаляется от столичной суеты, испытывая непреодолимую тягу к лону чистой природы: *В последний день мая... старый Джолион Форсайт сидел в тени дуба* [Там же; 327] – после длинной вереницы лет, прожитых в суете повседневных забот, основатель рода попадает в таинственный Сезам, что открывается ему *вдали от города, вдали от забот и дел* [Там же; 328]. *Цветы, деревья и птицы его маленького владения* [Там же] вызывают в бывшем финансисте *искренний, почти благоговейный отклик* [Там же; 329], и ни дня не проходит без того, чтобы он не испытывал легкой тоски *просто от любви ко всему этому* [Там же]. Любуясь тем, как *солнечный свет золотит листья дуба* [Там же], старый Форсайт обретает желанное спокойствие, пребывая в гармонии с

тем, что его окружает: *Под густыми ветвями было совсем тенисто; солнце не проникало к нему, только озаряло весь мир вокруг* [Там же; 371] – так, созерцая резную крону дерева, герой мирно отходит в свой собственный парадиз.

Во «*Властелине колец*» Толкина в обличье деревьев выступают фантастические существа, образующие все тот же таинственный сад, однако в более причудливой форме – Вековечный Лес Средиземья. Каждое дерево наделено способностью говорить, каждое – мудрец из мудрецов, способный приоткрыть завесу извечной тайны: *Бездонный колодезь, переполненный памятью несчетных веков и долгим, медленным, спокойным раздумьем* [Толкин Дж. Р. Р. Две твердыни; 86]. Вместе с тем деревья предстают и как грозные стражники на пути к познанию: *Деревья шепчутся, судачат на непонятном языке и сулят что-то недоброе... Говорят, деревья могут передвигаться и стеной окружают чужаков* [Толкин Дж. Р. Р. Хранители; 148]<sup>164</sup>.

В немецкой литературе, в творчестве одного из ключевых прозаиков XX столетия *Германа Гессе* мифологема «Мировое Древо» предстает в своем центральном значении. В романе «*Игра в бисер*», являющемся «визитной карточкой» Гессе и, по словам самого писателя, адресованном *паломникам в Страну Востока* [Гессе Г. Игра в бисер; 1], Древо выступает в качестве символа незыблемой основы бытия. Так, мастер музыки, некогда гостивший в бенедиктинском монастыре, вспоминая о времени, проведенном в его стенах, пренебрегая иными деталями, интересуется лишь тем, *стоит ли еще дерево в монастырском дворе* [Там же; 74]. Одновременно Древо является символом человеческого микрокосма: княжеский сад Дасы, китайский садик Старшего Брата и, наконец, магистерский сад – *священное место, святилище, где отдыхал и собирался с мыслями мастер... волшебный остров муз* [Там же; 101]. Древо также символизирует память, что может оставить после себя каждый человек: *На*

<sup>164</sup> Причудливый образ деревьев, наделенных сознанием, создает и американский писатель-фантаст Джек Вэнс. В своем романе «Дома Исзма» (*The Houses of Iszm*, 1964) автор повествует о планете Исзм, на которой произрастают «умные» дома, органически связанные со своим хозяином: *В вашем языке нет слов, которыми можно было бы выразить чувства исзмийца к своему дому. Он растит его, и сам растет в нем. Его прах достается дому, когда умирает. Он пьет его кровь, он дышит его дыханием. Дом защищает его, чувствует цвет его мыслей. Одушевленный дом способен отогнать чужака, разгневанный дом способен убить* [Вэнс Дж. Дома Исзма; 237–347].



*моей могиле посади пальму <...> Я иногда сажал деревья, но мало, слишком мало. Говорят, нельзя умирать, не посадив дерева и не оставив сына [Там же; 220].*

В ключевых для становления художественного метода Гессе повестях *«Петер Каменцинд»* и *«Нарцисс и Златоуст»* образ Древа играет важную роль в раскрытии характера главного героя. Петер из Нимикона, мечтающий однажды создать литературный шедевр, в котором перед людьми предстанет *«прекрасная тайна любви»* [Гессе Г. Петер Каменцинд; 121], черпает вдохновение в природе родного края: *Более глубокое и значительное впечатление производили на меня деревья. Я замечал, что каждое из них ведет свою особую жизнь... Мне казалось, что эти отшельники и воины связаны родственными узами с горами, ибо каждое из них... вело безмолвную упрямую борьбу за свое существование с ветром, непогодой и камнями. Каждое несло свою ношу и цеплялось за свое место на земле и оттого получало свою особую форму и особые раны [Там же; 9].* Для героя поэтической автобиографии, закодированной Гессе в легенде о юноше, ищущем свой жизненный путь, люди во многом схожи с деревьями: *На них походили наши мужчины и женщины, суровые, строгие и неразговорчивые... Я научился смотреть на людей, как на деревья или скалы, размышлять о них и уважать их не меньше и любить не больше, чем эти тихие сосны [Там же; 9].*

В более поздней повести *«Нарцисс и Златоуст»*, изящно стилизованной Гессе под средневековую прозу, писатель создает образ «вечного» дерева – *чужестранного* [Гессе Г. Нарцисс и Златоуст; 168] каштана, *одинокого сына юга, красавца каштана, гостя из других краев, связанного тайным родством* [Там же; 167] с монастырем Мариабронн, в стенах которого разворачивается история жизни двух столь непохожих и в то же время столь близких личностей. Перед самым входом в монастырскую обитель, у кромки дороги раскинулся *благородный каштан с могучим стволом* [Там же] – *не одно поколение прошло под кроной чужестранного дерева* [Там же; 168]. Этот старожил, преданный монастырю на протяжении десятилетий, верный его традициям, спустя годы встречает утомленного путника, некогда вышедшего из-под его сени: *Нежно притронулся Златоуст к его стволу и нагнул, чтобы взять один из увядших*

*коричневых плодов, валявшихся с лопнувшей колючей скорлупой на земле* [Там же; 440]. Метафорой жизни этого вечного странника с неприкаянной душой и горячим сердцем становится расколовшийся каштан, подобранный отшельником по возвращении к истокам. Несбывшиеся мечты, горькие разочарования, сломленный дух и утраченные силы Златоуста отражаются в засохшем плоде, найденном на пороге вновь обретенного дома.

Одним из наиболее ярких примеров художественного осмысления мифопоэтического образа Мирового Древа в его центральном значении служит творчество итальянского писателя-постмодерниста<sup>165</sup> **Итало Кальвино**. В фантазмагорической повести *«Барон на дереве»*, из серии «Наши предки», автор создает весьма оригинальный аллегорический портрет современного человека, отсылая читателя к образу Мирового Древа. Рассказчик нередко вспоминает прежний уклад жизни, утраченный *«мир зелени»* [Кальвино И. Барон на дереве; 117], с разрушением которого исчезли былые ценности и оказались поруганными высокие идеалы: *Небо совсем открытое, и нам, старикам Омброзы, привыкшим жить под зелеными сводами, больно глядеть в него. <...> Нет больше вязов, дубов, падубов* [Там же; 329]. Противопоставление двух миров – искусственного существования аристократов (*мы жили так, будто нас в любую минуту могли призвать ко двору* [Там же; 89]) и вольной жизни среди вековых деревьев – усиливается с развитием повествования. «Новый дивный мир» открывается двенадцатилетнему мальчишке, «на спор» сбежавшему из отчего дома, дабы укрыться в ветвях могучего падуба: *Теперь он жил в совсем ином мире – мире узких и кривых мостков над пустотой, мире бугристой, чешуйчатой или морщинистой коры, зеленых лучей, меняющих оттенки в зависимости от густоты листвы, мире тоненьких листьев, вздрагивающих на своих черенках от малейшего дуновения либо развевающихся, как паруса, под клонящими дерево*

<sup>165</sup> В философии постмодернистов оформилось особое отношение к образу дерева. Отмечается, что постмодернизм в лице Делеза и Гваттари постоянно противопоставляет ризому и дерево как два совершенно разных способа мышления [Гречко П. К. Концептуальные модели истории. М.: Логос, 1995. С. 84]. Выступая в виде бинарной системы, дерево являет собой иерархическую систему передачи свойств с центральной инстанцией, в то время как ризома ассоциируется со множеством «беспорядочно переплетенных отростков или побегов, растущих во всех направлениях» [Там же, с. 85].

*порывами ветра* [Там же; 162]. С высоты деревьев главному герою открывается иной взгляд на его прежнюю жизнь: *Наш земной мир там, внизу, казался ему плоским, а фигуры искаженными* [Там же; 162]. Вместо светских ритуалов и ежедневной фальши он *видел, как в лучах солнца, пронизывающих каждый листок, вырисовывается узор прожилок, как наливаются зеленые плоды, слышал, как терпко пахнет млечным соком, по капле стекающим из тонкой шеи черенка* [Там же; 161]. Природная гармония становится источником новой жизни, истинных идеалов, смелых надежд – силы древесных гигантов, будто живительные соки, вливаются в юного барона: *Фиговое дерево околдовывает тебя, обволакивает запахом камеди и жужжанием шершней – немного спустя Козимо начинало казаться, что он сам сливается с деревом* [Там же; 161]. Природа у Кальвино выступает не в качестве разлучницы человека и социума – напротив, именно благодаря ей герой осознает свою причастность обществу людей: *Чем непреклоннее была его решимость не покидать своего убежища в чаще ветвей, тем сильнее ощущал он потребность все в новых связях с людьми* [Там же; 298]. Мир высоких раскидистых деревьев становится единственным мерилем добра и зла, критерием истины, источником веры человека в себя – незадолго до своей кончины, в беседе с князем Андреем, преследующим Наполеона, барон Козимо ди Рондо восклицает: *Я занимаюсь добрым делом: я живу на деревьях* [Там же; 325].

В заключение параграфа, возвращаясь к термину, заимствованному у Харальда Вайнриха из его лингвистической теории метафорического образного поля, постараемся максимально наглядно продемонстрировать, что представляет собой образное поле «Мировое Древо», исходя из репрезентации этого образа в мифологии, а также в западноевропейском искусстве в целом и в литературе в частности. Уточним, что ниже представлен графический вид состава ядра<sup>166</sup> образного поля «Мирое Древо», включающий такие описанные ранее компоненты, дерево, сад, лес, яйцо, змей и птица.

<sup>166</sup> Обращение лишь к центральным структурным компонентам связано со стремлением синхронизировать рассмотрение фоновых по отношению к мифологеме «корабль» мифологем «Мировое Древо» и «Rosa Mundi», образные поля которых, так же как и образное поле «корабль», изучаются с точки зрения компонентов ядра.



Рисунок 3. Образное поле «Мировое Древо» (компоненты ядра)

#### 1.4. *Rosa Mundi* в культуре народов мира

Мифологема «*Rosa Mundi*» выступает в качестве одного из наиболее значительных мифопоэтических образов и, по верному замечанию Умберто Эко, «как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет»<sup>167</sup>. По словам А. Н. Веселовского, вслед за Мировым Древом роза представляет еще более яркий пример растяжимости символа, ответившего на самые широкие требования суггестивности<sup>168</sup>. Среди значений данного образа, получивших наибольшую популярность в мировой культуре, в особенности выделяются три основных: радость, тайна и любовь. В ряде мифологических систем роза ассоциируется с солнцем, звездой, богиней любви и красоты; в

<sup>167</sup> Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». СПб.: Симпозиум, 2007. С. 7.

<sup>168</sup> Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Историческая поэтика. С. 180.

контексте иных мифологических представлений она выступает как символ смерти и связана с загробным миром.

Наиболее ранние упоминания *Rosa Mundi* относятся к **древнеиндусским мифам**. Статус розы был настолько высок, что согласно установленному обычаю любой принесящий правителю этот цветок мог просить его выполнить свою просьбу. Роза также служила украшением храмов, ею усыпали дорогу, по которой следовали государи или статуи богов, розами платили дань царю. В домах индийской знати каналы, вырытые вдоль парковых дорожек, были наполнены лепестками роз, чтобы их аромат всегда оставался в воздухе. Миф гласит, что самая прекрасная на свете женщина, Лакшми, супруга Вишну, богиня красоты, появилась из розы, которая насчитывала 108 крупных и 1608 мелких лепестков, – с той поры роза стала почитаться как священный цветок, символ тайны и красоты. В **египетской** мифологии роза ассоциировалась с Изидой и выступала в качестве символа чистой любви, лишенной плотских страстей.

Анализ символических значений мифологемы «*Rosa Mundi*» указывает на существенные трансформации, которые она претерпела за время своего существования. К примеру, в античности считалось, что алый цветок связан с возлюбленным Афродиты – смертным юношей Адонисом, тело которого богиня превратила в розы. С этим мифом связан обычай, получивший распространение среди влюбленных, – носить на голове венок из роз<sup>169</sup>. Одновременно, согласно греко-римским обычаям, роза служила атрибутом веселья и праздника (розами убирали обеденные залы, украшали венки победителей, розы клали у подножия статуй богов). Этот цветок также символизировал печаль и скорбь (лепестками роз посыпали могилы и урны с прахом<sup>170</sup>, во время траура было принято носить розу как символ бренности всего сущего<sup>171</sup>). По мнению А. Н. Веселовского,

<sup>169</sup> В «Исторической поэтике» А. Н. Веселовский указывает на то, что роза, как символ любви, принялась на почве западной народной поэзии, проникая частями и в русскую песню, вторгаясь в заветную символику руты и калины [Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Историческая поэтика. С. 180]. Так, согласно древнеславянским легендам, рута (изначально растение с желтыми соцветиями) единожды в году, в ночь на Ивана Купалу, на несколько минут становилась красной – червоной рутой, сорвав которую девушка обретала счастье в любви. Образ цветущей калины, в свою очередь, также приобрел широкую популярность в русском фольклоре, в особенности в музыкальном народном творчестве.

<sup>170</sup> Богатые римляне завещали деньги на украшение своих могил розами.

<sup>171</sup> До наших дней сохранилась греческая поговорка: *Если ты прошел мимо розы, то не ищи ее больше.*

традиция классического мира в поминальные дни, Rosalia, украшать гробницы умерших цветками роз оказалась в христианской Европе либо полностью забытой, либо сохранившейся в виде обломков, суеверий, гонимых церковью<sup>172</sup>. Примером переосмысления греко-римского Rosalia можно с полным на то основанием считать праздник Пятидесятницы, иначе именуемый Днем Святой Троицы (Domenica Rosarum<sup>173</sup> или Pascha Rosarum), в византийской традиции ставший частью так называемой русальной недели<sup>174</sup> – об этом периоде времени, цитируя акт XIII века греко-болгарской архиепископии, пишет в своем «Номоканоне при большом Требнике» А. Павлов: *Издавна... существует обычай совершать так называемые русалии, состоящие в том, что в неделю после пятидесятницы собирается толпа молодых людей, которые обходят соседние деревни с играми, песнями, вакхическими плясками и бесстыдными сценическими представлениями, и таким образом выпрашивают себе дары у обывателей*<sup>175,176</sup>.

Бутоны розы считались символом бесконечности, а потому его изваяние можно было нередко увидеть на могильных плитах греческих захоронений. Воины верили, что роза вселяет храбрость, и, направляясь в бой, нередко сменяли шлем на венок из роз. С падением Рима роза превратилась в символ распущенности, измененных страстей, чувственной любви, плотских утех, утратив свое былое значение царственного цветка: в обеденном зале дворца Нерона, потолок и стены которого вращались при помощи специального механизма, изображая четыре времени года, на гостей сыпался дождь из лепестков роз, а во время одного из пиров императора Гелиогабала несколько патрициев задохнулись

<sup>172</sup> Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Историческая поэтика. С. 180.

<sup>173</sup> «Воскресение роз», «Пасха роз». Эти названия закрепились за праздником в Италии, где в память о чуде схождения Святого духа в виде языков пламени церковное помещение посыпалось лепестками роз.

<sup>174</sup> Древнерусский весенний языческий праздник.

<sup>175</sup> Павлов А. Номоканон при большом Требнике. М.: Тип. Г. Лиснера и А. Гешеля, 1897. С. 447.

<sup>176</sup> Напрашивается вопрос о сходстве названия праздничной недели и популярного у славян водяного женского существа, именуемого русалкой. Как отмечает А. Павлов, это вопрос, подлежащий решению специалистов по славяно-русской мифологии [Павлов А. Номоканон при большом Требнике. С. 448]. Однако, учитывая тот факт, что, согласно поверьям, в русалок обращаются души умерших некрещеных детей, незамужних дев или тех, кто родился или умер на Троицкой неделе, в то время как Rosalia в западной традиции – день поминовения почивших, очевидными представляются последовательная трансформация обычая и его заимствование византийской культурой.

от аромата роз, в которых буквально утопали гости римского правителя<sup>177</sup>. В это же время, по всей видимости, зародилось ставшее впоследствии весьма популярным латинское выражение *sub rosa dictum* – «сказанное под розой», т.е. «оставленное в тайне», восходящее к традиции вешать под потолком искусственную белую розу, один лишь взгляд на которую сдерживал разгоряченные головы опьяневших сотрапезников, способных скомпрометировать себя перед правителем.

С античной мифологией связаны некоторые версии, объясняющие причины возникновения **красного цвета** розы. Согласно одной из легенд, Афродита, спеша к своему раненому возлюбленному, наступила на куст белых роз, жестокие шипы вонзились в ее нежное тело, и ее священная кровь окрасила белые розы в красный цвет<sup>178</sup>. Другая легенда гласит, будто Купидон, пируя на Олимпе, пролил вино на белую розу, отчего та покраснела и приобрела свой неповторимый аромат. По другой версии, причиной появления новой окраски стала Ева, поцеловавшая белый цветок, растущий в Эдемском саду, – зардевшись от удовольствия, цветок сменил свой цвет. Согласно Талмуду красная роза выросла из крови невинно убиенного Авеля, этот цветок является непременным атрибутом свадебного убранства невесты. Христианская мифология повествует о белых розах Святой Магдалины, которая изменила окраску цветка на алую, проливая на него свои слезы раскаяния. В другой легенде говорится, что красная, моховая, роза выросла из мха, который, дабы не осквернить капли крови, падающие с тела распятого Христа, впитывал их в себя.

Не менее интересными являются интерпретации происхождения **шипов** на розе. В античной мифологии говорится о Купидоне, который, будучи ужален пчелой, выстрелил в нее из лука, но, промахнувшись, попал в розовый куст, и стрела, вонзившаяся в него, тут же превратилась в шип. Другой вариант этой легенды гласит, будто Вакх, пытаясь удержать нимфу, создал ограду из роз,

---

<sup>177</sup> Яркой иллюстрацией этой сцены является картина Павла Сведомского «Погребенные в цветах» (1886, Иллюстрация 22 в Приложении), вдохновленная рассказом из сборника биографий римских императоров «Властелины Рима» о том, как засыпанные цветами, они, задохнувшись, испускали дух [*Лампридий Э. Антонин Гелиогабал // Властелины Рима. М.: Наука, 1992. С. 143*].

<sup>178</sup> *Фрэйзер Дж. Золотая ветвь. С. 226.*

однако увидев, что она не может удержать его пленницу, снабдил розы шипами. В. Н. Топоров отмечает, что сходная версия присутствует и в этиологическом предании алгонкинских индейцев: Глускабе, чтобы удержать животных от поедания цветов, сделал розы колючими<sup>179</sup>. Согласно раннехристианской легенде первоначально роза была лишена шипов, которые возникли на ней тотчас после грехопадения Адама и Евы.

Согласно **арабским** мифологическим представлениям роза является символом мужской красоты; исламская мифология также превращает розу в символ космической силы. В мусульманской традиции существует образ белой розы, появившейся из пота, выступившего на пророке Мухаммеде во время его восхождения на небо. Вследствие этого считается, что роза обладает очистительной силой, она является священным цветком в мусульманском мире. Алая роза выступает как символ крови пророка, а также связана с его сыновьями Хасаном и Хусейном, которых называют «глазами» или «розами» Мухаммеда. В контексте **еврейской** каббалы роза – символ единства: центр цветка – это Солнце, лепестки – бесконечное, но гармоничное разнообразие природы<sup>180</sup>.

В **христианстве** роза приобретает значение милосердия, божественной любви, мученичества и победы<sup>181</sup>. В Средневековье, вытеснив лилию, она становится символом небесного блаженства, также выступая в качестве символа вечно меняющегося и открывающегося новыми гранями мира. В католицизме четки и особая молитва по ним получила название «Розарий»<sup>182</sup>, что соотносится с размышлением о трех “пятерицах” – пяти “радостных”, пяти “скорбных” и пяти “славных” таинствах жизни Девы Марии<sup>183</sup>, которая зачастую отождествляется с розой или имеет ее своим атрибутом. Согласно средневековой легенде Дева Мария собрала бутоны роз, слетевшие с губ монаха, твердившего молитву Богородице, и, сплетя из них гирлянду, увенчала ею свою голову.

<sup>179</sup> Мифы народов мира. С. 387.

<sup>180</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. С. 277.

<sup>181</sup> Красный цвет розы связывается с распятием Христа, в то время как ее шипы ассоциируются с терновым венцом Спасителя.

<sup>182</sup> Первоначально такие четки изготавливали из тертых розовых лепестков.

<sup>183</sup> Мифы народов мира. С. 386.



Наиболее полный набор символических значений мифологемы «Rosa Mundi» включает в себя следующие:

- I. *Сенсуальные* – радость, любовь, удовольствие, блаженство;
- II. *Квалитативные* – красота, совершенство, изящество, пышность, аромат, мудрость;
- III. *Эмотивные* – хвала, слава, гордость, пламенность;
- IV. *Сакральные* – молитва, медитация<sup>184</sup>, тайна, таинство, тишина<sup>185</sup>.

Различные цвета розы (красный, белый, золотой, голубой), а также ее многообразные трансформации (венки, сад, розетка, розовое дерево и т.п.), в свою очередь, наделены особым символическим значением. К примеру, **красная** роза являет собой традиционный христианский символ земного мира. Этот образ также возможно трактовать как символизирующий восторг, стыдливость, желание, страсть, материнство, смерть, мученичество. Красная роза выступает в роли эмблемы Адониса, Афродиты<sup>186</sup>, Венеры<sup>187</sup>, Сафо (называвшей ее царицей цветов), связана с легендами о Диане и Флоре, а также служит знаком рода Ланкастеров. **Белая** роза символизирует девственность, духовность, тишину, абстрактную мысль и является знаком дома Йорков. В эпоху Средневековья белая роза явилась символом скорбных событий Нового Завета: Страданий на Кресте, Пути на Голгофу с Крестом, «Коронования» Терновым Венцом» и Распятия. Одновременно желтая (золотая) роза стала обозначать «славные» события: Воскрешение, Вознесение, Нисхождение Святого Духа на Апостолов, Успение и Коронацию Девы Марии на Небе<sup>188</sup>. Вместе **красная** и **белая** розы символизируют союз огня и воды, являя тем самым образ единства

<sup>184</sup> В античном Риме во время застолья в венки беседующих гостей вплетали розы, так как верили, будто именно эти цветы охлаждают буйный нрав, гасят злые мысли и успокаивают человека. С этой же целью лепестки роз рассыпались по скатерти и среди бокалов и даже опускались в чашу – тот, кто выпивал все ее содержимое, тем самым выказывал свое расположение к бросившему лепестки в чашу.

<sup>185</sup> Согласно греко-римской мифологии, бог тишины Гарпократ склонил Венеру к любовной связи; чтобы купить его молчание, сын Венеры, Купидон, преподнес ему белую розу.

<sup>186</sup> Существует легенда о том, что розы появились на земле в тот самый миг, когда Афродита, родившись из пены морской на Кипре, изумила весь мир своей красотой.

<sup>187</sup> Средневековый ученый-алхимик Генрих Корнелиус, более известный под именем Агриппы Неттесгеймского, полагал, что роза, являясь цветком древнеримской богини Венеры, служит символом самого прекрасного периода в жизни человека, любви и красоты.

<sup>188</sup> См. *Фолли Дж.* Энциклопедия знаков и символов. С. 196.

противоположностей. Так, после окончания войны Алой и Белой розы (1455 – 1485) на гербе новой королевской династии Тюдоров при короле Генрихе VII стали изображать розы обоих цветов. Новая эмблема<sup>189</sup> получила название «розы Тюдоров», представляющей собой цветок с красными лепестками и белыми тычинками. **Золотая** роза – символ церкви (эмблема Папы Римского), небесного благословения, радости, совершенства. **Серебряная** ассоциируется с жилищем Брахмы. **Голубая** роза являет собой символ недостижимого идеала. Символическим содержанием также наделено и количество лепестков этого цветка: четырехлепестковая роза олицетворяет четвертичное деление космоса, пятилепестковая – микрокосм, шестилепестковая – макрокосм, семь лепестков указывают на семеричный порядок (семь дней недели, семь планет, семь смертных грехов и т.д.), в то время как восемь символизируют возрождение.

**Шип** розы олицетворяет собой страдание, смерть, а также символизирует грех: как гласит легенда, до грехопадения Адама и Евы в Райском саду произрастали розы без шипов. Богородица нередко именуется «розой без шипов», а также небесной или волшебной розой. **Роза на кресте** традиционно выступает в качестве символа Христовой смерти, однако крест в сочетании с пятью лепестками розы становится символом воскресения и радости<sup>190</sup>, изображение розы в центре креста символизирует первоначальное мировое единство. **Розетка** в мусульманстве означает семь имен аллаха; в буддизме является символом тройственной истины (знание, закон, путь порядка<sup>191</sup>); также она связана с образом вселенной. **Гирлянда** из роз – ангельский венец, блаженная душа, небесная радость, одновременно это атрибут Купидона и святой Цецилии. Схожий образ, **венок** из роз, символизирует награду за добродетель. **Розовое дерево** означает приют, в то время как **розовый сад** – символ Нового Иерусалима. Символическим является и количество лепестков у цветка:

<sup>189</sup> Роза является весьма распространенным в геральдике символом. К примеру, цветок розы, выполненный в стиле романской розетки, использовался в качестве отличительного знака на гербе седьмого поколения в роду. Более сложное изображение розы – на ножке с тремя листками по обе стороны, увенчанное короной, – традиционно украшало кокарду вассалов короля или представителей знати, не имевших права на ношение собственного герба.

<sup>190</sup> Более сложная композиция креста и розы (три розы в верхней части креста и четыре в нижней) означает счастливое объединение духовного мира с материальным.

<sup>191</sup> В качестве символа тройственной истины также выступает цветок лотоса.

четырёхлепестковая роза – символ четвертичного деления космоса, пятилепестковая – микрокосма, в то время как шесть лепестков на розе означают макрокосм.

Наибольшую популярность начиная с XVII века приобрела **эмблема** тайного братства **розенкрейцеров**, на которой был изображен андреевский крест, увитый четырьмя розами, или деревянный крест<sup>192</sup> с розой в центре. В символике оккультного ордена роза являла собою божественный свет вселенной, в то время как крест означал бренный мир, полный страданий. В соответствии с подобной трактовкой, розы, произрастающие на кресте, становятся символом воскрешения, а роза в центре креста символизирует четыре элемента и точку их единения – сердце Спасителя. Многочисленные лепестки розы – символы ступеней посвящения, принятых в ордене. На протяжении столетий было предложено немало трактовок этой эмблемы: некоторые полагали, что она означает мудрость легендарного основателя ордена; другие считали, что крест в окружении роз указывает на алхимическое искусство, якобы подвластное членам тайного общества<sup>193</sup>.

Распространенными аналогами *Rosa Mundi* в мифологиях разных народов мира являются мифопоэтические образы лотоса и лилии, также выступающие в качестве модели/источника вселенной<sup>194</sup>.

Цветок *лотоса* символизирует творящую силу, связанную с женским началом; структура цветка указывает на взаимодействие мужского и женского начал. Согласно сохранившимся вариантам **египетского** космогонического мифа,

<sup>192</sup> В кресте последователи ордена видят символическое изображение Адама Кадмона (буквально – *Человека первоначального*) [Рошаль В. М. Полная энциклопедия символов. С. 319].

<sup>193</sup> Согласно алхимической традиции роза символизирует мудрость, в то время как розариум означает работу. Одновременно роза выступает в качестве символа возрождения духовного начала после гибели телесной оболочки. Существует и другая интерпретация символа ордена розенкрейцеров: *Роза и крест символизируют... Воскресение и Искупление Христа. Этот знак понимается как божественный свет Вселенной (роза) и земной мир страданий (крест), как Дева Мария и Христос, женское начало и мужское, материальное и духовное, духовная и чувственная любовь. Роза, растущая на кресте Древа Жизни – символ возрождения и воскрешения, она символизирует идеально развитую чакру сердца у человека, который рассматривается как сублимация креста. Для правильного развития этой области следует наполнить ее любовью, цвет и аромат которой соотносятся с цветами и ароматом розы. Таким образом, крест с розой есть символ посвященного, который благодаря работе над собой сумел развить в себе любовь, животворящую и преображающую материю* [Рошаль В. М. Полная энциклопедия символов. С. 319].

<sup>194</sup> Это значение, роднящее *Rosa Mundi* с Мировым Древом, следует уточнить, отметив, что в данном случае речь идет о духовной стороне существования. Таким образом, в подавляющем большинстве произведений искусства, о которых речь пойдет в следующем параграфе, *Rosa Mundi* выступает в качестве символа гармоничного устройства вселенной, недостижимого идеала духовного универсума.

солнечное светило родилось из распутившегося цветка лотоса, выросшего на холме, что возник из хаоса; из лотоса родился и бог Ра. Лотос, связанный с культом Нила, по берегам которого он рос, означал плодородие, источник жизни и воскресения, служил символом богини плодородия Изида, а также украшал голову бога солнца Осириса. Лотос выступал в качестве эмблемы царской власти (скипетр представлял собой цветок лотоса на длинном стебле), изображался на монетах, широко использовался в качестве основного элемента праздничного убранства. Во время пиршеств ни один гость не оставался без цветка лотоса – если он начинал вянуть, его тут же заменяли свежим. Особое предпочтение в Египте отдавалось голубому лотосу, иначе называемому небесной водяной лилией из-за его необычной окраски и тонкого аромата. Лотос присутствует и в египетской архитектуре (форма колонн, капителей и т.д.). Отварные корневища лотоса использовались египтянами в пищу наподобие картофеля, также из его семян делали муку для выпекания хлеба.

В **Индии**<sup>195</sup> лотос олицетворяет богиню-мать, источник божественной силы. Значение этого образа как универсального принципа, управляющего миром и развивающейся в нем жизнью<sup>196</sup>, реализуется в мотиве рождения из тела Вишну гигантского лотоса, на котором восседает Брахма: по мере того как распускаются лепестки цветка, разрастается и вселенная. Лотос также представляет собой символическое отражение всей земной поверхности, что плавает по поверхности океана подобно водяному цветку. В **китайской** мифологии образ лотоса связан с чистотой, целомудренностью, этот цветок является одной из восьми эмблем удачного предсказания, а также символизирует производительную силу. Буддистами Тибета и Монголии особо почитается красный лотос. В горах до сих пор встречаются высеченные на камне или прикрепленные к скалам таблички с надписями-обращениями к Будде: *Да будет благословен Он с лотосом и драгоценным камнем; Перл создания в лотосе.* Согласно буддийской мифологии

<sup>195</sup> В древнеиндийском языке насчитывается более ста вариантов наименования лотоса.

<sup>196</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 71.

процесс творения мира представляет собой бесконечную череду лотосов, раскрывающихся один за другим.

**Индийские** буддисты почитают цветок лотоса как символ благовещения о рождении Будды. Согласно преданию, в день рождения Будды красные, синие и белые лотосы царского сада раскрылись и замерли в ожидании. Когда в сад вошла Майя, деревья склонились перед ней. В момент появления Будды на свет земля содрогнулась и начался дождь из лотосов. Как только маленький Будда сделал свои первые шаги по саду, все увидели, как на месте его следов вырастают огромные лотосы. Эти цветы сопутствуют Будде на всех этапах его жизненного пути вплоть до самого последнего часа, когда на седьмой день после смерти его тело должно быть предано огню, и с неба посыплются лотосы всевозможных расцветок. В живописной традиции на стопе божества непременно присутствует знак лотоса, сам он изображается с цветком в руке или покоящимся на нем. Как говорится в другой индийской легенде, творец мира, преследуемый своим непримиримым врагом – водой, повсюду ища укрытие, обрел его лишь в цветке лотоса. Когда опасность миновала, Брами покинул свое убежище и отправился в мир, обретя еще большее величие. Брахманисты видят в лотосе и родственном ему цветке нелюбимый символ плодотворных сил природы.

Согласно мифологическим представлениям брахманизма дыхание Вишну – благоухание лотоса, а сам он покоится на девяти золотых лотосах, что были преподнесены ему богами. Прежде чем Вишну признал величие розы как самого прекрасного цветка на земле, этот почетный титул носил лотос. В своей книге Н. Ф. Золотницкий приводит текст индуистского предания о споре Брами и Вишну, согласно которому Брами, сошедший к Вишну с лотоса, потребовал признать первенство за его цветком, однако Вишну отказался, заявив, что самый прекрасный цветок, роза, находится в его саду. Брами согласился признать первенство Вишну среди богов, если тому удастся доказать свою правоту в отношении розы. Войдя в свой сад, Вишну указал на нее, воскликнув: *Вот*

*красивейший из цветов всех райских садов*<sup>197</sup>, – и тут же навстречу ему из лепестков распустившейся розы вышла Лакшми, объявив, что станет его женой в награду за верность и прямодушие. Став свидетелем подобного чуда, Брама признал превосходство Вишну и его цветка, а *слышавшая все это синяя птица... поспешила сообщить лотосу, и цветок Браммы принял тотчас же зеленоватый оттенок зависти, которым с тех пор отливают его, блиставшие прежде дивной белизной, лепестки*<sup>198</sup>.

На протяжении тысячелетия в Китае существовал культ так называемой *лотосовой ножки* – крошечной женской стопы, миниатюрный размер которой считался верхом изящества и идеалом красоты вплоть до начала XX столетия.

Цветок *лилии*, как и лотоса, символизирует плодородие и процветание, также выступая в качестве первоисточника жизни. В культуре **майя** лилия – атрибут крокодила, несущего на своей спине весь мир. В **позднесредневековой** традиции лилия перенимает черты Древа жизни (Христос, распятый на лилии). Цветок лилии как символ непорочной красоты был высоко почитаем у **персов**, столица которых носила название Суза, т.е. «город лилий», а на гербе было изображено несколько белых цветков. Подобное значение лилии превратило ее в неперменный атрибут некоторых святых. Согласно **еврейской** традиции цветок возник из слез Евы, изгнанной из Рая. Иудеи полагали, что лилия была единственным цветком, который остался неоскверненным в Райском Саду в то время, когда Дьявол искушал Еву. Лилия также связана с Моисеем, колыбель которого, как гласит предание, располагалась под этим цветком. По завету Моисея форма лилии должна была придаваться семисвечнику и купели первосвященника. Существует предание, согласно которому в день Благовещения архангел Гавриил явился к Марии с лилией в руке, – в живописной традиции его принято изображать таким образом и по сей день. Другая легенда объясняет причину возникновения красных лилий: в ночь, которую томимый ощущением близкой смерти провел в Гефсиманском саду Иисус, все цветы склонили головки

<sup>197</sup> *Золотницкий Н. Ф.* Цветы в легендах и преданиях. М.: Дрофа-Плюс, 2005. С. 171.

<sup>198</sup> Там же. С. 172.

в знак сострадания, и только гордая лилия, блистающая своей несравненной белизной, непокорно вглядывалась в Спасителя, не желая склониться перед его печалью. Пораженный ее особым блеском в лунном свете, он взглянул на цветок, и в этот момент лилия, ощутив его страдания, будучи не в силах вынести взгляда Христа, залилась румянцем, который окрасил ее лепестки в алый цвет. По этой же причине «красные лилии никогда не стоят с поднятыми кверху головками и к ночи смыкают... свои лепестки»<sup>199</sup>.

В **германо-скандинавской** мифологии Тор изображался с молнией в правой руке и скипетром, увенчанным лилией, в левой. Король фей и эльфов в **средневековом** западноевропейском фольклоре, Оберон, своим атрибутом имел жезл, увенчанный лилией, которая одновременно ассоциировалась с крошечными волшебными созданиями – эльфами, рождающимся и умирающим, согласно легендам, каждый вместе со своим цветком. Венчики лилий служат им колокольчиками, при помощи которых они созывают своих собратьев на молитву, а также крошечными молельнями, в которых они преклоняют колени, после чего вновь возвращаются в чашечки своих цветочных колыбелек.

В соответствии с **греко-римской** мифологией, лилия возникла из капель молока Юноны. Легенда гласит, что царица Фив Алкмена, опасаясь мести богини, спрятала рожденного от Юпитера Геркулеса под густым кустарником. Вскоре Минерва нарочно отвела Юнону к этому месту, указав на покинутого всеми младенца. Малыш настолько понравился богине, что она напоила проголодавшегося ребенка своим молоком. Однако младенец так сильно укусил Юнону, что та была вынуждена оттолкнуть его от себя, тогда молоко брызнуло и, разлившись по небу, образовало Млечный путь, а несколько капель его, упав на землю, превратилось в лилии<sup>200</sup>. Другой вариант легенды гласит, будто Юпитер приказал Морфею приготовить для Юноны снотворное зелье и отправил Меркурия подложить под грудь богини новорожденного Геркулеса, чтобы он стал

---

<sup>199</sup> Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. С. 80.

<sup>200</sup> Там же. С. 75.

бессмертным. Малыш так жадно сосал молоко, что пролил на землю несколько капель, из которых затем и выросли лилии, получившие название «розы Юноны».

У римлян лилия была связана с апрельским праздником в честь богини весны Флоры, когда женщины соревновались в борьбе и беге, а также считалась символом достатка и даже роскоши, в связи с чем патриции и патрицианки старались украшать себя, свои колесницы и ложа как можно большим количеством лилий. Этот цветок также считался символом надежды на грядущее изобилие и чеканился на римских монетах, сопровождаясь словами: *Надежда народа, надежда царя, надежда римлян*. Лилия присутствовала и в праздничном убранстве римских молодоженов: переплетенные с пшеничными колосьями, эти цветки возлагались на головы жениха и невесты, выражая пожелание благоденствия супружеской паре.

Иная трактовка образа лилии связана с загробным царством: душа мертвого возвращается на землю в виде белоснежного цветка; он же вырастает на могиле невинно осужденного. В **египетской** традиции лилиями украшали тела умерших девушек. Одновременно египтяне использовали эти цветы для производства благовонного масла сузинон. Схожее значение придается белоснежному цветку и в **немецкой** народной культуре: согласно народным преданиям надгробная роза является свидетельством как преданности живых умершим, так и символом посмертной мести покойного. Н. Ф. Золотницкий пишет о том, что лилию никогда не сажают на могиле, однако цветок вырастает сам под влиянием мистических сил, при этом чаще всего он появляется на могилах самоубийц и жертв жестоких убийств; в случае если лилия вырастает на могиле убитого, то служит знаком грозящей мести, а если на могиле грешника – то прощения и искупления им грехов<sup>201</sup>.

Подобно розе Тюдоров, лилия стала царским символом – стилизованное изображение цветка является эмблемой **французских** королей с 1147 года (*Fleur de Lys*). Сохранилась легенда о том, что французский языческий правитель Хлодвиг во время ожесточенной битвы с алеманами обратился к христианскому

---

<sup>201</sup> Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. С. 86.



богу, которому поклонялась его супруга Клотильда, с мольбой о помощи. *И тогда внезапно явился ему ангел Божий с ветвью лилий и сказал, чтобы отныне он сделал этот цветок своим оружием и завещал его своим потомкам*<sup>202</sup> – обретая мужество, воины французской армии одержали победу, и в 496 году король франков вместе со своими подданными отправился в Реймс, чтобы принять святое крещение. С того времени цветок лилии стал атрибутом французской монархии, символизируя защиту королевской власти на земле святой церковью.

На основании приведенного выше обзора ключевых символических значений лотоса и лилии можно прийти к выводу, что с течением времени мифопоэтический образ *Rosa Mundi* не только «впитал» в себя свойства родственных ему компонентов «цветочного» кода, но также развил, а в ряде случаев и трансформировал их, став доминантной мифологемой с ярко выраженным значением «модель вселенной». В следующем параграфе будет освещен вопрос, связанный с репрезентацией *Rosa Mundi* в западноевропейском искусстве, в контексте которого этот образ приобрел особый статус.

### 1.5. Топос «*Rosa Mundi*» в западноевропейском искусстве и литературе

Предваряя разговор о *Rosa Mundi* в произведениях западноевропейского искусства, скажем несколько слов о функционировании этого образа в древнейшей мировой литературе. Являясь источником вдохновения для поэтов, роза пользовалась особенной популярностью в исламской поэтической традиции, где она символизировала любовь и гармонию во всем мире. Высоко чтил розу **Конфуций** (551 до н.э. – 479 до н.э.), в своей лирике воспевавший ее в качестве царицы цветов. **Омар Хайям** (1048 – 1131), для которого роза являла собою символ извечной вселенной, писал: *Наш мир – аллея молодая роз; Сядь в тени//Этим розам цвести еще долго/Когда будет наш горестный прах погребен//*. В лирике персидского поэта роза также служит олицетворением

<sup>202</sup> Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. С. 79.

подлинной любви: *Страсть к тебе порвала одеяние роз/В аромате твоём есть дыхание роз//Ты нежна, блестки пота на шелковой коже/Как роса в чудный миг раскрывания роз!//; Кто розу нежную любви привил//К порезам сердца, не напрасно жил!//* Иранский поэт-мистик **Джалалидин Мухаммад**, известный под литературным псевдонимом Руми (1207 – 1273), является автором следующих строк: *Когда весна на крыльях упорхнет//Когда куст розы белым облетит/Тогда умолкнет горло соловья//*. Похожую интерпретацию предлагал и персидский поэт **Хафиз Ширази** (1325 – 1389/1390), полагавший, что символическим воплощением мира, созданного для любви, являются роза и соловей.

Однако наивысшего художественного воплощения мифопоэтический образ *Rosa Mundi* достиг в западноевропейском искусстве. В средневековой **архитектуре**, к примеру, особую популярность получил такой элемент фасадного декора храма, как **розетка** – круглое окно, расположенное над фасадами трансептов и главным входом собора и символизирующее универсум. Расположение окон-розеток было строго predetermined: одна из роз (северная, черная) никогда не освещалась солнцем, другая (южная, белая) сверкала в лучах полуденного солнца; последняя (красная) освещалась зарей заката<sup>203</sup>. Именно она венчала центральный вход и носила имя *Rota*, что в переводе означает «колесо». К выдающимся памятникам готической архитектуры, в которых розетка стала центральным элементом убранства экстерьера, относятся: *Аббатство Сен-Дени, Собор Парижской Богоматери, Собор Сен-Жан* (иначе – *Собор Иоанна Крестителя*, или *Лионский собор*), *Шартрский собор* – во Франции, *Леонский собор* в Испании, *Вестминстерское аббатство* в Великобритании, *Собор Санта-Мария-дель-Фьоре* в Италии (Иллюстрации 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 в Приложении).

В европейской **живописи** роза чаще всего выступает в качестве атрибута Богоматери и связана с началом новой эры – духовного возрождения (искупление через страдание). В эпоху Средневековья в Германии было создано три замечательных полотна, изображающих Деву Марию с младенцем, которые

<sup>203</sup> См.: Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. М.: Крон-Пресс, 1998. С. 400.

оказаны кустами роз. Первое из них – *«Богоматерь в кустах клубники»* (Иллюстрация 30 в Приложении), датируется 1420 годом и принадлежит кисти неизвестного художника. На картине Богоматерь с младенцем изображены в саду среди кустов клубники и роз: сидя на лавке и держа в левой руке книгу, правой рукой Мадонна протягивает младенцу распустившуюся розу. Вторая работа – *«Богоматерь в беседке из роз»* (Иллюстрация 31 в Приложении), написанная *Стефаном Лохнером*, представляет собой изображение Мадонны в синем одеянии на фоне беседки, увитой мелкими розами; находясь в окружении ангелов, Богоматерь держит на руках младенца. Третье полотно, под названием *«Мадонна в беседке из роз»* (Иллюстрация 32 в Приложении), было создано в 1473 году *Мартинотом Шонгауэром*. На холсте Мадонна в одежде красного цвета с младенцем на руках сидит в беседке, оплетенной крупными алыми розами, среди щебечущих птиц. На сюжет прославления праздника четок в 1506 году *Альбрехтом Дюрером* была создана картина под названием *«Праздник розовых венков»* (Иллюстрация 33 в Приложении): ангелы-путти с розовыми венками в руках венчают короной восседающую на троне Деву Марию, которая, в свою очередь, возлагает венок из роз на голову склонившегося перед ней императора Максимилиана, а младенец на ее руках украшает походящим венком голову Римского папы Юлия II. В каждом из вышеприведенных случаев роза символизирует как царственный статус Богоматери и младенца, так и символ их будущих страданий, знаменующих наступление нового времени.

В живописной традиции роза также нередко выступает в качестве символа добрых дел, что творили христианские святые, трансформации мира материального в мир духовный. До наших дней сохранились шедевры мастеров прошлых эпох, изображающие святых, с именами которых связано так называемое «чудо с розами». В 1506 году *Кранахом Старшим* был завершен *«Алтарь св. Екатерины»* (Иллюстрация 34 в Приложении), левая створка которого посвящена *Святой Доротее*<sup>204</sup>. Выросшая в семье римских язычников, она обратилась в христианскую веру и проповедовала учение Спасителя, за что

<sup>204</sup> Св. Доротея также является героиней двух полотен Сурбарана (Иллюстрации 35, 36 в Приложении).

была приговорена к казни. Когда над нею стали насмехаться и требовать явить истинное чудо – показать розы и фрукты из райских кущ посреди зимы, – из толпы внезапно вышел мальчик, держащий в руках венец из роз и корзинку, полную цветов и фруктов, которую он с почтением вручил мученице. Кранах Старший изобразил Доротею рядом с Агнессой и Кунигундой, принимающей красную розу из рук пажа, голову которого украшает розовый венок, а в руках у него корзинка, полная распустившихся белых и алых роз.

На полотне, принадлежащем кисти *Сурбарана*, «*Святая Касильда Толедская*» (Иллюстрации 37, 38, 39 в Приложении), с корзиной алых роз изображена дочь исламского правителя, которая, согласно легенде, помогала плененным христианам, принося им хлеб в складках платья, пока однажды ее не остановил отец, приказав признаться в том, что она несет в подоле, – когда девушка его отвернула, там оказался букет роз. Сурбаран не раз обращался к известному христианскому сюжету: его кисти также принадлежат две другие Касильды и два портрета «*Св. Диего из Алькалы*» (Иллюстрации 40, 41 в Приложении), монаха-францисканца, который в переднике переносил еду для нищих и однажды был уличен в этом своими собратьями; вынудив Диего развернуть полог рясы, они увидели там лишь розовые цветы. В картинах Сурбарана роза – один из ключевых символических элементов художественной композиции. Ярким примером является «*Св. семейство с Анной, Иокимом и Иоанном Крестителем*» (Иллюстрация 42 в Приложении). Живописец изобразил Деву Марию, держащую на руках младенца Иисуса, который протягивает ей распускающийся бутон розы, и юного Иоанна Крестителя, что преподносит в дар Богородице корзину с розами. На другом полотне мастера, «*Дева Мария в детстве*» (Иллюстрация 43 в Приложении), в образе испанской девочки, со слезами на глазах молящейся Богу, изображена юная Мария. Рядом с девочкой художник поместил вазу с розами – символом жертвенной любви и лилиями – символом непорочности. Картина «*Отрок, уколотившийся шипом*» (Иллюстрация 44 в Приложении) являет зрителю сцену молящегося отрока с терновым венцом на коленях. И вновь неподалеку зритель видит вазу с

распустившимися лилиями и розами. Венок из красно-белых роз возлагает Иисус Христос на голову Святого Иосифа на холсте под названием «*Коронавание Св. Иосифа*» (Иллюстрация 45 в Приложении): преклонив колена перед Спасителем, Иосиф в правой руке держит посох, украшенный миниатюрным розовым венком; с неба на него взирает Бог-отец, в то время как Бог-сын благословляет праведника. Пышные розовые венки украшают головы *Святых Люции и Аполлонии* на одноименных полотнах (Иллюстрации 46, 47 в Приложении). Святая Люция, отказавшись от помолвки, навязываемой матерью, принесла обет безбрачия, после чего подверглась жестокому преследованию со стороны жениха. Местный судья постановил отправить ее в публичный дом, но ни повозка, запряженная быками, ни тысяча мужчин не смогли сдвинуть девушку с места. И тогда человек из толпы вырвал ей глаза. Люцию приговорили к сожжению на костре, но пламя не занялось, и несчастную зарубили мечом. Св. Люция считается покровительницей Сиракуз, Сицилии и Венеции, бедных и слепых, а также раскаявшихся блудниц. Что же касается Св. Аполлонии, то, отказавшись отречься от своей веры, она также перенесла страшные муки: ей вырвали зубы, а после пожелали сжечь, однако девушка сама бросилась в костер. На картине Сурбарана Аполлония держит щипцы с выдернутым зубом и пальмовую ветвь как символ мученичества. Христианами эта святая почитается как покровительница стоматологов<sup>205</sup>.

Прекрасной иллюстрацией художественного воплощения мифологемы «*Rosa Mundi*» в живописи являются два шедевра флорентийского мастера раннего итальянского Возрождения *Сандро Боттичелли*, написанные по заказу Лоренцо Медичи для украшения покоев загородной виллы. Сюжет «*Весны*» (Иллюстрация 48 в Приложении), как отмечает Г. И. Шрамкова, навеян стихами Лоренцо Медичи и Анджело Полициано, талантливого лирического поэта<sup>206</sup>. Среди персонажей картины (купидона, целящегося своей стрелой в танцующих граций;

<sup>205</sup> Среди работ Сурбарана особое место занимает натюрморт под названием «Чаша воды и роза на серебряном блюде» (Иллюстрация 48 в Приложении). Выбранные живописцем предметы полны скрытого смысла: роза – символ страдания за веру, вода – символ крещения в истинную веру, и, наконец, серебро – символ чистоты.

<sup>206</sup> Шрамкова Г. И. Искусство Возрождения. С. 17.

Зефира, теплого весеннего ветра, настигающего нимфу Хлорис; Меркурия, жезлом указующего на созревшие плоды) выделяются две центральные женские фигуры: богини любви Венеры и богини весны Флоры в расшитом цветами платье, которая щедро разбрасывает белые и красные розы, знаменуя наступление новой эпохи – эры возрождения и процветания. На другом полотне, *«Рождение Венеры»* (Иллюстрация 49 в Приложении), изображена сцена появления из морской пены богини любви и красоты, несущей с собой обновление старого мира. Крылатые зephyры в облаке из роз гонят раковину к берегу. Флора, чей пояс убран розовым венком, встречает Венеру с плащом, украшенным цветами. Как пишет Г. И. Шрамкова, настроение грусти вызывают медленно кружащиеся в воздухе цветы<sup>207</sup>, подчеркивающие хрупкость явившейся на землю богини и одновременно знаменующие перемены в привычном миропорядке.

Спустя столетия мифопоэтический образ *Rosa Mundi* подвергается интереснейшей интерпретации в творчестве известного бельгийского сюрреалиста *Рене Магритта*. Для художника роза обладала особенным значением, являясь воплощением самой красоты во всех ее проявлениях: романтической и нежной, роковой и опасной, но прежде всего до крайности чувственной. Известна привычка художника (появившаяся у него в годы работы на фабрике бумажной продукции) проводить часы напролет, детально прорисовывая каждый лепесток этого царственного цветка. Живописное полотно под названием *«Могила борцов»* (Иллюстрация 51 в Приложении) выступает в качестве своеобразного манифеста чувственной любви: заполнив собою пространство всей комнаты, роза продолжает раскрывать свои нежные лепестки, погружая все вокруг в свое сладостное и томное благоухание. Марсель Паке, комментируя эту работу Магритта, приводит известное изречение Гертруды Штайн: *Роза есть роза и только роза*. По мнению самого искусствоведа, гигантскую красную розу в самом цвету отличают характеристики подчеркнуто плотского свойства; соответственно, и излучаемая ею аура почти что эротична<sup>208</sup>. На другом полотне, *«Цветы зла»* (Иллюстрация 52 в Приложении),

<sup>207</sup> Шрамкова Г. И. Искусство Возрождения. С. 18.

<sup>208</sup> Паке М. Магритт. Мысль, изображенная на полотне. М.: Taschen/Арт-Родник, 2012. С. 41.

художник изобразил Венеру двадцатого века, держащую в руках свой непрменный атрибут – цветок розы. По признанию самого художника, это была неожиданная картина, изображающая статую из плоти и крови – статую женщины, держащей в руке розу, также из плоти. «Позади нее, в обрамлении двух красных занавесок, я увидел море. Название “Цветы зла” дополняет картину так же, как вообще название относится к предмету, не иллюстрируя и не объясняя его»<sup>209</sup>. Женщина, словно выточенная из камня, которого она касается, опираясь на него правой рукой, воплощает собой колебания между реальным и нереальным, твердостью и мягкостью, теплой плотью и холодным камнем, что вибрируют в работе Магритта<sup>210</sup>. Сам художник отмечал, что каменная статуя, полностью состоящая из плоти, может показаться аморальной, поскольку в ней слишком много телесного, не говоря уже о розе из плоти<sup>211</sup>.

Своеобразной антитезой картины Магритта «Могила борцов» является живописное полотно *Сальвадора Дали «Медитативная роза»* (Иллюстрация 53 в Приложении). Созданный в 1958 году холст являет зрителю совершенный образ духовности, парящий посреди чистого неба, недостижимый идеал, к которому стремятся стоящие на земле люди. Крошечные фигурки мужчины и женщины, изображенные на узкой полоске земли, резко контрастируют с громадой небесного свода, на котором, словно на дантовском троне, царит *Rosa Mundi* – символ вселенской гармонии<sup>212</sup>.

В жанре **фотографии** портрет величественного цветка создан австрийским фотографом *Эрнстом Хаасом*, иммигрировавшим в Соединенные Штаты Америки в начале 1950-х. Его *«Красная роза»* (Иллюстрация 54 в Приложении), шедевр зрелого мастера, демонстрирует апофеоз торжества цвета и красок, в фотографической передаче которых австриец по праву считается пионером среди современников. Черпавший вдохновение в творчестве Пикассо, фотограф, чье имя

<sup>209</sup> Паке М. Магритт. Мысль, изображенная на полотне. С. 37.

<sup>210</sup> Robbe-Grillet A. *La Belle Captive: A Novel*. Los Angeles: University of California Press, 1995. P. 176.

<sup>211</sup> Там же.

<sup>212</sup> Цветок розы присутствует и на другом полотне автора. На втором плане две распустившиеся розы изображены на женских фигурах, расположенных в левой части картины «Невидимый человек» (*L'homme invisible*, 1929 – 1932), символизируя женское начало, чувственность и плотскую любовь.

считалось «синонимом цветной фотографии»<sup>213</sup>, подобно своему кумиру, стремился раскрыть внутреннюю структуру изображаемых им вещей. Известное высказывание Хааса: «Я наблюдаю, как красота рисует саму себя. Когда этот процесс достигает своей кульминации, я делаю снимок», – наилучшим образом проиллюстрировано одной из самых блестящих работ мастера<sup>214</sup>.

Однако именно в произведениях западноевропейской литературы символическое содержание мифологемы «Rosa Mundi» и, в частности, центральное значение «модель гармоничного устройства вселенной / недостижимый идеал духовного универсума», достигло наибольшего раскрытия. В литературе этот образ в полной мере заявляет о себе уже в эпоху Средневековья. В одном из самых известных творений того времени, «*Романе о Розе*», французской аллегорической поэме XIII столетия, царственный цветок становится центральным персонажем повествования: в таинственном саду (земном раю) поэт влюбляется в бутон дивной розы, что отражается в зеркале Нарцисса. Аллегория христианского культа, роза воплощает в себе классические атрибуты Девы Марии. К ней безудержно влечет молодого Поэта, но чтобы воссоединиться с любимой, ему предстоит преодолеть череду духовных испытаний: очистив душу от греховных мыслей и чувств, встать на путь нравственного обновления. Роза в поэме – символ недостижимого христианского идеала, и потому, сорвав желанный цветок, Поэт возвращается к повседневной реальности, очнувшись от сладостных грез.

В творчестве *Данте*, в эпоху позднего Средневековья, Rosa Mundi функционирует в роли символа божественного идеала: в «*Комедии*» роза –

<sup>213</sup> Masters of photography. Classic photographic artists of our time. Lnd.: Carlton Books, 2008. P. 98.

<sup>214</sup> В этом контексте стоит упомянуть другой, более ранний снимок на сходную тему: фотография американца Анселя Адамса «Роза и дерево» (Иллюстрация 55 в Приложении), сделанная в период, когда ее автору предстояло совершить судьбоносный выбор между профессиями фотографа и музыканта, изображает розу нежно-розового оттенка на фоне деревянной доски, четко очерченные прожилки которой подчеркивают нежнейшую текстуру лепестков распустившегося цветка (соединение материального мира с миром духовным). Снимок, который, по словам автора, изначально не задумывался в виде подобной символической композиции, был сделан случайно: мать будущего фотографа принесла розу из сада в подарок сыну, который незамедлительно решил запечатлеть роскошный цветок. В процессе съемки Адамс пришел к выводу, что розе необходим некий фон. Перепробовав множество различных вариантов, фотограф вспомнил о найденном недавно на пляже куске дерева, отшлифованном морскими волнами: «Древесный рисунок стал отличным дополнением похожих прожилок лепестков розы» [Ansel Adams – Rose and Driftwood [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.coolantarctica.com/Shop/ansel\\_adams/driftwood\\_rose.php](http://www.coolantarctica.com/Shop/ansel_adams/driftwood_rose.php) (обращение 02.09.2019)]. Таким образом, на снимке Адамса два мифопоэтических образа органично соединились воедино, образовав органичный дуэт.



символ рая, к которому стремятся души праведников: *Велик объем Небесной розы, где мы/Сиянье зрим и в крайних лепестках!// <...> Нам сердцевиною открывал цветок –/Златая роза, – и струил чудесный/Сладчайший запах каждый лепесток/И воспарял высокий гимн Небесный –/Создателю священная хвала/От просветленной рати бестелесной//* [Данте А. Божественная комедия; 684]<sup>215</sup>. Итальянский поэт, как и его предшественники, полагает розу аллегорией Богоматери; создавая мистический образ «вечной розы», пламенеющей в небе, – *престол царицы* [Там же; 691], Данте развивает классическую метафору. Одновременно образ царственного цветка «небесной розы», «Розы Эмпирея», каким его изображает поэт, являет собой постепенный переход от недостижимого идеала Средневековья к идее доступной смертному божественной радости эпохи Возрождения: пройдя сквозь круги ада, выйдя из чистилища, герой обретает высшую истину в раю, созерцая божество: *И я, утратив речь, стоял такой/Божественной картиной восхищенный//О, Вечный Свет! В самом себе покой/Находишь//* [Там же; 701].

Дальнейшая эволюция *Rosa Mundi* происходит в лоне культуры Ренессанса. Античный образ величественного цветка – символ чувственной любви и земных наслаждений – находит свое воплощение в сонетах **Шекспира**. Для поэта роза – символ всепобеждающей жизненной энергии: *Мы урожая ждем от лучших лоз/Чтоб красота жила, не увядая//Пусть вянут лепестки созревших роз/Хранит их память роза молодая//* [Шекспир У. Сонеты; 427]. Одновременно она олицетворяет собой высшую степень земной красоты: *У белой розы – цвет твоей щеки/У красной розы – твой огонь румяный//У третьей розы – белой точно снег/И красной, как заря, – твое дыханье//* [Там же; 476]. В «**Ромео и Джульетте**» мифопоэтическое значение этого образа достигает своего апогея – роза становится символом извечной истины: *То, что зовем мы розой/И под другим названьем сохраняло б/Свой сладкий запах!//* [Шекспир У. Ромео и Джульетта; 43].

<sup>215</sup> «Святой дружиной Христовой» называет лепестки дантовской розы А. Н. Веселовский [Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Историческая поэтика. С. 181].

В европейской **литературной сказке** со времен французского предания об аленьком цветочке в изложении *Барбо де Вильнев*, в котором роза предстала в амбивалентной роли, став одновременно причиной невзгод и радостей, царица цветов выступает в роли символа двойственности человеческого бытия, в котором есть место красоте и уродству, добру и злу, счастьем и страданию. Воплощая собой извечную антитезу природного и искусственного, истинного и лживого, искреннего и притворного, роза функционирует в целом ряде западноевропейских авторских сказок.

Отчего горестно поет о милом и навсегда утраченном Августине горемычная принцесса, оставленная знатным свинопасом в сказке *Андерсена*? Ей не удалось пройти коварное испытание, предуготованное суженым: ни в розе, ни в соловье она не разглядела подлинной красоты, дарованной этим созданиям самой Природой, но за безделки оказалась готова поступиться собственной честью. У датского сказочника роза предстает как символ духовной чистоты и служит мерилем нравственности героев. *Розовый куст невиданной красоты* [Андерсен Х. К. Свинопас; 7], на котором лишь раз в пять лет распускалась одна-единственная роза, росший в саду одинокого принца, неизменно дарил ему удивительный цветок: *Что это была за роза! Она благоухала так сладостно, что понюхаешь ее – и заботы свои и горе забудешь* [Там же]. Придирчивой принцессе, однако, мечталось завладеть совсем иным даром: *Фи...! Она не искусственная, она настоящая!* [Там же; 9], – брезгливо восклицает избалованная барышня, обнаружив в серебряном ларце столь нелепый подарок. Не оценив в начале сказки природной красоты преподнесенного ей в дар чуда, она горько расплачивается в конце, вынужденная навсегда распрощаться с любимым.

В другой сказке датчанина раненный осколками зеркала тролля Кай, неспособный более различать добро и зло, отвергает привычный ему мир, оскорбляя прекрасные цветы, когда-то связавшие его с любимой Гердой: *Эту розу точит червь. Какие гадкие розы! А у этой стебель совсем искривился. Торчат в безобразных ящиках и сами безобразные!* [Андерсен Х. К. Снежная королева; 40]. Увядавшие цветки вновь воскресают к жизни, лишь когда чары

развеиваются, и ценой немалых жертв Герда освобождает милого друга из плена Снежной Королевы. В другой главе перед читателем предстает сад удивительной красоты: чего там только нет! Не видно лишь царицы цветов – розы, уничтоженной колдовством: она одна способна пробудить Герду от злых чар хозяйки, а потому обречена на смерть. И только слезы невинной девочки возвращают цветок к жизни, а юную путницу – к поискам любимого.

Король английского нонсенса, математик, чью литературную славу составили повести об Алисе, *Кэрролл* создал один из наиболее причудливых образов – образ белоснежной розы, перекрашенной в алый цвет. Неумелые садовники, покорно размахивающие малярными кистями в угоду привередливой Королеве, дополняют удивительную плеяду парадоксальных героев сказки и в некоторой степени предвосхищают персонажей антиутопий двадцатого столетия – зомбированных рабов, страшущихся даже предположить саму мысль об ослушании верховному приказу. *Восхитительный; самый прекрасный сад на свете* [Кэрролл Л. Алиса в Стране Чудес; 17, 20], куда так стремилась попасть любопытная Алиса в самом начале своего невероятного путешествия, оказывается полон еще большего абсурда, чем все ранее виденные девочкой места. Прелюдией к предстоящему апофеозу является *любопытное занятие* [Там же; 114], свидетельницей которого становится Алиса, как только вступает в заветный сад Страны Чудес: *У входа... стоял развесистый куст, усеянный белыми розами. Вокруг куста хлопотали три садовника, лихорадочно перекрашивая розы в красный цвет* [Там же; 114]. По нелепости и противоестественности это занятие сопоставимо лишь с улыбкой кота, вне тела парящей в воздухе, с гусеницей, самозабвенно курящей кальян, и младенцем, способным к анималистическим метаморфозам. Для Кэрролла живая роза, задушенная слоем краски, выступает в качестве символа абсурдности творимых людьми поступков, их фальшивого существования в мире, полном условностей.

В сказке *Уайльда* роза становится причиной душевных терзаний главного героя. В притче английского драматурга об извечном конфликте Любви и

Философии лишь *самая красная роза на свете* [Уайльд О. Соловей и роза; 106] способна принести счастье главному герою, та, чьи лепестки *красны, как лапки голубя... краснее кораллов, что колыхнутся, как веер, в пещерах на дне океана* [Там же; 17]. Она же становится причиной гибели удивительной птицы, готовой ради высшего идеала пожертвовать собственной жизнью. Для Уайльда роза – недостижимый нравственный образец, чуждый простому смертному. Созданная из *звуков песни при лунном сиянии* [Там же; 104] и *обагренная кровью сердца* [Там же] сладкоголосого соловья, она оказывается выброшенной на мостовую тем, для кого была сотворена ценою жизни другого существа. *Всякому известно, что камня куда дороже цветов* [Там же; 106], – такова современная мораль и вердикт знающих лишь то, *что написано в книгах* [Там же; 104], таков *век практический* [Там же]. Прекраснейшая в мире роза не радует красавицу, гораздо более ценящую самоцветы: *Боюсь, что эта роза не подойдет к моему туалету* [Там же; 21]. Отвергнутая возлюбленной, она не нужна и пылкому юноше. Вид чудесного творения Природы, самой Любви в обличии цветка, вызывает в обоих брезгливость и неприятие: *В ней и наполовину нет той пользы, какая есть в Логике. Она ничего не доказывает, всегда обещает несбыточное и заставляет верить в невозможное. Она удивительно непрактична* [Там же; 22].

По воле *Сент-Экзюпери* роза вселяет противоречивые чувства в мятежную душу Маленького принца, на планете которого ей предназначено стать истинной Королевой. В сказочной повести французского летчика в розе заключен весь смысл жизни главного героя. *Если любишь цветок – единственный, какого больше нет ни на одной из многих миллионов звезд, – этого довольно: смотришь на небо и чувствуешь себя счастливым* [Сент-Экзюпери А. де. Маленький принц; 548], – так полагает принц, утратив самое дорогое, что было даровано ему судьбой. Стремясь к чему-то неосознанному, он не смог вовремя разглядеть в своей неведомой гостье неиссякаемый источник радости, что она принесла с собой на его одинокую планету, и добровольно покинул дом, в котором только и мог быть по-настоящему счастливым, не в силах терпеть чудачества гордой красавицы: *Хотя Маленький принц и полюбил прекрасный цветок и рад был ему служить, но*

*вскоре в душе его пробудились сомнения. Пустые слова он принимал близко к сердцу и стал чувствовать себя очень несчастным [Там же; 549].* Путившись странствовать с перелетными птицами, он в полной мере ощутил горечь утраты единственного, что было мило его сердцу, всей душой стремясь вновь обрести былое счастье: *Люди забираются в скорые поезда, но они уже сами не понимают, чего ищут. <...> Поэтому они не знают покоя и бросаются то в одну сторону, то в другую... <...> А ведь то, чего они ищут, можно найти в одной-единственной розе [Там же; 571–572].*

В рамках так называемой «**взрослой**» литературы мифопоэтический образ царицы цветов не менее актуален. С течением времени центральное символическое значение мифологемы «*Rosa Mundi*» не только получило свое дальнейшее развитие, но и обрело новые грани. Так, на изломе эпох, в конце XIX – начале XX столетия, роза превратилась в мистический символ запретного знания, высшей тайны, познать которую дозволено лишь избранным. В переломный момент перехода от традиционного уклада жизни к эре технического прогресса в творчестве романтиков в розе оказалось заключено сокровенное начало, источник всего сущего, предвечная истина, которая единственная способна упорядочить творимый людьми хаос.

В «розовом» плену находится творчество ирландского поэта-мистика **Уильяма Батлера Йейтса**, члена Герметического Ордена Золотой Зари, страстного романтика и почитателя дохристианской кельтской старины. Цикл его стихов о розе («*Роза мира*», «*Роза тишины*», «*Роза битвы*» и т.д.), сборник «*Алхимическая роза*», сказки по мотивам ирландского фольклора «*Тайная роза*» – все эти произведения воспевают культ *Rosa Mundi* в новой интерпретации. Воздвигая «Храм Алхимической Розы», воспевая «Божественную Розу Интеллектуального Пламени», преклоняясь пред великой Огненной Розой, в Сердце которой – Царствие Небесное, лирический герой Йейтса стремится проникнуть за грани дозволенного. Обращаясь к природным силам, подвластным предкам, погружаясь в далекое прошлое своей страны, изучая древние манускрипты, в которых кроется столь желанная «тайна тайн», персонажи

Йейтса, как и сам автор, мечтают достигнуть гармонии с природой и на ее основе осуществить духовное возрождение общества.

В разгар нового века европейское сознание вступает в конфликт иного рода. Открыты все пути, распахнуты любые двери: выбор, который приходится совершать человеку XX века, – единственное, что вносит разлад в его душевное состояние. Опустошенность, вызванная отгремевшими войнами, переоценка былых идеалов, растерянность от крушения каких бы то ни было преград, вседоступность характеризуют европейскую формацию послевоенных лет. Одной из ключевых тем в творчестве писателей середины столетия становится Память – та, что мешает забыть, не позволяет сделать окончательный выбор, омрачает радость нового дня. Символическим носителем этого лейтмотива является образ *Rosa Mundi*.

В творчестве одной из наиболее влиятельных писательниц второй половины XX века *Айрис Мердок* роза находит свое художественное воплощение на страницах романа «*Дикая роза*». Герои книги на ощупь пробираются по пути принятия единственно правильного решения: обуреваемые сомнениями, дурными предчувствиями, мучительным раскаянием и тягостными воспоминаниями, они следуют своей дорогой подобно брейгелевским слепцам. Обитатели загородной английской усадьбы, утопающей в розах, городские жители, чьи квартиры полны цветочных ваз, персонажи Мердок пьяны от невообразимого множества перспектив, готовых открыться им, предприми они хотя бы одно решительное действие, решишь разорвать крепкие узы собственных воспоминаний. Словно римские патриции, они задыхаются от густого аромата сладких грез в окружении *несметного множества пышных, безупречной формы дамасских роз и центифолий* [Мердок А. Дикая роза; 88]. На протяжении всего повествования герои пытаются совершить окончательный выбор: забыть покойную супругу, затворницу поместья, или стать счастливым рядом с любовью всей жизни – экзальтированной романисткой; остаться верным мужем примерной жены, сельской труженицы, или же поддаться искушению романа с ветреной красоткой, мечтающей о *dolce vita*; увлечься преданным поклонником или хранить верность

изменившему мужу; позволить новому другу занять место в своем сердце или продолжать лелеять память об умершем брате; предпочесть классическую розу или культивированный выставочный экземпляр... Метафорой сложившихся обстоятельств становится роза: *Жалкие недоноски, наскоро... произведенные на свет подневольной и циничной природой на потребу капризному рынку* [Там же; 88] и *старые прованские» цветы* [Там же; 13]; *новые флорибунды и... чайно-гибридные* [Там же; 94] и *настоящая роза, чудо природы, ничем не обязанная стараниям человека* [Там же]. Размышляя о селекции новых сортов, героини романа приходят к ясному осознанию происходящего в их жизни: *Погоня за искусственным... поражающим и новым* [Там же] – в конечном счете это занятие – пошлость [Там же].

Накануне третьего тысячелетия знаковым символом европейского сознания становится лабиринт. Заблудившись в дебрях всепоглощающего хаоса эпохи постмодерна, человечество отчаянно ищет единственный смысл происходящего. Перепробованы всевозможные теории, использованы доступные «тайные» знания, отвергнуты оккультные ордены. Единственное, что остается, это сфокусировать множество идей в одном понятии, которое все объемлет и разъяснит. Имя ему – роза. И дело не столько в том, что роман-ризома *Эко* оказался как никакое другое литературно-философское сочинение актуален в данную эпоху, в метафорической форме представив поиск главным героем истины как попытки всего человечества обрести смысл своего существования. Причина скорее в непреложном факте точного соответствия этой мифологемы – символа гармоничной вселенной – имеющейся задаче.

В завершение параграфа остается ответить на последний вопрос, а именно: что представляет собой структура образного поля «*Rosa Mundi*» с точки зрения компонентов его ядра в западноевропейской культуре? Принимая во внимание мифологические трактовки образа, основываясь на проанализированном выше литературном материале, а также учитывая художественное осмысление данной мифологемы в искусстве в целом, состав ядра образуемого ею образного поля графически можно представить следующим образом.

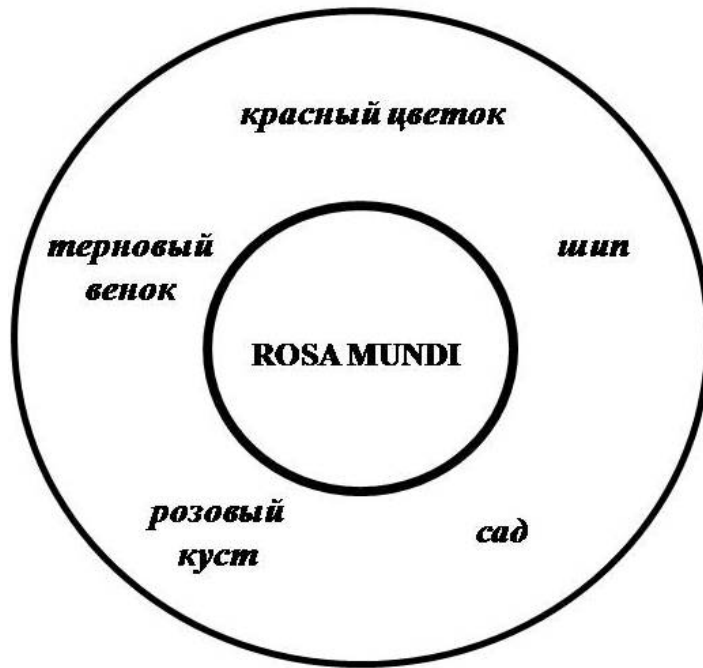


Рисунок 4. Образное поле «Rosa Mundi» (компоненты ядра)

Из схемы, приведенной на Рисунке 4, следуют три основных вывода. Во-первых, состав ядра образного поля «Rosa Mundi» включает в себя на один компонент меньше по сравнению с «Мировым Древом», что объясняется более древним «возрастом» последнего. Во-вторых, в состав компонентов ядра «Rosa Mundi» не входят рассмотренные в качестве родственных образу Мировой Розы лотос и лилия. Причиной тому является «поглощение» их основных символических значений розой в контексте западноевропейского искусства. Наконец, в-третьих, общим для двух образных полей является образ сада, который вновь возвращает нас к идее родственности рассматриваемых образов, а именно общности первостепенного для обеих мифологем символического значения – гармоничной модели вселенной.

В заключение стоит еще раз подчеркнуть, что оба рассмотренных в первой главе топоса не утратили своей значимости с началом третьего тысячелетия, оставаясь по-прежнему востребованными и актуальными в западноевропейской культуре. Об этом свидетельствует как продукция массового искусства<sup>216</sup>, активно

<sup>216</sup> К примеру, телевизионные рекламные ролики и печатная реклама, книжная графика (в частности, обложки), телевизионные сериалы (зачастую в жанре «хоррор» или «романтическая мелодрама») и т.д.



тиражирующая Мировое Древо и *Rosa Mundi* (зачастую воспроизводя их в «чистом» виде, вне богатейшего мифопоэтического контекста), так и произведения элитарного искусства<sup>217</sup>, авторы которых с не меньшим энтузиазмом апеллируют к тем же мифологемам, что и, скажем, их далекие предшественники в эпоху Возрождения.

---

<sup>217</sup> Примерами могут служить работы авангардных художников, фотографов, кинорежиссеров, которые все чаще обращаются к указанным топосам для выражения идей глобального характера, раскрытия тесной связи времен, эпох, поколений и т.д.

## Глава 2. Образное поле «корабль» в древнейших мифологиях

### 2.1. Формирование образа Ковчега в шумеро-аккадских, вавилонских, иудаистических, античных и кельтских мифах

Мифопоэтический образ корабля<sup>218</sup> своими корнями уходит в глубокую древность, будучи представлен в текстах, созданных в контексте различных культур. В совокупности эти тексты образуют «общую память культурного коллектива» и служат «средством дешифровки текстов, циркулирующих в современно-синхронном срезе культуры»<sup>219</sup>, а также выступают в качестве материала для создания новых. Однако прежде чем обратиться к изучению особенностей функционирования образного поля «корабль» в древнейших мифологиях, рассмотрим его графический вид, наглядно демонстрирующий компоненты, входящие в его ядро, и те, что находятся на периферии.

---

<sup>219</sup> Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПб, 2001. С. 675.

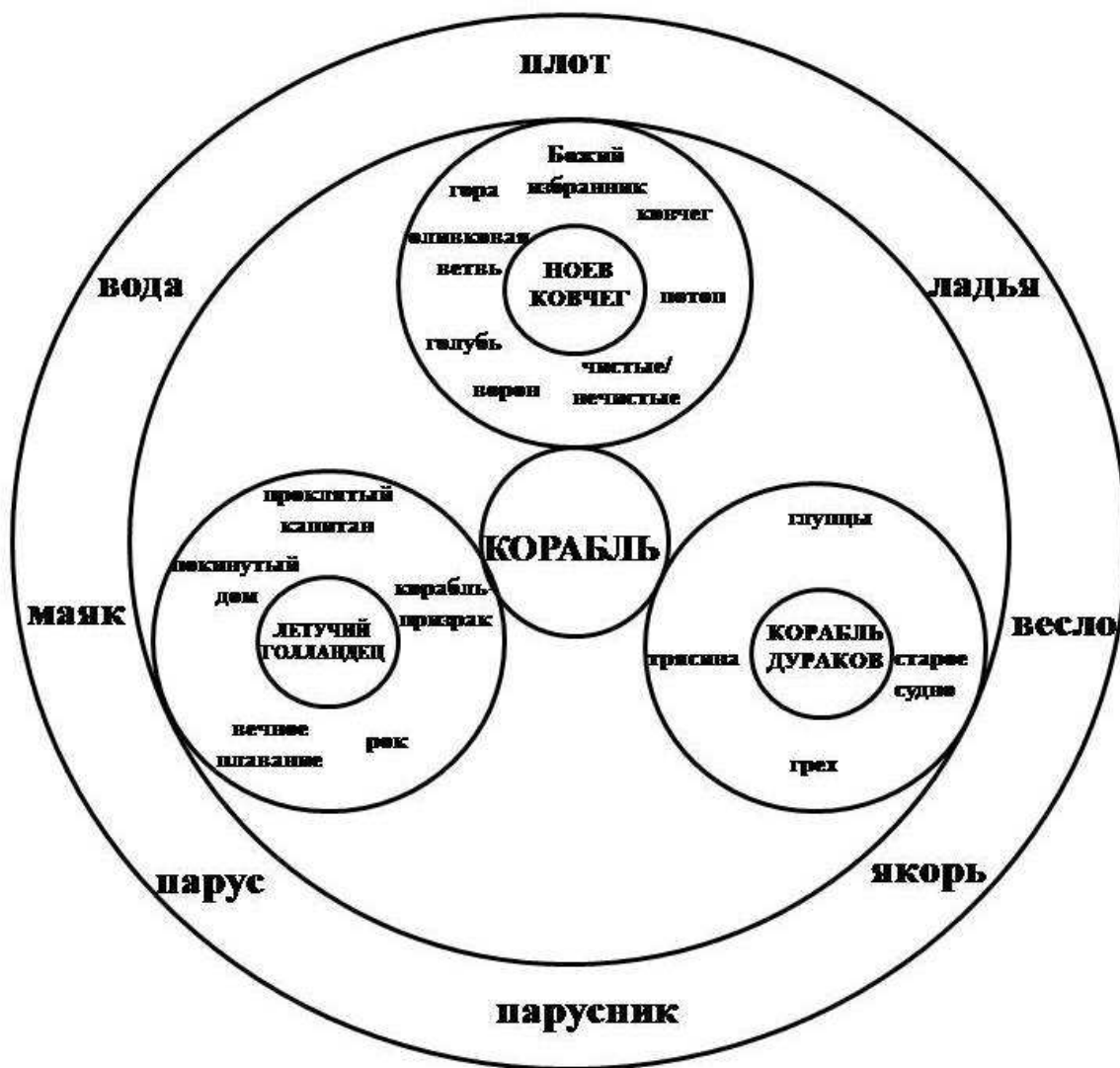


Рисунок 2. Образное поле «корабль»

Исходя из общего подхода к исследованию семантического поля, разработанного немецким филологом Йостом Триром, согласно которому в качестве общего элемента, позволяющего включать различные лексические единицы в определенную группу, могут выступать признаки, связанные с предметно-тематической и понятийной сферами, образное поле «корабль» так же имеет весьма широкие границы. Следовательно, говоря о корабле, мы не вправе пренебрегать входящими в состав его поля понятиями «ладья/лодка», «ковчег», «плот», «море», «вода» и т.д., без обращения к которым не может быть раскрыто подлинное содержание и значение выбранной для анализа единицы.

В контексте рассмотрения графического вида образного поля «корабль» дискуссионным может быть включение в него водной стихии – понятия, на первый взгляд, более объемного. Мифопоэтический образ воды, действительно, традиционно имел весьма широкие границы, в которые входил и образ корабля/ладьи/ковчега и т.д. В сохранившихся до наших дней мифологических представлениях народов мира немало тому свидетельств. Однако с течением времени, в связи с развитием общества, изменением типа мировоззрения, спектр символических значений, связанных с мифологемой «корабль», значительно расширился, что в результате привело к вхождению образа водной стихии в образное поле «корабль».

Теперь можем обратиться к изучению истоков его формирования. Древнейшие изображения кораблей обнаружены на стенах мегалитических могил эпохи неолита: высеченные рисунки могут быть поняты как символы путешествия на острова блаженных<sup>220</sup>. Корабли с двойным штевнем, больше напоминающие сани, представлены на скандинавских наскальных рисунках бронзового века, трактуются как «символы космических процессов»<sup>221</sup>. Рожденными в лодке считались месопотамские боги солнца – первые их изображения появляются на аккадских печатях, датируемых третьим тысячелетием до н.э: *Небесная ладья переправляла бога в храм, венчающий Зиккурат, где он совершал священный обряд бракосочетания*<sup>222</sup>. В корабле-полумесяце, согласно вавилонским преданиям, просторы Космоса бороздил бог Луны.

«Солнечные барки», найденные неподалеку от пирамиды в Гизе, очевидно, восходят к Ладье Вечности бога Ра, на которой он перевозит солнечное светило по небесному Нилу: утром Ладья, именуемая Манджет, приносит на землю рассвет, знаменуя наступление нового дня, начало новой жизни; вечером, когда Ладья Вечности Месектет спускается в подземное царство, где Ра вступает в бой с силами царства мертвых, на земле наступает ночь. По этой же причине алтари,

<sup>220</sup> Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. С. 125.

<sup>221</sup> Там же.

<sup>222</sup> Hall J. Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art. Boulder: Westview Press, 1994. P. 57.

предназначенные для храмов в честь бога Солнца, изготавливались в форме золотой барки. Древние египтяне полагали, что Солнце и Луна *не ездят на колесницах, но вечно плавают вокруг мира в лодках, подразумевая их питание и рождение из семяродной влаги*<sup>223</sup>.

Особое значение придавалось водным судам в Древнем Китае. Известный китайский мыслитель Сюнь-Цзы, живший в III в. до н.э., писал: *Правитель – это лодка. Народ – это вода. Вода несет лодку, но вода может и опрокинуть ее*<sup>224</sup>. В первом известном памятнике индийской литературы – Ригведе, представляющем собой сборник религиозных гимнов, сказано: *Лодка... чтобы переправить человечество к счастью*<sup>225</sup>.

В японской мифологии существует предание о построенных из дерева кусу небесных птицах-лодках, в которых любил кататься бог О-кунинуси – один из важнейших земных божеств японского пантеона. Также, согласно древнеяпонскому преданию, Небо и Землю соединяет между собой лодка бога-громовержца Каминари. В японской культуре бытует представление и о так называемом Корабле Сокровищ Синто (*Takara-bune*), на котором вместе со своим богатством плывут семь японских богов счастья, чтобы пристать в порту в канун Нового года. Среди японцев также распространен обычай спускать на воду «духовную лодку» (*Shoryo-bune*) – миниатюрную погребальную ладью, сделанную из соломы. В заключительный день Синто Фестиваля Мертвых такая ладья, наполненная едой и питьем и посвященная кому-либо из умерших родственников или далеких предков, отправляется вниз по течению реки.

В иудаистической традиции огромное символическое значение придается Ковчегу Завета, который представляет собой ларец, сделанный из акации и покрытый золотом, – он выступает в качестве символа Божьего покровительства. С приходом христианства отдельные части морского судна стали ассоциироваться с церковной постройкой: колокольня храма – мачта «церковного» корабля, контрфорс – штурвал, крест – якорь надежды. В этом контексте корабль стал

<sup>223</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. С. 148.

<sup>224</sup> Бидерманн Г. Энциклопедия символов. С. 126.

<sup>225</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. С. 148.

выступать также в качестве символа жизненного пути человека. Августину Блаженному принадлежат следующие слова: *Жизнь в этом мире подобна бушующему морю, по которому мы должны вести наш корабль в гавань. Если нам удастся противостоять искушениям сирен, он приведет нас к вечной жизни.*

Символика корабля жизни имеет и «осевой» аспект, сближающий этот образ с Мировым Древом: в данном случае речь идет о мачте, играющей роль *axis mundi*. Одновременно христианские теологи начали сравнивать церковь с кораблем, плывущим в порт Спасения. В такой трактовке в роли штурмана аллегорического судна выступал апостол Петр, веслами правили святые отцы церкви, в то время как паруса направляла сама Дева Мария.

Корабль прочно закрепился в качестве символа ряда христианских святых, среди которых апостол Петр, Святой Брендан (прозванный Мореплавателем), Святой Николай (покровитель моряков), а также Святая Урсула, с именем которой связана агиографическая легенда, повествующая о трехлетнем плавании одиннадцати кораблей. Многочисленные изображения корабля дошли до наших дней благодаря сохранившимся в римских катакомбах образцам христианской живописи: на таких рисунках мачта судна имеет форму креста, на вершине которого сидит голубь, а само судно покоится на спине гигантской рыбы, в раннем христианстве символизировавшей Спасителя.

Завершая краткий обзор символических значений, закрепившихся за кораблем в древности, и приступая к исследованию образного поля «корабль» в его современном понимании, в частности, к изучению компонентов, составляющих его ядро, предлагаем придерживаться того же хронологического принципа, который положен в основу всей работы. В соответствии с этим положением, первой составляющей ядра образного поля «корабль», о которой пойдет речь в первом параграфе данной главы, является художественный образ Ноева Ковчега, истоки формирования которого обнаруживаются в древнейшей мифологии и приводят нас к целому ряду так называемых делювиальных мифов (от лат. *diluvium* – «потоп»), получивших распространение в различных культурах.

Однако прежде необходимо внести ясность в вопрос, связанный с самим понятием «ковчег», а именно с семантикой этого слова. В толковом словаре Даля находим следующее определение: «Кованый сосуд, окованный сундук, для хранения, сбереженья чего». Как пишет исследователь, использование данного слова применительно к морскому судну явилось следствием влияния ветхозаветной притчи: «Ноев ковчег подал повод к названью ковчегом ветхого или странного вида судна, и даже старинной колымаги». В этом отношении представляется любопытным тот факт, что обращение к библейскому тексту также не указывает на связь с кораблем или ладьей; речь скорее идет о доме, который Господь повелел выстроить праведнику Ною для спасения его семьи: *Сделай себе ковчег из дерева гофер; отделения сделай в ковчеге и осмоли его смолою внутри и снаружи. <...> И сделай отверстие в ковчеге... и дверь в ковчег сделай с боку его; устрой в нем нижнее, второе и третье [жилье]* (Быт. 6: 16).

В последующих частях Ветхого Завета слово «ковчег» вновь упоминается в связи с водной стихией – в притче о спасении младенца Моисея, положенного в тростниковую корзину, выловленную из воды дочерью фараона: *Взяла корзинку из тростника и осмолила ее асфальтом и смолою и, положив в нее младенца, поставила в тростнике у берега реки <...> Вышла дочь фараонова на реку мыться... Она увидела корзинку среди тростника и послала рабыню свою взять ее <...> И вырос младенец... и он был у нее вместо сына, и нарекла имя ему: Моисей, потому что, говорила она, я из воды вынула его* (Исх. 2: 5).

В дальнейшем понятие «ковчег» используется в ветхозаветной притче о Ковчеге Завета, содержащем Скрижали с Десятью Заповедями, переданными Богом Моисею: *И пусть сделают ковчег из дерева ситтим... И обложишь его чистым золотом...* (Исх. 25: 10–11). Таким образом, ни в одном из описанных выше отрывков Ветхого Завета слово «ковчег» не обозначает корабль, будучи использованным в таких значениях, как «жилище», «корзина» и «ларец». Тем не менее в двух притчах из трех ковчег напрямую связывается с водой, являясь плавучим домом для богоизбранных и колыбелью-ладьей для будущего пророка,

что, несомненно, и оказало влияние на последовавшее со временем смещение значения в сторону именованного словом «ковчег» плавательного средства.

Помимо всего прочего идея дома / места временного пребывания / защищенного пространства, изначально заложенная в данное понятие, не противоречит символическому содержанию мифологемы «корабль»: судно любого типа и строения априори являет собой символическое воплощение дома, понимаемого в самом широком смысле и призванного защитить своего «обитателя» от влияния водной стихии.

Анализ богатейшего мифологического наследия<sup>226</sup>, включающего в себя десятки вариаций на тему Всемирного потопы, следует начать с упоминания двух фундаментальных работ по этому вопросу: «Легенды о потопе» и «Фольклор в Ветхом Завете», авторами которых являются немецкий географ и антрополог Рихард Андре и британский религиовед и культуролог Джеймс Фрэйзер соответственно. Последняя представляет особый интерес с точки зрения попытки ее автора уяснить причинно-следственные связи возникновения одной из древнейших (после мифа о сотворении мира) легенды и определить ее первоисточник.

Английский ученый приводит текст делювиальной теории в ее разнообразных вариантах: легенды Восточной Азии<sup>227</sup>, островов Малайского архипелага<sup>228</sup>, Австралии<sup>229</sup>, Новой Гвинеи и Меланезии<sup>230</sup>, Полинезии и Микронезии<sup>231</sup>, Южной Америки<sup>232</sup>, Центральной Америки и Мексики<sup>233</sup>, Северной Америки<sup>234</sup> и Африки<sup>235</sup>. Обзор «национальных» вариаций на тему

<sup>226</sup> Согласно проведенным исследователями подсчетам, в мире существует около 500 вариантов легенды, бытующих у 250 племен и народов.

<sup>227</sup> Герои этих легенд спасаются на лодке, плоту, выдолбленной из дерева колоде и деревянном ящике.

<sup>228</sup> Согласно сохранившимся вариантам мифа, средством спасения человечества во время потопы становятся горная вершина, дерево, лодка и даже свиное корыто.

<sup>229</sup> Спасителем человечества является пеликан, который в своей ладье переправляет тонущих на сушу.

<sup>230</sup> В качестве единственного прибежища бегущих от наводнения выступают гора, дерево, плот, чаще лодка (нередко две ладьи).

<sup>231</sup> Помимо традиционных горы и плота в некоторых вариантах легенды самым надежным пристанищем во время потопы становится остров.

<sup>232</sup> Распространенным убежищем является дерево (пальма, падуб), гора и ковчег.

<sup>233</sup> В преданиях этого региона в качестве способа спасения во время потопы называется исключительно ковчег.

<sup>234</sup> Человечество находит спасение не только на плоту, лодке и горе, но и на каучуковом шаре, спине черепахи и даже плавучем острове.



потопа, предпринятый Фрэйзером, приводит исследователя к выводу о том, что «сходство, несомненно, существующее между многими из этих легенд, отчасти является результатом прямого заимствования одним народом у другого, а отчасти следствием совпадающих, но вполне самостоятельных наблюдений, сделанных в различных местах земного шара и относящихся к великим наводнениям или другим чрезвычайным явлениям природы, вызывающим представления о потопе»<sup>236</sup>. В этом отношении, по всей видимости, можно вести речь о полигенезисе мотива Всемирного потопа, т.е., как отмечает А. Н. Веселовский, самостоятельного зарождения одного и того же представления в разных этнических сферах, не соприкасающихся друг с другом<sup>237</sup>.

При этом британский исследователь делает акцент на хронологическом доминировании шумеро-аккадского предания о Всемирном потопе, от которого исторически произошли более поздние вавилонское, иудаистическое, санскритское, древнегреческое и кельтское предания, принципиальным отличием которых от всевозможных этнических вариаций является доминирующий образ Ковчега. Если в большинстве перечисленных выше легенд, зародившихся в лоне примитивных цивилизаций, на помощь покорному перед лицом стихии человечеству приходит сама природа (гора, дерево, волшебное животное и т.п.), то в развитом сознании представителей ведущих мировых цивилизаций начинает формироваться идея активного противоборства природным силам, осознанного противления фатуму, олицетворением которых является рукотворный корабль.

Образ Ковчега жизни впервые оформляется в рамках **шумеро-аккадской** мифологии. Миф о *Зиусудре* (в переводе с шумерского «обретший жизнь долгих дней»), или в аккадском варианте миф об *Ут-напишти/Утнапиштим* («нашедший дыхание»), строится вокруг личности набожного правителя,

<sup>235</sup> В редких для данного региона вариациях на тему Всемирного потопа обнаруживаются весьма причудливые, порой фантастические детали, связанные со способом спасения людей во время стихийного бедствия. Согласно одному из таких «вариантов» люди превращаются в обезьян; согласно другому обезьяний облик перенимают только мужчины, в то время как женщины оборачиваются ящерицами. Среди племен Восточной Африки широкое распространение получило предание, по всей видимости, являющееся отголоском библейского рассказа.

<sup>236</sup> Фрэйзер Дж. Фольклор в Ветхом Завете. М: АСТ, 2003. С. 38.

<sup>237</sup> Веселовский А. Н. Еще к вопросу о дуалистических космогониях // Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 6. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1891. С. 123.

который, узнав о потопе, вызванном богами с целью наказать людей, решается выстроить ковчег, дабы спастись от гибели. Руководимый в своих поступках богом-покровителем людей Энки, Зиусудра (Зиудзудду) укрывается на судне и переживает потоп, длящийся 7 дней и 7 ночей. Обретя статус «спасителя семени человечества», бывший правитель приносит жертву богам, а затем и сам становится бессмертным, вместе с супругой обретя вечное пристанище на острове блаженных Тильмун.

Культурно-историческим «продолжением» шумеро-аккадской легенды является **вавилонский** миф, оформившийся в трех различных вариантах. Предание об *Атрахасисе* (в переводе с аккадского «превосходящий мудростью»), в отличие от оригинального мифа о Зиусудре, содержит больше деталей. Как гласит легенда, бог Энлиль, возмущенный людскими пороками, насыляет на человечество всевозможные беды. Справиться с чумой, мором, засухой и голодом людям помогает их верный покровитель – бог Энки. Однако последнее испытание оказывается для человечества роковым: все, кроме единственного предупрежденного Энки человека, погибают. Атрахазис, спасенный богом от страшной кары, строит ладью, «сохраняющую жизнь», и, погрузив на нее семью, ремесленников, скот и травоядных животных, отправляется в далекое плавание. Наградой ему становится вечная жизнь.

Эпическая поэма о *Гильгамеше* в двенадцати песнях (таблицах), обнаруженная среди развалин библиотеки Ашшурбанипала в Ниневии, также содержит упоминание чудесного спасения лучшего представителя человечества – в одиннадцатой части произведения, в виде самостоятельного эпизода, видимо, ранее никак не связанного с общим повествованием. По одной из теорий (Г. Раулинсон), «двенадцать песен поэмы о Гильгамеше соответствуют двенадцати знакам зодиака, так что движение рассказа в поэме как бы следует за движением солнца в течение всех двенадцати месяцев года»<sup>238</sup>. В своем исследовании Дж. Фрэйзер соглашается с выводом коллеги, отмечая, что «вавилонский одиннадцатый месяц в году приходился как раз на дождливый

<sup>238</sup> Фрэйзер Дж. Фольклор в Ветхом Завете. С. 40.

сезон, был посвящен богу ветров Рамману и, как говорят, назывался “проклятый месяц дождей”»<sup>239</sup>. В эпосе о Гильгамеше (в переводе с аккадского «предок-герой») прославленный правитель I династии шумерского города Урука, после своей кончины получивший статус божества, при жизни посетил Ут-напишти. Пройдя через воды смерти, правитель, всерьез задумавшийся о бренности существования, с жадностью внимает рассказу бессмертного о потопе и его чудесном спасении на ковчеге. Вняв предупреждению бога мудрости Эа (шумерский бог Энки), Ут-напишти приступает к строительству корабля: *На пятый день остов был готов. Он построил его в форме баржи, на которую поставил дом в сто двадцать локтей высотой, и разделил дом на шесть ярусов, а в каждом ярусе сделал девять комнат. Он сделал в нем отверстия для спуска воды, обмазал снаружи горной смолой и древесной смолой изнутри*<sup>240</sup>. На седьмой день потопа вода стала убывать, и Ут-напишти выпустил голубя, ласточку, а затем и ворона, который единственный не вернулся на ковчег. Принеся положенную жертву, спасенный богом человек обретает статус бессмертного.

В книге «Фольклор в Ветхом завете» Дж. Фрэйзер упоминает и другую версию вавилонской легенды о Всемирном потопе, ставшую известной благодаря историку *Беросу*, автору истории Месопотамии, составленной им в первой половине III в. до н.э. Согласно его записям, это событие произошло в эпоху правления Ксисутруса (Ксисутра)<sup>241</sup>, десятого царя Вавилонии. Во сне ему явился бог Кронус, предупредивший о грозящем гибелью всему живому потопе, что должен случиться в пятнадцатый день восьмого месяца по македонскому календарю. Повелев царю записать историю мира от его сотворения до настоящего дня и закопать в городе Солнца – Сиппаре, бог также наказал ему выстроить корабль, взять на него родных и друзей, домашних птиц и четвероногих животных и, запасшись едой и питьем, отплыть из страны к богам, которые уже ожидали его. Выстроенное Ксисутрусом судно равнялось пяти

<sup>239</sup> Фрэйзер Дж. Фольклор в Ветхом Завете. С. 40.

<sup>240</sup> Там же.

<sup>241</sup> Очевидным является сходство имени этого правителя и героя шумеро-аккадского мифа Зиусудры.

стадиям в длину и двум стадиям в ширину<sup>242</sup>. По мере спада воды царь выпускал на волю птиц, но те, не найдя приюта, возвращались на корабль. Однако через несколько дней птицы вернулись со следами глины, а затем и вовсе исчезли за горизонтом, указав тем самым на близость суши. Вместе с женой, дочерью и кормчим Ксисутрус, сойдя на берег и воздав почести земле, построив алтарь и принеся жертву богам, был призван ими в благодарность за проявленное благочестие, после чего никто из спасшихся на ковчеге более не видел своего царя.

В недрах **иудаистической** мифологии миф о Всемирном потопе, который Бог ниспослал на землю в наказание за людские грехи, получил дальнейшее развитие и несколько иную интерпретацию. Единственный праведник среди безбожников, потомок Адама в девятом колене – Ной («успокаивающий»), выстроил трехъярусный Ковчег, на каждом уровне которого, начиная с низшего, он расположил животных, людей и птиц. В ветхозаветной притче детально описывается количество обитателей Ковчеха, которым было дозволено ступить на его борт: одна пара наземных животных, семь пар ритуально чистых животных и одна пара нечистых, а также восемь человек, среди которых были Ной, его супруга и сыновья с женами. Согласно мифу дождь продолжался сорок дней и сорок ночей, вода прибывала сто пятьдесят дней, и лишь когда она пошла на убыль, Ковчег пристал к Араратским горам. По истечении еще сорока дней Ной выпустил ворона, а затем и голубя, которые, не найдя и клочка суши, вернулись на корабль. Однако на седьмой день голубь все же принес свежий листок маслины, а спустя неделю больше не вернулся на Ковчег. Через 365 дней после начала потопа обитателям Ковчеха было дозволено сойти на берег, тогда же была принесена жертва Яхве (первое упоминание о жертвоприношении в библейском тексте о «праотцах») и заключен «завет», согласно которому на земле установилось круговращение времен года, людям стало позволено употреблять в пищу обескровленное мясо животных, был введен запрет на убийство человека, а невозможность повторения потопа гарантировалась появлением в небе радуги. В

---

<sup>242</sup> 1 вавилонский стадий = 194 метра.

отличие от своих предшественников, героев шумеро-аккадской мифологии, Ной не обрел бессмертия: его жизненный путь был долог, но конечен. Родоначальник нового поколения людей, он выступает не только в роли культурного героя, обретшего долголетие как дар богоизбранному, но и в роли зачинателя нового уклада жизни: именно ему люди обязаны распространением виноделия и рабства. Очевидно, что амбивалентный характер ветхозаветного образа во многом не совпадает с идеалистическим видением шумеро-аккадского и вавилонского мифов.

Интерес представляет теологическая трактовка ветхозаветного Ноева Ковчега, согласно которой спасительная ладья являет собой Христианскую церковь. Так, темно-красный цвет древесины гофер (кипариса) символизирует кровь Христа, а Ной и его сыновья служат прообразами апостолов. Одновременно семь дней, в течение которых заполнялся Ковчег, символизируют собой семь периодов в истории церкви, как они описаны в Апокалипсисе. Как отмечается исследователями, три яруса означают христиан, привязанных к мирскому (нижний уровень), задумывающихся о душе (средний) и истинных христиан (верхний уровень)<sup>243</sup>. При этом дверь Ковчега может трактоваться как небесные врата<sup>244</sup>, а окно служит аллегорией молитвы.

В свете рассмотрения образа корабля в едином контексте с Мировым Древом и *Rosa Mundi*, образ Ковчега в его со временем ставшей классической ветхозаветной трактовке раскрывает несколько из указанных в самом начале работы оснований сопоставления трех образов: «сущностная взаимосвязь», «символическое противопоставление», а также «Природа vs. Человек». Так, плывущий посреди мирового океана и управляемый высшей волей, разделенный на три иерархических уровня от низшего к высшему, Ковчег обнаруживает глубинное сходство с Мировым Древом и родственными ему образами яйца, птицы и змея. Если обратиться ко второму упомянутому основанию, мы увидим, что Ковчег, задуманный ради спасения человечества, которому дарован второй

<sup>243</sup> *Королев К. М.* Энциклопедия символов, знаков, эмблем. СПб.: Мидгард, 2005. С. 304.

<sup>244</sup> *Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет* (Иоанн 10: 9).

шанс, в мировую культуру вошел, тем не менее, как символ грядущего бедствия, неминуемой гибели, того, что положит конец былому существованию. И в этом смысле противопоставление образа корабля образам Мирового Древа и *Rosa Mundi*, символизирующим гармоничное устройство вселенной, представляется очевидным: единожды утраченный рай ни при каких условиях не может быть восстановлен на палубе гонимого по волнам яростно бушующего моря корабля. Что же касается последнего основания, то оно связано с самой природой Ковчега – рукотворной ладьи, построенной человеком для его собственного спасения. Созданный из дерева, т.е. данный человеку природой, Ковчег, однако, призван вступить с ней в бой, тем самым доказывая как следующий этап развития поколения людей, способных подчинить себе силы природы (земные и водные), так и новую форму существования человека, согласно которой отныне ему допускается использовать по собственному усмотрению не только окружающий его природный мир<sup>245</sup>, но и себе подобных<sup>246</sup>.

Если вернуться к обзору дошедших до наших дней версий легенды о Всемирном потопе, то, к примеру, в **санскритской** мифологии содержится свой вариант, изложенный в прозаическом сочинении по вопросам священных ритуалов «*Сатанатха Брахмана*» (не позднее VI в. до н.э.). В легенде, в частности, повествуется о говорящей рыбе, которая предупредила Мана о приближающейся трагедии. Однажды, увидев ее в воде, принесенной ему для умывания, Ман услышал просьбу волшебного существа взрастить его, в награду ему было обещано спасение во время потопа. Достигнув с течением времени немалых размеров, рыба молвила Ману: *В таком-то году произойдет потоп. Ты должен тогда вспомнить обо мне и построить судно, а когда начнет потоп, взойди на него, и я спасу тебя от потопа*<sup>247</sup>. В разгар великого бедствия Ману взошел на построенный им корабль – увидев рыбу, он привязал к ее плавнику канат и вскоре приплыл к далекой горе, на которой затем и высадился. В более

<sup>245</sup> *Да страшатся и да трепещут вас все звери земные, и все птицы небесные, все, что движется на земле, и все рыбы морские: в ваши руки отданы они; все движущееся, что живет, будет вам в пищу; как зелень травную даю вам все* (Быт. 9).

<sup>246</sup> *Проклят Ханаан; раб рабов будет он у братьев своих* (Быт. 9).

<sup>247</sup> *Фрэйзер Дж.* Фольклор в Ветхом Завете. С. 58.

ранней версии Ману становится зачинателем нового рода людей, создавая женщину из масла, кислого молока, сыворотки и творога. При этом ни слова не говорится о продолжении животного и растительного миров. В позднейшем варианте легенды культурный герой берет с собой на ковчег лишь друзей-философов, растения и животных, нимало не заботясь о жене и детях. По мнению Дж. Фрэйзера, в подобном расхождении деталей вавилонского и санскритского мифов проявляется национальное различие между мировоззрением двух культур: «трезвым благоразумием семитического ума и мечтательным аскетизмом индийского»<sup>248</sup>.

Легенда о Всемирном потопе нашла свое отражение и в **греческой** мифологии. До нашего времени, однако, дошли лишь отрывочные сведения об античном варианте делювиального мифа. Дж. Фрэйзер, в частности, указывает на две легенды о великой катастрофе, упомянутые древними учеными и связанные с античными царями Огигесом и Дарданом, между эпохами правления которых произошел второй по счету – Девкалионов – потоп. Согласно одной из версий, сохранившейся в пересказе *Аполлодора*, прародителем человечества является Девкалион, сын Прометея, правитель города Фтия. Вместе со своей женой Пиррой, дочерью Пандоры, первой женщины, сотворенной богами, он оказывается единственным праведником, которого не коснулся гнев Зевса, наславшего страшный потоп на все человечество в наказание за его непокорность. Следуя совету Прометея, Девкалион построил «ящик», на котором смог спастись во время 9-дневного потопа. На десятый день пристав к горе Парнас (по другой версии, местом возрождения человеческой расы стала Этна), Девкалион принес жертву, в ответ получив от Зевса знание, как возродить человечество. Бросая через голову камни («кости праматери» Земли), Пирра стала прародительницей женщин, а ее супруг – родоначальником нового поколения мужчин.

У *Лукиана* содержится иной вариант легенды о Девкалионовом потопе. Единственный праведник, он избежал наказания Зевса, посланного на головы нечестивцев, построив большой корабль, на который позвал жен и детей своих, а

<sup>248</sup> Фрэйзер Дж. Фольклор в Ветхом Завете. С. 93.

также всех земных животных попарно. Внезапное прекращение потопа Лукиан объясняет появлением пещеры, в которую стекла вся вода, покрывавшая сушу; по словам автора, на этом месте Девкалион возвел жертвенники и выстроил храм в честь богини Геры.

Распространение получила и **кельтская** интерпретация древнего мифа о Всемирном потопе (подвергшаяся некоторой трансформации и переосмыслению), главными действующими лицами которой стали Бит, сын Ноя, его дочь Кесайр и ее супруг Финтан. Согласно легенде, когда Биту было отказано в месте на Ноевом ковчеге, бог посоветовал ему построить собственную ладью. Вместе с дочерью Бит отправился в плавание и спустя семь лет достиг берегов Ирландии, где Кесайр вышла замуж. Во время потопа ни отец, ни дочь не смогли выжить в волнах, обрушившихся на землю, и лишь Финтан, обернувшись лососем, сумел спастись. Герой ирландского варианта делювиального мифа Финтан, будучи друидом, стал, таким образом, хранителем древних знаний и летописцем последующих событий, пережив завоевание Ирландии и принятие страной христианства. Пройдя через множество превращений в различных животных, он долгое время оставался нем, храня тайну происхождения мира.

Подводя итог, на основании представленного выше обзора различных вариантов делювиального мифа, можно сделать вывод, согласно которому художественный образ Ноева Ковчега, со временем генерировал собственное поле, графическая схема расположения компонентов ядра которого представлена ниже.



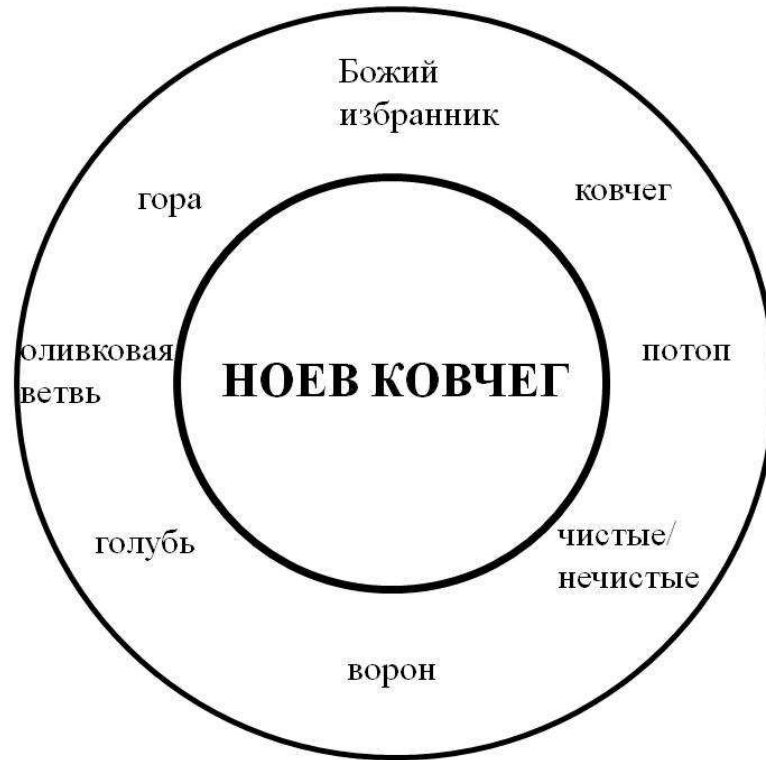


Рисунок 5. Образное поле «Ноев Ковчег» (компоненты ядра)

Одновременно следует отметить, что в контексте исторической поэтики, принятой в качестве отправной точки настоящего исследования, образ Ноева Ковчега (принимая в расчет широкий ареал его распространения, репрезентацию в ключевых древнейших текстах, а также степень влияния этого образа на искусство последующих эпох) представляется возможным рассматривать как высший этап развития мифологемы «корабль» на этапе синкретизма, для которого характерно мифопоэтическое сознание, принципиальная анонимность и вариативность редакций<sup>249</sup>. Ладья спасения, широко представленная в различных мировых культурах древности, со всей очевидностью являет собой пример выделившегося из хорового синкретизма образа, чье содержание заимствовано из мифа или ставшего легендарным исторического предания.

Функционируя исключительно в рамках древнейшей мифологии, образ Ноева Ковчега на многие столетия оказался в них замкнут. Перемены, которые

<sup>249</sup> Подробнее о словесном искусстве архаического периода см. *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох. С. 5–6.

принесли с собой новые исторические эпохи, потребовали кардинально иного подхода к мифопоэтическому осмыслению происходящих событий, породив образы иного толка. Лишь спустя несколько десятков веков, во второй половине двадцатого столетия, Ноев Ковчег вновь обрел былую актуальность, выйдя за рамки мифологических текстов и став неотъемлемой частью западноевропейской литературы, но уже в другом статусе.

## 2.2. Формирование прообраза Летучего Голландца в героическом эпосе о Ясоне и Одиссее

Дальнейшее развитие мифологемы «корабль» происходит уже в античной литературе, в рамках которой данный художественный образ наполняется новым содержанием<sup>250</sup>.

В античном мире корабль был важной составляющей жизни людей, присутствуя как в бытовой, так и в культурной ее сферах<sup>251</sup>. Завоевание новых земель, географические открытия, торговые сделки – все это было возможно лишь благодаря кораблям, тип которых греки заимствовали у критян. Вплоть до VI в. до н.э. в Греции строилось несколько видов боевых кораблей: одноярусные **триаконторы** (тридцативесельники), **пентеконторы** (пятидесятивесельники), достигавшие в длину 18–25 метров, а также более крупные суда – **гекаконтеры**, длина которых составляла 30–35 метров. Со временем попытки увеличить вместимость корабля и при этом не потерять в скорости привели к созданию универсальных трехъярусных **триер** (размером до 42 метров), прославившихся во

<sup>250</sup> Здесь вновь уместно процитировать авторов монографии, посвященной мифологеме «остров», которые справедливо отмечают тот факт, что «переход из устной традиции в письменную привел не к элиминации инварианта, а к его трансформации. Логику такого развития событий определила неотделимость островного образа как структурно-семантической целостности от культурной памяти» [Горницкая Л. И., Ларионова М. Ч. Место, которого нет... Острова в русской литературе. С. 196].

<sup>251</sup> Одним из наиболее наглядных и убедительных доказательств значимости корабля для античной цивилизации является знаменитый Линдосский петроглиф, расположенный у входа в местный акрополь: барельеф, изображающий древнегреческий военный корабль, выполнен скульптором Пифократом, автором Ники Самофракийской, и свидетельствует о морском значении Линдоса в античный период. Являясь местом пересечения морских путей, город стал родиной первого в мире кодекса морского права – «Родосского морского закона».

время греко-персидских войн и впоследствии вошедших в состав персидского флота. Как отмечает в своей работе А. П. Шершов, специалист по истории военного кораблестроения, греки и римляне могут считаться организаторами кораблестроения, так как выработанные ими образцы кораблей и тактические способы ведения морских операций перешли и в последующие за ними исторические эпохи<sup>252</sup>. Социальный статус моряков был достаточно высок: для работы на судне нанимались исключительно свободные граждане, во время военных баталий приравнивающиеся по оплате к профессиональным солдатам<sup>253</sup>.

Корабль активно использовался в греко-римских религиозных обрядах. Одним из свидетельств тому является чествование египетской богини Изиды. В день, называвшийся *Isidis Navigium*, 5 марта, было принято совершать торжественное шествие, по окончании которого в дар богине преподносили выстроенный в ее честь корабль: на море спускали священное судно с белыми парусами, наполненное благовониями и свитками с текстами молитв<sup>254</sup>. Такой корабль, являясь символом жертвы, преподносимой богам, был призван обеспечить благоприятную навигацию в течение всего года, одновременно символизируя единение людей, плывущих на одном корабле и объединенных общей судьбой<sup>255</sup>. «Корабельную повозку», или *carrus navalis*, сооружали во время празднеств, посвященных чествованию бога виноделия Диониса: окруженный верными спутниками (ряженными в масках и козлиных шкурах), он торжественно появлялся перед многочисленными зрителями праздничной процессии. Мифопоэтический образ корабля был широко представлен в

<sup>252</sup> Шершов А. П. История военного кораблестроения. С древнейших времен и до наших дней. СПб.: Полигон, 1994. С. 26.

<sup>253</sup> Позже, в римский период правления, во время Пунических войн, по причине дефицита вольнонаемных гребцов, на корабли стали нанимать рабов и приговоренных за долги, предварительно обучая их гребле и давая обязательство предоставить свободу по завершении военных действий. На смену флейте в качестве инструмента, задающего ритм гребцам, пришел барабан.

<sup>254</sup> Как отмечает Афанасьев, в дальнейшем обычай «возить корабль» был долгое время распространен среди немецких племен: «Строили в лесу корабль, утверждали на нем мачту с парусом, ставили его на колеса и возили по всей стране в сопровождении толпы народа; в городах, куда являлся корабль, открывались ворота и жители выходили к нему навстречу с радостными кликами, песнями и плясками» [Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т.1. С. 554–555]. С течением времени корабль заменили на плуг.

<sup>255</sup> Chevalier J., Gheerbrant A. Dictionnaire des Symboles. Paris: Editions Robert Laffont S.A. et Editions Jupiter, 1982. P. 990.

различных легендах, лирической поэзии, а также в героическом эпосе<sup>256</sup>. Помимо уже упомянутых выше античных вариантов делювиального мифа, представляет интерес образ таинственного *Харона*, перевозящего в узкой двухвесельной лодке души усопших по пяти рекам подземного царства (Стикс, Лета, Ахерон, Коцит и Флегетон) в царство мертвых Аид<sup>257</sup>. В определенной степени это античное предание можно рассматривать в качестве позднейшей трансформации образа Ковчега: Ладья Харона как средство переправы из одного мира (обители живых / затопленного царства греха) в другой (подземное царство душ / благодатные земли праведников)<sup>258</sup>. Мрачный старец, одетый в рубище, перевозит почивших, чьи кости обрели покой в могиле, за плату в один обол<sup>259</sup>, положенный, согласно обряду, под язык умершего<sup>260</sup>. Этот образ фатума, воплощенного в облике старика, во многом подобен шестисотлетнему Ною, дарующему успокоение тем, кто оказался на борту его судна. Сходство обнаруживается и в мотиве чудесного растения, в одном случае способного открыть путь в обитель мертвых живому человеку (золотая ветвь, сорванная в роще Персефоны), в другом – знаменующего близость Нового Мира (оливковая ветвь / листок оливы).

Однако особого внимания заслуживают два других античных мифа, в которых прослеживаются черты нового компонента образного поля «корабль» – художественного образа «Летучий Голландец», который в полной мере заявит о

<sup>256</sup> Метафора корабля играла особенную роль в римской поэзии. В этой связи уместно процитировать Курциуса, который, рассуждая о морских метафорах, пишет: *Римские поэты были склонны уподоблять сочинение произведения морскому путешествию <....> «Сочинять» значит ставить паруса (veladare), отправляться в плавание. По окончании работы паруса спускаются (velatrahare). При этом автор эпоса путешествует в открытом море, в то время как автор лирической поэзии плывет по реке в небольшой лодке. В произведениях, состоящих из нескольких книг, каждая может начинаться с «постановки парусов» и заканчиваться их «спуском». Окончание всей работы сравнивается с заходом в порт... Поэт уподобляется моряку... его произведение – лодке* [Curtius E. R. *European Literature and the Latin Middle Ages*. N. Y.: Harper&Row Publishers, 1953. P. 128–129]. Стоит отметить, что к подобной метафоре в свое время охотно прибегали различные представители западноевропейской литературы: Пиндар, Вергилий, Гораций, Данте, Чосер, Камюэнс, Спенсер, Вордсворт, Китс, Байрон (см. *Ferber M. Dictionary of Symbols*. P. 194–195).

<sup>257</sup> Позднее, в германо-скандинавской мифологии, этот сюжет трансформировался в предание о золотом корабле Одина, на котором верховный бог перевозит души павших в бою воинов в священную валгаллу. Славяне возлагали обязанность переправлять души мертвых на Илью-Пророка, Св. Николая, а также Архангела Михаила.

<sup>258</sup> Интересно в этом отношении восприятие выкрашенной в черный цвет венецианской гондолы в качестве современной ладьи Харона: ярким примером такого культурного переосмысления может служить плавание Густава Ахенбаха в романе Манна «Смерть в Венеции».

<sup>259</sup> В античном мире такая же сумма составляла прокатную плату за использование одного раба.

<sup>260</sup> Этот обычай, в слегка измененной форме, получил распространение и на Руси: «Простой народ, во время похорон, бросает в могилу какую-нибудь медную или мелкую серебряную монету; часто завязывают несколько копеек в платок и кладут возле мертвеца сбоку или затыкают ему за пояс» [Афанасьев А. Н. *Поэтические воззрения славян на природу*. Т.1. С. 577].

себе в фольклоре эпохи Великих географических открытий, а высшей точки своего художественного воплощения достигнет лишь в искусстве романтизма. Речь, в частности, идет о плавании Ясона и странствиях царя Итаки, предания о которых легли в основу древнегреческих поэм Аполлония Родосского и Гомера соответственно. Как в более ранних версиях, оформившихся в античной мифологии, так и в контексте позднейших литературных обработок этих сюжетов, созданных классиками древнегреческой литературы, очевидно наличие целого ряда черт, определивших впоследствии содержание образа Летучего Голландца<sup>261</sup>.

Греческий миф о странствии **Ясона** (в переводе «целитель») в страну Эю (Колхиду) в сопровождении славнейших героев Эллады, включая самого Геракла, с целью добыть шкуру золоторунного<sup>262</sup> овна Фрикса, повествует о полном трагических событий путешествии на борту корабля Арго (в переводе «быстрая»). В качестве исторической основы мифа о походе аргонавтов через Эгейское море и пролив Босфор к побережью Колхиды стоит рассматривать набеги, осуществляемые греческими мореплавателями на древние государства черноморского побережья, а также целый ряд топонимов, так или иначе связанных с сюжетом мифа и встречающихся в географии мест описываемых событий<sup>263</sup>.

Миф о героическом плавании Ясона является первым из четырех греческих мифов, рассказывающих о подвигах, совершенных объединенными усилиями героев, прибывших из разных концов страны. Судно аргонавтов, которому вместе с его прославленным экипажем суждено преодолеть немало невзгод на своем пути, представляет собой первый героический корабль античности, в образе

<sup>261</sup> Имеющим отношение наряду с ветхозаветной притчей: в Библейской книге Ионы рассказывается о пророке, который был наказан Яхве за непослушание. Корабль, на котором бежал Иона, попал в страшную бурю, грозящую судну неминуемой гибелью. Матросы-язычники бросили жребий, дабы узнать, кто повинен в происходящем, и жребий указал на Иону. Признавшись в лежащем на нем грехе, он обратился к морякам с просьбой выбросить его за борт. В открытом море пророка проглотил кит, в чреве которого он провел три дня и три ночи, непрерывно взывая к Богу о прощении, после чего был извергнут на сушу целым и невредимым, дабы исполнить свой долг.

<sup>262</sup> Согласно популярной версии, образ волшебного руна Колхиды связан с распространенной на Кавказе традицией добывать золото из речного протока при помощи бараньей шкуры; по версии А. В. Урушадзе, автора книги «Страна волшебницы Медеи», золотое руно стоит воспринимать как метафору культурных достижений древнекартвельских племен.

<sup>263</sup> Аргойский залив в Ливии, пристань Аргонавтов в Ахайе, гавань Аргос на острове Эльба; реально существующий город Иолк – ныне известный как Волос и располагающийся на берегу залива Пагаситикос, и т.д.

которого формируются ключевые характеристики Летучего Голландца – проклятого корабля-призрака, на борту которого обречены в вечном томлении пребывать души грешников.

*Миф об аргонавтах* – великих мореплавателях, совершивших свой поход из Греции к восточному побережью Черного моря в период конца XIV – первой трети XIII вв. до н.э., в микенскую эпоху, является такой же знаменательной вехой в истории развития европейской навигации<sup>264</sup>, какой в XV–XVII вв. была эпоха открытия европейцами новых земель и морских маршрутов в Африку, Америку, Азию и Океанию (период, когда в европейском фольклоре особую популярность приобрел сюжет корабля-фантома). Схожими являются и причины возникновения подобного образа – таинственного и могучего корабля, наделенного волшебной силой, находящегося одновременно под защитой и проклятием божественных сил, не позволяющих ему причалить к родному берегу, пока не будет достигнута конечная цель плавания – искупление грехов капитана. Об образе Летучего Голландца, равно как и исторических предпосылках его возникновения в западноевропейской культуре, речь пойдет в четвертой главе исследования. В данном случае, рассуждая о греческом мифе, повествующем о морском походе эллинских мужей в Колхиду, гораздо большее значение имеет сам факт расширения спектра символических значений образа корабля. Поворот, совершенный от спасительного Девкалионового Ковчега к трагическому судну-фатуму Ясона, знаменует новый этап эволюции мифологемы «корабль» в античности: от символа надежды к роковому знамени.

Событийная канва мифа детально представлена в поэме *Аполлония Родосского «Аргонавтика»*<sup>265</sup> (III в. до н.э.), рассказывающей о трагическом распаде героической души, о ее блуждании в мире больших катастроф<sup>266</sup>. Результатом попытки автора возродить древний героический эпос, дополненный

<sup>264</sup> Мощным толчком для развития кораблестроения в Греции в эпоху античного рабства стала постоянная потребность в рабочей силе и сырье, что привело к началу колонизаторской деятельности (в Малой Азии, Южной Италии, Сицилии, по берегам Черного моря), строительству торгового флота и в целях его защиты, а впоследствии в условиях торговых и политических конфликтов с персами на территории Малой Азии – развитию военно-морского флота.

<sup>265</sup> Литературной обработкой мифа о походе аргонавтов за золотым руном также являются незаконченная латинская поэма Валерия Флакка (I в. н.э.) и анонимная поэма на греческом языке «Орфическая аргонавтика» (IV в. н.э.).

<sup>266</sup> Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тахо-Годи А. А. и др. Античная литература. М.: Просвещение, 1986. С. 225.

новым самочувствием человека утонченной эллинистической цивилизации<sup>267</sup>, стало произведение, насыщенное тонкими психологическими нюансами и оттенками трагической обреченности и ужаса перед грубостью жизни<sup>268</sup>. По мнению И. М. Тронского, именно «изображение чувств»<sup>269</sup> явилось тем новаторским вкладом, что внес воспитатель наследника престола, хранитель Александрийской библиотеки, в греческий эпос, указав для него новый путь – разработку психологии страсти<sup>270</sup>.

Четыре книги, составляющие поэму, представляют собой последовательную обработку всего предания о походе аргонавтов, будучи по своему строению ближе не к гомеровскому эпосу, концентрирующему... материал вокруг одного события, а к «киклическим» поэмам с их серией эпизодов, объединенных лишь хронологической последовательностью<sup>271</sup>. Сюжетообразующим компонентом сочинения является корабль «Арго»<sup>272</sup>, построенный с помощью Афины великим мастер, имя которого и было дано кораблю. Судно обладает волшебным свойством – в его корпус вставлен *дерева вещей кусок от священного дуба Додоны* [Родосский А. Аргонавтика; 241], шелестом листьев передающего волю богов: *Быстрый корабль ведь она создала, и работал с ней вместе/Арг, Арестора сын, по ее трудясь указаньям//Вот почему и явился корабль кораблем наилучшим/Из кораблей, сколько б их ни ширяло на веслах по морю//* [Там же; 9]. На корабле плывут прародители героев предстоящей Троянской войны: капитан – Ясон, воспитанник кентавра Хирона, кормчий Тифий – искусный звездочет, лоцман – зоркий Линкей; сыновья Зевса: Геракл, Кастор и Полидевк; сыновья Посейдона: Анкей и Эргин; сыновья Гермеса: Еврит, Эфалид и Эхион; сын Гефеста Палемоний; отец великого Ахилла – Пелей и Теламон – отец Аякса; сын Аполлона

<sup>267</sup> Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тахо-Годи А. А. и др. Античная литература. М.: Просвещение, 1986. С. 220.

<sup>268</sup> Там же. С. 223.

<sup>269</sup> Тронский И. М. История античной литературы. М.: Высшая школа, 1988. С. 215.

<sup>270</sup> Там же. С. 216.

<sup>271</sup> Там же. С. 215.

<sup>272</sup> Корабль «Арго» входит в число сорока восьми созвездий Птолемея. В середине XVIII столетия французским астрономом Никола де Лакайлем это созвездие было разделено на три части: Киль, Корма, Паруса.

Орфей и др.<sup>273</sup> На протяжении всего плавания за аргонавтами следуют боги: Зевс, Посейдон, Гера и Афродита.

В самом начале поэмы предстоящее плавание Ясона, от которого зависит возвращение отцу престола законного правителя Иолка, рисуется в трагическом свете предчувствия неминуемой беды, грозящей героям: *В сердце женщины каждой жало печали проникло/Отец же, старостью сломлен/...Горько плакал на ложе//* [Там же; 17]. Напрасно гонит прочь Ясон дурные знамения, обращаясь к матери, оплакивающей его отплытие в далекую Колхиду: *И кораблю ты не будь предвещающей бедствие птицей//* [Там же; 19]; наполнено тревогой Аполлоново пророчество: *Все же и там, как и здесь, предстоят без числа вам тяготы//* [Там же; 25]; тягостно расставание аргонавтов с отчим домом: *Язон со слезами/Очи свои от родимой земли оторвал//* [Там же; 29].

*Скорбный плаванья труд* [Там же; 3] пролегает через три моря, первым из которых является Эгейское: *Пену то здесь извергало, то там темноцветное море/Страшно кипя и бушуя под силой мужей многоможных//Несся корабль, и сверкали под солнца лучами, как пламя/Снасти его, и за ним непрерывно след белый тянулся//* [Там же; 31]. Остров Лемнос надолго задерживает героев в объятиях правящих на нем женщин, грозя им никогда не достичь цели, ради которой было предпринято плавание: *Так и тянулася день изо дня отсрочка отплытья/И, оставаяся там, они бы промедлили долго/Если б героев Геракл не собрал, отведя их от женщин//* [Там же; 47].

Аполлоний Родосский продолжает повествование о полном опасностей плавании аргонавтов описанием коварной ловушки, в которую попадает корабль в водах Мраморного моря: *Но с приходом ночи не прежним стал ветра напор, и порывом противным/Неудержимо назад относило корабль//* [Там же; 53]. В грозный поединок под покровом ночи, не распознав мореплавателей, которых он радушно принял накануне, вступает народ долионский: *А на заре увидали и те и другие ошибку/Страшную, непоправимую//* [Там же; 55] – *После того бушевали*

<sup>273</sup> Количество персонажей варьируется у различных авторов поэтического переложения греческого мифа: от 45 до 99, при этом в четырех основных версиях (Аполлония Родосского, Псевдо-Аполлодора, Валерия Флакка и Гигина) повторяются лишь 29 имен участников похода.



*жестокие бури в течение/Целых двенадцати дней и ночей и мешали им снова/В плаванье выйти// [Там же; 57].*

Вновь пустившись в плавание, корабль мчится к своей цели посреди полного штиля, движимый невероятной силой великих мужей: *Вверясь безветрию, вдаль все и вдаль подгоняли герои/С силой корабль//И его, что по морю летел, не могли бы/Даже и равные вихрю догнать Посейдоновы кони// [Там же; 61].* Перед самым выходом в третье – Черное – море эллинов поджидает новая опасность: *Черные две узрите при самого моря теснинах/Между коих никто проскользнуть не мог безопасно// [Там же; 89] – Страх ужасный тогда охватил без изъятия/Всех. Ведь над их головой неизбывная гибель нависла// [Там же; 103].* Следуя прорицанию встреченного путниками Финей, согласно которому пройти меж движущихся скал возможно лишь вслед за голубкой, что сможет проскользнуть невредимой, а также поддерживаемые волшебной силой преданной им Афины, аргонавты продолжают плавание: *Чаю, что с помощью лишь самого корабля мы остались/Целы! [Там же; 103] –* восклицает Тифис. Словно заколдованное от всяких бед, судно следует заданному курсу: *Не ему быть разбитым! [Там же; 103].*

Аполлоний Родосский вкладывает в уста своего героя слова грозной исповеди, полной страшных предчувствий, которая и задает тон последующим событиям: *Я погрешил, я навлек ведь беду непоправную, злую//Надо было бы мне, когда свой приказ давал Пелий/Сразу же отклонить поход этот, если бы даже/Суждено было мне на части разрубленным сгибнуть!//Ныне же страх необъятный и впрямь невыносимые скорби/Переношу страха полн, и пред тем, что дорогой ужасной/По морю надо плыть, страха полн, и когда нам на сушу/Надо будет сходить. Везде ведь враждебные силы таятся!//Так прошло, что за днем всю ночь в стонах я провождаю// [Там же; 105].* Трагическую ноту продолжает и внезапная гибель кормчего Тифия: *В безнадежности полной у берега моря простершись/И, с головою себя закутав в одежды, про пищу//И питье позабыли они, но печалью снедали/Душу свою, ибо вся на возврат миновала надежда// [Там же; 117].* В связи с этим нельзя не подчеркнуть тот факт, что именно в эпоху

эллинизма, образчиком литературной традиции которой является рассматриваемая поэма, получает развитие усиление реализма и психологизма, стремление показывать чувства и переживания отдельного человека во всей их сложности и непосредственности<sup>274</sup>. Таким образом, уже в античном эпосе заявляет о себе тенденция, в дальнейшем лишь в культуре эпохи романтизма давшая толчок окончательному оформлению противоречивой личности мятежного героя, сжигаемого страстями.

В дальнейший путь Арго пускается словно птица, с удивительной скоростью преодолевающая пространства: *И ладья понеслася/По морю быстро, как быстрый по воздуху сокол несется, –/Крылья отдав свои ветра дыханью и их не колебля/Взмахом на них распростертых парит он среди высей небесных//* [Там же; 119]. Мотив волшебной птицы продолжает и следующий эпизод, связанный с очередным испытанием на острове Аретиада: *Тут они над собой увидали Арееву птицу/В воздухе что парила, – ее, того края жилицу//Крыльями поколебав над ладьею, внизу пробежавшей/Острое вдруг перо она скинула//* [Там же; 125]. Вновь образ птицы возникает в сцене совета героев Эллады – добрым знамением удачного исхода плавания за руном становится появление голубя<sup>275</sup> на борту корабля: *Робкая сразу голубка, от ястреба силы спасаясь/Вся трепеща, с высоты на грудь Эзонида упала/Ястреб же рухнул на хвост кормовой корабля//* [Там же; 166–167].

Роковым событием морского похода Аргонавтов за золотым руном, предопределившим их дальнейшую судьбу, становится вероломное убийство Ясоном брата Медеи: *Их же объял злой ужас, когда стал их слуху понятен/И тот глас, и гнев, лютый гнев бога Зевса. Вещал им/Дуба обрубок, что им не избыть ни трудов среди моря/Ни грозных бурь до тех пор, пока пролитую жестоко/Кирка не смоеет кровь с них Анцирта//* [Там же; 241]. В связи с данным эпизодом стоит процитировать М. Е. Грабарь-Пассека, который полагает, что

<sup>274</sup> Попова Т. В. Влияние эллинистической литературы на мировую и цивилизацию // Вопросы античной литературы в зарубежном литературоведении. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 98.

<sup>275</sup> В этом отношении становится очевидным то особое значение, которое придается в античности образу голубя – вестника надежды, заимствованное из делювиальных мифов древности.

Аполлоний в своей поэме (в отличие от Гомера в «Одиссее»), оказавшись не способен реализовать религиозно-героическую мотивацию<sup>276</sup> поступков Ясона, не сумел дать и общеморальное освещение событий и истолковать миф об аргонавтах с точки зрения идеи возмездия<sup>277</sup>. На взгляд ученого, последовавшие вслед за убийством Апсирта попытки Ясона искупить совершенное злодеяние носят в интерпретации Аполлония формальный характер и служат всего лишь поводом к описанию очистительных обрядов, производимых Цирцеей<sup>278</sup>. С подобным утверждением трудно не согласиться, учитывая, что подлинное возмездие настигает героя уже после завершения плавания и вступления его в брак с Медеей. Однако в контексте предпринятого исследования важен факт наличия мотива расплаты за брошенный вызов как такового, в «Аргонавтике» Родосского, безусловно, являющегося сюжето- и смыслообразующим.

Счастливым образом достигнув обители волшебницы Кирки, смывшей кровь убитого с рук Ясона, но отказавшейся помогать аргонавтам в их скорбном пути к родному дому, мореплаватели сталкиваются с чередой страшных испытаний: сладкоречивыми сиренами (*Скоро остров прекрасный/Увидали цветущий они, на котором певучий/Сонм Сирен, дочерей Ахелоя, приятною песней/Слух людской чаруя, губил всех, бросавших причалы//* [Там же; 255]); разрушительными Сциллой и Харибдой (*Скорбью томясь, дев Сирен минова, или вослед еще горшим/Мужжи-герои препонам судов на распутии моря//Скиллы здесь скала им глазам их являлась крутая/Там же сплошной шум стоял от Харибды, вверх мечущей воду//Дальше из-под волны от скал шло «Бродячих» гуденье//* [Там же; 257]); девятидневным штормом (*Но пока еще не было роком/Суждено, чтоб герои ступили на землю Ахеи/Раньше еще им в краю пострадать предстояло Ливийском//* [Там же; 273]). Очевидно, описанные Аполлонием приключения являются сколком «Одиссеи», однако, как отмечают исследователи, александрийский ученый, для которого весь этот материал лишь сказка,

<sup>276</sup> На взгляд исследователя, эпос Аполлония совершенно иррелигиозен, причем Аполлоний не глубокий идейный отрицатель богов: они являются для него просто обязательным атрибутом данной литературной формы [Грабарь-Пассек М. Е. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М.: Наука, 1966. С. 110].

<sup>277</sup> Грабарь-Пассек М. Е. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. С. 111.

<sup>278</sup> Там же.

предпочитает варианты более близкие к фольклору и не нуждается в их рационализации<sup>279</sup>.

Последним и, пожалуй, наиболее трудным испытанием для храбрых эллинов становится пребывание в мертвом заливе: *Тут, подхватив их вдруг, злой порыв Борей по морю/Посередине его, по Ливийскому, не переставая/Девять ночей и столько же дней носил их, покуда/В Сирту они не вступили, во внутрь ее, где нет возврата//* [Там же; 273]. Кормчий Анкей прорицает гибель судна, утратившего всякую надежду на возвращение к родным берегам: *Губит ужасный нас рок, и нет ниоткуда спасенья!//Предстоит наилютых нам бремя горестей сведать//* [Там же; 275]. Из всех испытаний, выпавших на долю эллинских мужей, последнее оказывается самым суровым, лишая героев последней надежды на возвращение на родину: *Оледенело/Сердце у всех, разлилась по ланитам их желтая бледность//Как порой, бездушным подобные теням, по граду/Бродят без цели толпы людей// <...> Так и герои теперь на берегу бесконечном в унынье/Тихо бродили// <...> И обвернув плащами себе свои головы, тихо/Натошак и еды не вкушая, лежали и ночь всю/И напролет весь день, умереть дабы жалкою смертью//* [Там же; 277]. Лишь жертва, принесенная богу, способна снять проклятие с корабля: *Тут приказал Орфей большой Аполлона треножник/Сняв с корабля, посвятить богам местным ради возврата//* [Там же; 289]. Следуя мудрому совету, Ясон возносит молитву: *“Милостив будь и даруй возврат нам, сердцу желанный”//Молвил, и вслед за молитвой он, горло овце перерезав/Бросил ее с кормы прямо в воду//* [Там же; 291].

В конце своего плаванья аргонавты встречаются с воинственным и грозным медным колоссом с острова Крит: *Но не давал им Талос медяный, куски в них кидая/Крепкой скалы, к земле подойти и, закинув/Под защиту стать корабельной стоянки//* [Там же; 295]. Ясон, вновь поступившись своим самолюбием, обращается к богам: *Тут Язон, свои руки/К небу воздевши, взывать из всех сил начал к Фебу владыке/О спасенье моля. И из глаз удрученного слезы/Капали//* [Там

<sup>279</sup> Тронский И. М. История античной литературы. С. 216.

же; 297]. С успехом преодолев последнее испытание, участники героического плавания с ликованием ступают на *берега Пагасейские* [Там же; 301]<sup>280</sup>.

Концовка, которую можно было бы назвать счастливой, таковой, по сути, вовсе не является. Как верно отмечает А. А. Тахо-Годи, «Аргонавтика» Аполлония Родосского, изобилующая «ужасами скитаний»<sup>281</sup>, являет собой новый тип поэмы, предтечу эллинистического романа, в которой все описываемые события направлены к внутреннему разладу и разъединению<sup>282,283</sup>.

Мотив проклятия, нависшего над кораблем и не позволяющего судну вернуться на родину, продолжает развиваться и в другом древнегреческом мифе – о злоключениях царя Итаки на его пути из Трои после окончания великого сражения<sup>284</sup>. Одиссей, или в латинской традиции Улисс, любимейший персонаж греков и римлян, подлинный герой своего времени, отважный предводитель ахейцев, искусный оратор, умный и ловкий, прозванный «гневающим богов», – этот образ стал архетипическим для всей западноевропейской культуры. Великое десятилетнее плавание героя Троянской битвы определило мифопоэтическую канву множества произведений искусства на столетия вперед.

«*Одиссея*», созданная примерно в VIII в. до н.э., раскрывает перед читателем мир торговых плаваний, характеризующий эпоху греческой колонизации. Четвертый и последний миф в уже упомянутом ряду древнегреческих сказаний о великих битвах античных героев против общего врага – миф о десятилетнем

<sup>280</sup> И. М. Тронский пишет: «Доведя Арга до вод, омывающих Иолк, автор считает сюжет исчерпанным; его тема – путешествие аргонавтов и дальнейшие судьбы действующих лиц, не исключая Медеи и Ясона, его не интересуют» [Тронский И. М. История античной литературы. С. 216].

<sup>281</sup> Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тахо-Годи А. А. и др. Античная литература. С. 225.

<sup>282</sup> Там же.

<sup>283</sup> Согласно Еврипиду (см. схолии к «Медее»), Ясон, потеряв двух своих сыновей, убитых Медеей, после долгих скитаний по Греции погибает под развалинами своего старого, полусгнившего корабля, в тени которого он прилегло отдохнуть.

<sup>284</sup> В рамках настоящего исследования речь пойдет исключительно об «Одиссее», однако в контексте изучения «корабельной тематики» в античном эпосе как таковой заслуживает краткого упоминания приведенный в «Илиаде» каталог морских судов. Внушительный перечень кораблей, содержащийся во второй песне и представленный в 366 стихотворных строках, являет мысленному взору читателя 1186 всевозможных судов. Наряду с описанием судна и его команды Гомер также дает характеристику местности, откуда прибыли воины, создавая пеструю и богатую картину всего греческого мира и вовлекая читателя в своего рода виртуальное путешествие по стране. «Эти упоминания беглы, кратки, но всегда выражают восхищение и любовь, создают не только образ земли людей, но и образ её восприятия» [Темненко Г. М. Перечень кораблей в «Илиаде» Гомера // Индоевропейское языкознание и классическая филология. СПб.: Наука, 2011. С. 493]. По мнению Г. М. Темненко, можно с уверенностью утверждать, что список кораблей является весьма значимой частью композиции и организует не только событийный ряд, но и смысловые акценты поэмы [Там же].

Троянском противостоянии – завершается историей возвращения одного из главных его героев к родным берегам. Элементы повествования о морских странствиях, равно как и представления современной *Гомеру* эпохи, широко использованы автором в изложении им троянского мифа<sup>285</sup>, в котором перед читателем предстает герой абсолютно нового формата. Одиссей Лаэртид, что *изобретеньем многих хитростей славных и громкой молвой до небес вознесенный* [Гомер. Одиссея; 129], во многом являет собой противоречивую личность: с одной стороны, это храбрейший муж Эллады, отчаянно борющийся за отстаиваемые идеалы; с другой – человек, преследующий собственные интересы и ради достижения цели готовый на предательство. Одиссей – герой, стремящийся выжить любой ценой: вопреки сложившимся обстоятельствам, вопреки божественному предназначению, вопреки собственной судьбе: «Одиссея» – это поэма о человеке, который много знал и видел, немало страдал<sup>286,287</sup>.

Сюжетный стержень поэмы составляют злоключения, что постигли Одиссея и его команду на пути из Трои в наказание за совершенные против богов преступления: *Сами/Гибель они на себя навлекли святотатством, безумцы...//* [Там же; 15]. Воплощением наказания, ниспосланного на непокорных, становится долгий морской плен, в котором суждено пребывать Одиссею и его спутникам. Десять лет героям Троянской битвы предстоит бороться со стихией и посылаемыми ею испытаниями, тем самым искупая свои грехи. Развитие сюжета поэмы определяется именно «волею богов», то есть необходимостью, лежащей вне характера изображаемых героев – «судьбой»<sup>288</sup>.

<sup>285</sup> Необходимо уточнить, что в случае с эпической поэмой Гомера речь идет не столько о мифе, сколько о сказочном вымысле, главная цель которого состоит в том, чтобы быть занимательным, будучи при этом лишенным веры в реальность описываемых событий. «В “Одиссее” это не только отдельные сказочные мотивы, но и целые весьма обширные сказочные эпизоды. <...> ...Подобного рода эпизоды являются по преимуществу эстетическим увеселением, забавным вымыслом, питающим глубокую художественную чувствительность» [Лосев А. Ф. Гомер. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 219]. Одним из жанровых наименований, применяемых историками античности к творчеству Гомера, является понятие «художественная мифология». Согласно такому определению, у автора «Одиссеи» мифология и поэзия даны сразу и неразрывно в своем полном и непосредственном тождестве [Там же].

<sup>286</sup> Полонская К. П. Поэмы Гомера. М.: Изд-во Моск. университета, 1961. С. 33.

<sup>287</sup> А. Ф. Лосев отмечает: «Одиссей – это по преимуществу страдалец; и, пожалуй, страдалец он даже больше, чем хитрец. <...> Само имя его народная этимология связывала с понятием страдания [Лосев А. Ф. Гомер. С. 292].

<sup>288</sup> Тронский И. М. История античной литературы. С. 57.

Строптивый характер самоуверенного гордеца; мотив ожидания мужа/отца его семьей; страстное желание странника вновь ступить на родную землю; рок, нависший над кораблем; мотив раскаяния в совершенных грехах и т.д. – все это с определенной долей условности позволяет говорить об «Одиссее» Гомера<sup>289</sup> как о своеобразном «претексте» позднейшей легенды о проклятом богом гордеце – капитане Летучего Голландца. Далее мы подробнее представим те сюжетные компоненты поэмы, которые свидетельствуют в пользу данного тезиса.

Повествование о злой судьбе Одиссея начинается с указания на главную причину всех бед, что впоследствии довелось испытать царю Итаки и его товарищам: *Странствуя долго со дня, как святой Илион им разрушен...//* [Там же; 15]. Таким образом, уже в первой песне Гомер связывает постигшие ахейцев бедствия в первую очередь с совершенными в Трое злодеяниями<sup>290</sup>. В беседе с Кронионом Афина узнает и об иной причине проклятия, павшего на Одиссея, – убийстве Циклопа: *Посейдон, обволнитель земли, с ним упорно враждует/Все негодуя за то, что циклоп Полифем богоравный/Им ослеплен <...> Хоть колебатель земли Посейдон Одиссея/Смерти предать и не властен, но, по морю всюду гоняя/Все от Итаки его он отводит//* [Там же; 17]. Главный герой вынужден влачить свои дни вдали от родных, будучи заточен на борту корабля посреди неподвластной ему морской стихии, не умирая, но и не живя по-настоящему. Словно призрак, он плывет по волнам, всеми силами стремясь преодолеть нависший над ним злой рок: *Сердцем скорбел на морях, о спасенье заботясь/Жизни своей и возврате в отчизну...// <...> ...Разлукой/с милой женой и отчизной крушимого...<...> Но напрасно желая/Видеть хоть дым, от родных берегов вдалеке восходящий/Смерти единой он молит//* [Там же; 16].

<sup>289</sup> Важным обстоятельством в этом контексте является тот факт, что именно в художественной интерпретации мифа о полных опасных приключениях странствиях Одиссея, прежде считавшегося аналогом авантюрно-сказочной мифологии аргонавтов, появляется мотив гнева богов, которым в «Одиссее» мотивируются его блуждания и страдания [Лосев А. Ф. Гомер. С. 293].

<sup>290</sup> Цитируя работу о пессимизме у Гомера и Гесиода французского исследователя Ж. Гильда (*J. A. Hild. Le pessimism chez Homere et Hesiod. Revue de l'histoire des religions*, 1886), А. Ф. Лосев приводит следующие строки: «Никто из ахейских героев не вернулся из-под Трои благополучно. Вернулся, да и то с великим бедствиями, Менелай. Но своими богатствами он владеет с постоянным сокрушением сердца о погибших под Троей героях, постоянно плача и стеная в своем роскошном дворце, а когда он вспоминает об Одиссее, то не может даже пить и есть» [Лосев А. Ф. Гомер. С. 229].

Апологи Одиссея, т.е. описание его странствий после окончания Троянской войны, рассказ о девяти испытаниях, посланных разгневанными на своевольного правителя богами, в поэме Гомера представлены в песнях с девятой по двенадцатую. Повесть о *странствии трудном* [Там же; 130] героя великой битвы начинается с рассказа о жестокой расправе, которую Одиссей вместе со своими воинами учинил над жителями Исмара: *Град мы разрушили, жителей всех истребили//Жен сохранивши и всяких сокровищ награбивши много//* [Там же; 130]. Сражение с киконами, прогневившее Зевса, стало причиной проклятия, посланного верховным богом<sup>291</sup> на корабли Одиссея: *Нам сделалось явно, что злую/Участь и бедствия многие нам приготовил Кронион//* [Там же; 130]. Осознав свой трагический удел, ахейские мужи тем не менее отправляются в обратный путь.

В самом начале плавания им предстоит столкнуться с ужасным штормом, что гонит суда прочь от верного курса: *Мчались суда, погружаясь в волны носами; ветрила/Трижды, четырежды были разорваны силою бури//Мы, избегая беды, в корабли их, свернув уложили//Сами же начали веслами к ближнему берегу править//Там провели мы в бездействии скучном два дня и две ночи/В силах своих изнуренные, с тяжелой печалию сердца//* [Там же; 131]. Во второй раз *раздраженная буря* [Там же], что в течение девяти дней терзает суда, относит корабли Одиссея в край лотофагов, *пищей цветочной себя насыщающих* [Там же], где мореплавателям, вкусившим лотоса, грозит полное забвение своей родины. Силой вернув соплеменников на корабль, Одиссей и его команда, *сокрушенные сердцем* [Там же; 132], продолжают плавание к родным берегам. В дальнейшем, на протяжении всего повествования, перед мысленным взором читателя еще не раз предстанут сцены суровых морских штормов и бурь, в клочья раздирающих паруса и грозящих потопить суда. Много столетий спустя похожие сцены явятся своего рода поэтическим обрамлением легенды о Летучем Голландце: сквозь

---

<sup>291</sup> Стоит отметить, что роль богов в «Одиссее», в отличие от «Иллиады», заключается в том, чтобы быть блюстителями нравственности героев, *стражами добра и справедливости* [Чистякова Н. А., Вулик Н. В. История античной литературы. М.: Изд-во Ленингр. университета, 1963. С. 35], и за каждый проступок, совершенный доблестными воинами на пути домой, боги посылают им все новые испытания.



сияние молний и раскаты грома будет парить над бушующим морем призрачный корабль, обреченный продолжать свой путь вопреки всему.

Следующее испытание ожидает храбрых воинов в стране *сильных, свирепых, не знающих правды циклопов* [Там же]. Поддавшись любопытству и жадности, не желая прислушаться к разумным речам товарищей, Одиссей остается в пещере людоеда-циклопа Полифема, сына Посейдона: *Видеть его мне хотелось в надежде, что, нас угостивши/Даст нам подарок//* [Там же; 135]. Потеряв шестерых спутников, съеденных великаном, Одиссей хитростью одерживает над ним победу, тем самым навлекая на себя проклятие Посейдона, о котором просит отца Полифем: *Не дай, чтоб достигнул/В землю свою Одиссей, городов сокрушитель, Лаэрт/Сын, обладатель Итаки, меня ослепивший. Когда же/Воля судьбы, чтоб увидел родных мой губитель, чтоб в дом свой/Царский достигнул, чтоб в милую землю отцов возвратился/Дай, чтоб во многих напастях, утратив сопутников, поздно/Прибыл туда на чужом корабле он и встретил там горе//* [Там же; 144–145]. Дважды Одиссей испытывает судьбу, горделиво смеясь над ослепленным циклопом, ставшим жертвой его хитрой проделки, – дважды его кораблям грозит гибель от камней, которые бросает в море Полифем. По достижении безопасного места Одиссей приносит жертву Зевсу Кронида, дабы вымолить у него прощение и снять заклятие, однако безуспешно: *Но отвергнув он жертву/Стал замышлять, чтоб, беды претерпев, напоследок и всех я/Спутников крепкозданных лишился//* [Там же; 145].

Новые преграды на пути к дому ожидают бесстрашных мореплавателей на острове, хозяином которого является *благородный, богами любимый* [Там же; 146] Эол. Гостеприимный хозяин в подарок Одиссею преподносит *мех с заключенными в нем буреносными ветрами* [Там же], а в спутники дает Зефира, что поможет кораблям скорее добраться до родных берегов: *Но домой возвратиться/Дий не судил нам: своей безрассудностью все мы погибли//* [Там же]. На десятый день после отплытия с острова путникам становятся видны знакомые поля Итаки, однако зависть к Одиссею, которого так богато одаривают все, с кем бы он ни повстречался на своем пути, побуждает их открыть подаренный Эолом мешок в

надежде, что там окажется золото. Ветра, вырвавшись на свободу, относят корабли назад к Эолову острову. Осознав, что над Одиссеем и его людьми тяготеет проклятие, Эол отказывает им в помощи, тем самым обрекая путников на продолжение их скорбного пути на родину: *Прочь! Ненавистный блаженным богам и для нас ненавистен* [Там же; 148]. С тяжелым сердцем отправляются мужи Итаки в дорогу, горько раскаиваясь в собственной глупости, из-за которой лишились попутного ветра: *Утомяся от гребли, утратили бодрость/Помощи всякой лишены собственным жалким безумством//* [Там же]. Состояние тяжелой удрученности, глубокой тоски и неизбывной печали, в котором пребывают герои гомеровского эпоса, станет впоследствии неотъемлемой характеристикой образа Летучего Голландца – трагической личности капитана, осознавшего свою вину и мучимого невозможностью повернуть время вспять, дабы исправить содеянное.

Страшные потери несет Одиссей *многославный* [Там же; 153] в стране лестригонов, подобных гигантам: *С крути утесов они через силу подъемные камни/Стали бросать; на судах поднялася тревога – ужасный/Крик убиваемых, треск от крушенья снастей; тут злосчастных/Спутников наших, как рыб нанизали на колья и в город/всех унесли на съеденье//* [Там же; 149]. С тяжелым чувством утраты Одиссей и оставшиеся в живых товарищи отправляются прочь от страшного острова царя лестригонов Антифата. На пути воинов оказывается обитель *прекраснокудрявой богини* [Там же; 152] Церцеи. Поддавшись сладким чарам богини и вкусив отравленные ею яства, путники теряют человеческий облик, превратившись в свиней. При содействии Гермеса Одиссей возвращает прежний вид своим воинам, однако сам, не устояв перед очарованием сладкоголосой богини, погружается в сладостное забвение. Спустя год взывает к царю Итаки его преданная дружина: *Время, несчастный, тебе о возврате в Итаку подумать/Если угодно богам, чтоб спаслись мы, чтоб мог ты увидеть/Светло-богатый свой дом, и отчизну, и милых домашних//* [Там же; 160]. Внемля речам товарищей, Одиссей просит Церцею отпустить его корабли и указать путь к скалистой Итаке, однако богиня велит герою отправляться в Аид

на поиски провидца Тересия, который единственный знает исход плавания Одиссея: *Скажет тебе, где дорога, и долог ли путь, и успешно ль/Рыбообильного моря путем ты домой возвратишься//* [Там же; 162]. С тоскою в сердце, проливая обильные слезы, мореходы собираются в царство мертвых. Интересно отметить, что упомянутые выше многочисленные «проклятия-испытания», насылаемые богами на гордого нравом Одиссея, в контексте ретроспективного анализа возможно соотнести с нескончаемым штормом, в пучине которого не дано погибнуть ведомому роком кораблю Голландца. Каждое новое препятствие на пути к желанной цели, чинимое богами, оставляет в душе Одиссея все новые раны, ожесточая его нрав. Так же и бури, хлещущие борта Летучего Голландца, высушивают душу капитана. Оба героя не в силах вырваться из плена высших сил, против которых они восстали, – их удел в том, чтобы испить до дна чашу своего наказания.

Объятый ужасом Одиссей многоумный внимает речам фивского провидца: *Будешь в Итаке, хотя и великие бедствия встретишь/Если воздержишься руку поднять на стада Гелиоса/Если же руку подымеешь на них, то пророчу погибель/Всем вам: тебе, кораблю и спутникам; сам ты избежнешь/Смерти, но бедственно в дом возвратишься, товарищей в море/Всех потеряв, на чуждом корабле, и не радость там встретишь//* [Там же; 167], – таково предсказание почившего пророка, предвещающего герою Троянской битвы тихую старость лишь после очередного морского паломничества, которое предназначено совершить Одиссею после прибытия на родину: *Покинув/Царский свой дом и весло корабельное взявши, отправься/Странствовать снова и странствуй, покуда людей не увидишь/Моря не знающих...//В дом возвратись и великую дома сверши гекатомбу...//И смерть не застигнет тебя на туманном море; спокойно и медленно к ней подходя, ты кончину/Встретишь, украшенный старостью светлой, своим и народным/Счастьем богатый//* [Там же; 167–168]. Беседуя с душами умерших, Одиссей рассказывает им о нависшем над его кораблями проклятии и невозможности пристать к берегам каменистой Итаки: *В землю ахеян*

*еще я не мог возвратиться; отчизны/Милой еще не видал; я скитаюсь и бедствую//* [Там же; 178].

Двенадцатая песнь поэмы Гомера посвящена описанию трагического завершения плавания ахейских мужей во главе с Одиссеем богоравным. Вслед за аргонавтами чернобокому кораблю царя Итаки предстоит пройти мимо сирен, что неизбежною чарой ловят... подходящих к ним близко людей мореходных [Там же; 185], миновать страшную Сциллу и выстоять против божественной Харибды. Страх леденит душу мореплавателей при виде чудовищ, подстерегающих судно на пути к дому, судьба шестерых лучших ахейцев предрешена: *Так трепетали они в высоте, унесенные жадною Скиллой//Там перед входом пещеры она сожрала их, кричащих/Громко и руки ко мне простирающих в лютот терзанье//Страшное тут я очами узрел, и страшней ничего мне/Зреть никогда в продолжение странствий моих не случилось//* [Там же; 191]. Однако главное испытание ожидает воинов впереди: *Скиллин утес миновав и избегнув свирепой Харибды* [Там же; 191], они пристают к острову «светоносного бога» [Там же; 193] Гелиоса, где, поддавшись искушению отведать сочного мяса, убивают священных коров из его стада, за что Зевс карает их смертью: *Я корабль чернобокий, низвергнувши пламенный гром свой/В море широком на мелкие части разбить не замедлю//* [Там же; 195]. Сын Лаэрта, как и было предсказано Цирцеей, оказывается единственным уцелевшим после кораблекрушения, его печальный удел – в одиночестве искать путь домой: *Если же руку подымешь на них, то пророчу погибель/Всем вам: тебе, кораблю и спутникам; сам ты избежнешь/Смерти; но всех потеряв, одинок возвратишься в отчизну//* [Там же; 188]. В течение девяти дней Одиссей пребывает посреди бушующего океана, пока, наконец, не обретает пристанище на острове нимфы Калипсо. И вновь очевидным представляется сходство судьбы Одиссея со ставшим не менее легендарным Летучим Голландцем. Расплачиваясь за совершенные злодеяния, за вызов, самонадеянно брошенный Богу, капитан вынужден наблюдать за тем, как его матросы, все до единого, превращаются в живых мертвецов, лишенных прощенья и надежды на мирное упокоение.

Композиционная структура поэмы Гомера такова, что о дальнейших скитаниях Одиссея читатель узнает из первой части произведения, в песне пятой, в которой повествуется о длительном плене Одиссея на острове нимфы: *Он одиноко сидел на утесистом бреге, и очи/Были в слезах; утекала медлительно капля за каплей/Жизнь для него в непрестанной тоске по отчизне//* [Там же; 79]. Получив столь желанную свободу и возможность вернуться в Итаку, Одиссей вновь отправляется в полное опасностей морское плавание – на этот раз на плоту, выстроенном согласно совету Калипсо. Ничто не способно остановить «хитроумного»: *Когда бы сердцем предчувствовать мог ты, какие судьба назначает/Злые тревоги тебе испытать до прибытия в дом свой//* [Там же; 81]. Неотступно преследуют Одиссея несчастья, боги не желают его возвращения к родным берегам. «Земли колебатель» Посейдон обрушивает бурю на плот героя: *“Вдоволь успею его, ненавистного, горем насытить”//Так он сказал и, великие тучи поднявши, трезубцем/Воды взбуровил и бурю воздвиг, отовсюду прикликав/Ветры противные; облако темное вдруг обложило/Море и землю, и тяжкая с грозного неба сошла ночь//* [Там же; 83]. Лишившись плота, Одиссей вплавь добирается до суши, три дня проведя в открытом море. Однако здесь его поджидает новое испытание – не тихую заводь видит перед собой ахеец, но отвесные скалы, о которые бьются грозные волны: *Горе! <...> К острову с моря, я вижу, везде невозможен мне доступ;//Острые рифы повсюду; кругом, расшибаясь, блещут/Волны//* [Там же; 87]. Стоит отдельно отметить еще одну важную черту, объединяющую обе легенды: манера описания героя, реалистичность изображения испытываемых им страданий. Перед читателем предстает яркий образ человека, вступившего в непосильную схватку с высшими силами, в неравный бой, исход которого, казалось бы, предрешен. Как пишет К. П. Полонская, Гомер не боится принизить своего героя, изобразить его жалким, с ободранной кожей, повисшей на нем лоскутьями, с распухшим от долгого пребывания в воде телом, изрыгающим через рот и нос морскую воду, теряющим

сознание<sup>292</sup>. Подобная натуралистичность будет впоследствии характерна и для описания облика проклятого капитана голландского судна.

*В бездне соленой, судьбе вопреки, неизбежно б погиб он/Если б отважности в душу его не вложила Афина//* [Там же; 88], – обретя новые силы, Одиссей доплывает до устья реки, где забывается от усталости. Борясь с разбушевавшейся стихией, не раз Одиссей сожалеет о том, что не погиб под стенами Трои; не единожды произносит он слова раскаяния в содеянных проступках и возносит молитвы богам: *“Сжался, могучий, подай мне защиту”//Так он молился. И бог, укротив свой поток, успокоил/Волны//* [Там же; 88]. Однако дом по-прежнему далек от Одиссея. В контексте сопоставления античной поэмы о злоключениях непокорного царя Итаки с легендами эпохи Великих географических открытий о проклятом капитане, чья душа обречена на вечный морской плен, стоит отметить еще одну важную общую черту. На протяжении всего скорбного плавания Одиссей не раз предчувствует скорое избавление от преследующего его злого рока и близость дома, и каждый раз он оказывается обманут в своих ожиданиях. Подобным образом Летучему Голландцу, согласно легендам XV века, один лишь раз в несколько лет дозволяется ступить на землю и попытаться разрушить проклятие – и всякий раз его попытки оборачиваются неудачей. Общим является и мотив обещанного спасения души грешника, в случае если тот окажется способен на подлинное раскаяние.

Финал десятилетнего плавания великого воина изложен Гомером в тринадцатой песне – на славном корабле царя феаков Алкиноя Одиссей, погруженный в сладостное забытие, завершает обратный путь в Итаку: *Тою порой миротворно слетал Одиссею на вежды/Сон непробудный, усладный, с безмолвною смертью сходный//* [Там же; 200]. И вновь очевидным представляется сходство древнегреческого эпоса с голландским преданием пятнадцатого столетия: в конце мучительной борьбы с высшими силами, почти смирившись со своею участью, отдавшись на волю рока, Голландец, как за множество столетий до него герой Троянской войны, обретает желанный покой. Здесь необходимо

<sup>292</sup> Полонская К. П. Поэмы Гомера. С. 38.

указать на то, *каким* рисуется герой, прошедший сквозь немислимые испытания, но не утративший способности сопереживать, в гомеровском эпосе и в легенде XV века. Показательна в данном контексте сцена из двадцать второй песни, в которой после расправы с женихами Одиссей плачет в кругу преданных рабынь: *Он же дал волю слезам; он рыдал от веселья и скорби/Всех при скитании милых домашних своих узнавая//* [Там же; 222]. Подобным образом и капитан голландского судна со слезами взирает на небеса, сжалившиеся над ним и даровавшие прощение; на сотоварищей, погубленных его страстью; на милых сердцу родных, оставленных горевать на земле.

В рамках представленных выше литературных обработок древнейших античных мифов мифологема «корабль» насыщается новым смыслом: на смену ладье спасения человечества от тотального истребления, ковчега жизни, обещающего вечную благодать богоизбранным, приходит корабль-фатум, судно, на борту которого правит рок. Корабль становится символом испытания/наказания, ниспосланного на человека, провинившегося перед богом, разгневавшего высшие силы; судно, что бесконечно терпит бедствия и безнадежно стремится пристать в родном порту, является чистилищем для того, кто ставит себя выше бога, не желая усмирить свою гордыню. Так, уже в античном героическом эпосе обнаруживаются истоки формирования прообраза нового компонента ядра образного поля «корабль» (пример своего рода «ретардации», или «предвосхищения») – Летучего Голландца.

### **2.3. Функционирование мифопоэтического образа корабля в кельтской и германо-скандинавской мифологиях**

В дальнейшем мифопоэтический образ корабля наполняется художественным своеобразием в мифах и легендах (а также созданных на их основе литературных текстах) кельтских и германо-скандинавских племен.

Факелоносцами Древнего мира, разносчиками цивилизации и культуры именовал **кельтов** французский ученый Анри Юбер, подчеркивая их роль в распространении вначале греческой культуры на территории Центральной Европы, а затем и римской на галльских землях. В значительной степени этому способствовали кельтские жрецы – друиды<sup>293</sup>, могущество которых намного превосходило власть королей. Как отмечает Н. С. Широкова, корпорация друидов, построенная на принципах жесткой иерархии и строгой внутренней дисциплины, не находит аналогий в религиозных организациях ни древнего, ни нового времени<sup>294</sup>. Освобожденные от воинской службы и иных повинностей, друиды занимались воспитанием молодежи, открывая школы, обучение в которых происходило в устной форме и заключалось в заучивании огромного количества стихов<sup>295</sup>. Цезарь отмечал, что подобное обучение могло продолжаться в течение двадцати лет. О друидах, являвшихся членами тайного мистического ордена, способных полностью подчинить своей воле правящих монархов, Дион Хризостом, современник Плиния, писал: «Повелевают они, а цари на золотых престолах... всего лишь их слуги и исполнители их мыслей»<sup>296</sup>. По словам С. В. Цветкова, подобного теократического правления человеческая цивилизация не знала со времен египетских фараонов<sup>297</sup>.

По мнению С. В. Цветкова, кельты являлись носителями более архаичных знаний индоевропейцев, нежели римляне, и во многом превосходили последних в своем развитии, однако развитие этих знаний происходило лишь в узком кругу посвященных лиц (друидов<sup>298</sup>), что, однако, не препятствовало движению кельтской цивилизации во все стороны света<sup>299</sup>. Немецкий исследователь исторического и культурного наследия кельтов Гельмут Биркхан пишет, что кельты были далеки от создания «империи», подобной основанной на письменной культуре восточным и средиземноморским державам, однако греки и

<sup>293</sup> В переводе «весьма ученые».

<sup>294</sup> Широкова Н. С. Культура кельтов и нордическая традиция античности. СПб.: Евразия, 2000. С. 11.

<sup>295</sup> Цезарь Ю. Записки о галльской войне. М.: АСТ, 2001. С. 68.

<sup>296</sup> Цветков С. В. Славяне и кельты. СПб.: Русско-балтийский информационный центр «БЛИЦ», 2005. С. 51.

<sup>297</sup> Там же.

<sup>298</sup> Среди членов друидического ордена были врачи, судьи, ученые, а также поэты и сказители.

<sup>299</sup> Цветков С. В. Славяне и кельты. С. 52.



римляне воспринимали их как определенную, единую в культурном отношении группу племен<sup>300</sup>. Племена кельтов, некогда населявшие большую часть европейского континента, вошли в историю мировой культуры как носители самобытных традиций и верований, в своей совокупности составивших уникальную мифологическую систему – одну из наиболее влиятельных в современном культурологическом контексте. Кельтские племена, обитавшие на территории Галлии (современная Франция), даже будучи захвачены римскими legionерами в период между 59–49 гг. до н.э., сумели сохранить собственный пантеон божеств, которым продолжали поклоняться вплоть до официального принятия Римской империей христианства.

В значительной степени консервации кельтского культурного наследия способствовала деятельность ирландских монахов, которые начиная с V в. н.э. собирали и записывали древние саги кельтов<sup>301</sup>. В Ирландии полагали, что саги обладают волшебной силой, а их пересказ считался лучшим способом защиты домашнего очага от злых сил. Особое место в кельтских сагах, среди прочих атрибутов, таких как магические деревья и волшебные котлы, традиционно занимали водная стихия и корабль, выступавшие в качестве центральных мифопоэтических образов целого ряда классических сюжетов кельтской мифологии. Равно как для греко-римской цивилизации и германо-скандинавских народов, о которых речь пойдет ниже, у кельтов вода и связанный с нею образ судна играли ключевую роль как в повседневной, бытовой жизни населения, так и в экономической и политической сферах. Племена кельтов, населявшие берега Британии и Франции, занимались рыбной ловлей, вели активную морскую торговлю, в том числе янтарем. Древние ирландские лодки были трех основных видов: каноэ, изготовленные из выдолбленных деревьев, плетеные лодки и корабли с парусами или веслами или и с тем и другим<sup>302</sup>. Кораблестроителям и

---

<sup>300</sup> Биркхан Г. Кельты. История и культура. М.: Аграф, 2007. С. 39–40.

<sup>301</sup> Ирландия не входила в римскую юрисдикцию, вследствие чего, даже в условиях всеобщей христианизации европейского континента, исконные религиозные верования кельтских племен не утратили своего былого значения на этой территории.

<sup>302</sup> Росс Э. Кельты-язычники. Быт, религия, культура. М.: Центрполиграф, 2005. С. 94.

мореходам Арморики<sup>303</sup> той эпохи не было равных. В «Воспоминаниях о Галльской войне» Юлий Цезарь так описывает корабли венетов<sup>304</sup>: *Их киль был несколько более плоским, чтобы было легче справляться с мелями и отливами; носы, а равно и кормы были целиком сделаны из дуба, чтобы выносить какие угодно удары волн и повреждения... <...> Якоря укреплялись не канатами, но железными цепями; вместо парусов была грубая или же тонкая дубленая кожа... вероятнее потому, что полотняные паруса представлялись недостаточными для того, чтобы выдерживать сильные бури и порывистые ветры Океана и управлять такими тяжелыми кораблями<sup>305</sup>. Юлий Цезарь пишет о том, что кельтские корабли более пригодны к морским сражениям, чем римские: *Галльские корабли удобнее приспособлены к местным условиям и к борьбе с бурями... Наши суда не могли им вредить своими носами (до такой степени они были прочными); вследствие их высоты нелегко было их обстреливать; по той же причине не очень удобно было захватывать их баграми... Им было легче переносить бурю и безопаснее держаться на мели... им нечего было бояться скал и рифов<sup>306</sup>.**

Кельты прославились как опытные мореплаватели; кельтские моряки служили во флоте по всему средиземноморскому побережью. Мастерство кельтов как навигаторов, их отвага и спокойствие, закалявшиеся во время плаваний по Атлантическому океану, считавшемуся в древности самым бурным, между Британией, Францией и Ирландией, заметно отличали их среди прочих мореходов, привыкших к спокойному Средиземному морю.

Анализ сохранившихся до наших дней сведений о кельтской мифологии позволяет составить общее представление о той роли, что водная стихия и корабль играли в культуре племен кельтского происхождения. В частности, известен распространенный на территории обитания кельтских племен культ священных источников, апеллирующий к понятию *Matres* – женским божествам («воде-матери»), которые являлись покровительницами рек и озер в Галлии и

<sup>303</sup> Историческая область на северо-западе современной Франции; синоним названия «Бретань»; являлась частью Галлии.

<sup>304</sup> Кельтское племя на юге полуострова Бретань.

<sup>305</sup> Цезарь Ю. Записки о галльской войне. С. 57.

<sup>306</sup> Там же.

Ирландии: имена богинь вод обнаруживаются на мемориальных досках, которые помещались в этих водах или вблизи их; римские нимфы стали кельтскими богинями вод, которые сохранились как водные феи в более поздних народных поверьях<sup>307</sup>. Кельты разделяли традиционное представление древних о материнском значении воды, полагая, что источником рождения новой жизни является вода, а море выступает в качестве его символа. Как отмечает Д. А. Маккалах, женщины совершали паломничество к источникам, пили, купались в водах, умоляли духа или святого дать им потомство и делали должное пожертвование<sup>308</sup>.

В кельтских представлениях о потустороннем мире вода также играла немаловажную роль: необъятный водный простор всегда воспринимался кельтами как своего рода символ первобытной древности, в их сознании он ассоциировался с пустотой, мраком и чудовищными монстрами<sup>309</sup>. В отличие от представителей греко-римской цивилизации, полагавших загробное царство мрачной обителью мертвецов, кельты изображали невидимый мир усопших райской долиной, в которой души людей обретали желанное отдохновение перед возвращением на бренную землю в ином обличье. Попасть в эту сказочную обитель, согласно представлениям кельтов, населенную богами, феями, эльфами и великанами, представлялось возможным по воде<sup>310</sup>. В роли связующей нити между жизнью земной и загробной у кельтов выступала вода, поднимающаяся на поверхность с большой глубины, – родники и источники, в жертву которым приносились как всевозможные ценные вещи, так и животные и люди. Воды таких родников считались целебными.

В исследовании, посвященном кельтской религии, Д. А. Маккалах пишет об амбивалентном отношении кельтов к морской стихии. Так, воспринимая море в качестве враждебного существа, воины боролись с ним мечами и копьями, часто

<sup>307</sup> Маккалах Д. А. Религия древних кельтов. М.: Центрполиграф, 2004. С. 40.

<sup>308</sup> Там же. С. 169.

<sup>309</sup> Энциклопедия: кельтская мифология. М.: ЭКСМО, 2002. С. 32.

<sup>310</sup> Другой путь, по мосту, представляет собой спуск в пещеру под холмом или в колодец.

погибая в накатывающих водах, но не отступая<sup>311</sup>. Одновременно, согласно кельтским представлениям, море оказывало на человека благотворное воздействие: берег был местом откровения, и море сочувствовало человеческой печали<sup>312</sup>. В Ирландии рев моря воспринимался в качестве пророчества о смерти царя или же в роли предвестника важных событий. В историю вошли великие волны Клидны, Туайтхе и Рудрайдхе. Особенное значение приобрел девятый вал – девять волн, которые создавали барьер против вторжения, опасности или мора<sup>313</sup>, а также обладали целебной силой.

Кельты верили в то, что вода способна предсказывать грядущие события: гадание происходило по способу течения, количеству воды в источнике, появлению или отсутствию пузырьков в воде, когда в них бросали пожертвования, по погружению или плаванию различных предметов<sup>314</sup>. Воду спрашивали о здоровье близких; девушки гадали на своих возлюбленных; на воде проверялась верность супругов. В этом отношении интересен обычай кельтских племен, обитавших на Рейне: в случае если женщину подозревали в прелюбодеянии, новорожденного ребенка клали на щит и пускали вдоль по течению: если младенец плыл, то мать была невинна; если он тонул, ему давали утонуть, а мать предавали смерти<sup>315</sup>. Широкое распространение получило предание о «проклинаящих источниках»: кельты верили, что если написать имя своего врага на каком-либо предмете (к примеру, свинцовой табличке) и бросить в воду, сопроводив свои действия проклятием, дух источника приведет жертву к неминуемой смерти. Одновременно на других табличках были выгравированы молитвы о благах для просящего.

В ирландский пантеон среди прочих богов и богинь входил и тот, кому подчинялась водная стихия, – бог моря *Мананнан*<sup>316</sup>, покровитель

<sup>311</sup> Маккалах Д. А. Религия древних кельтов. С. 154.

<sup>312</sup> Там же. С. 155.

<sup>313</sup> Там же.

<sup>314</sup> Там же. С. 169.

<sup>315</sup> Там же. С. 170.

<sup>316</sup> Отцом Мананнана являлся другой ирландский бог моря – Лер (валлийский Ллир), который, однако, почти не упоминается в мифологии и описывается лишь как одно из «ранних морских божеств» [Monaghan P. The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore. N. Y.: Facts of File, 2004. P. 292].

мореплавателей. Как говорится в некоторых кельтских мифах, ему принадлежала *самоходная лодка* под названием «Чистильщик волн»; по другим источникам, он разъезжал по волнам на колеснице или верхом на коне<sup>317</sup>. Валлийским богом моря считался *Дилан* – «сын волн», который при рождении выпрыгнул из рук матери и поплыл по волнам не хуже рыбы. Смерть Дилана, по легенде, оплакивали волны Британии и Ирландии, а его предсмертные стоны все еще слышны в рокоте надвигающегося шторма. Морскими богами также иногда именовались жестокие существа с одной рукой, ногой и глазом – *фоморы*<sup>318</sup>, обитавшие под водой, но явившиеся на сушу, чтобы бросить вызов ирландским правителям.

Известный цикл кельтских легенд о короле *Артуре*<sup>319</sup> также изобилует сюжетами, связанными с водной стихией и кораблем. Так, волшебный меч, позволивший Артуру закрепить свою власть, принят им из рук Озерной девы. Незадолго до своей смерти, после роковой битвы с войском Мордреда, Артур возвращает Экскалибур в заколдованное озеро его исконной хозяйке<sup>320</sup>. Предчувствуя скорую кончину, на *волшебной ладье* Артур отправляется в Аваллон, который должен стать местом его исцеления, чтобы после этого вновь возвратиться к своему народу и возглавить его в битве против врага. Другой вариант этой легенды гласит, что на *черном корабле* тело раненого Артура на остров Аваллон перевозят три таинственные дамы<sup>321</sup>, которые призваны ухаживать за правителем до его полного выздоровления.

Образы воды и ладьи присутствуют и в легендах о *рыцарях Круглого стола*. Один из сильнейших и благороднейших соратников Артура и одновременно его соперник в любви Ланселот Озерный получил свое прозвище по причине того, что воспитавшая его фея, Владычица Озера, ребенком окунула

<sup>317</sup> Matson R. Celtic Mythology. A to Z. Second edition. N. Y.: Chelsea House Publishers, 2010. P. 80.

<sup>318</sup> Название происходит от двух гэльских слов, в переводе означающих «подводный мир».

<sup>319</sup> Артуровский цикл является одной из многочисленных загадок кельтской мифологии, так как имя короля Артура не упоминается ни в одной из «Четырех Ветвей Мабиноги», повествующей о клане богов древних бриттов. Наиболее ранние упоминания имени Артура относятся к текстам староваллийской литературы, в которой он описан как один из военных вождей, ничем не выделяющихся среди прочих.

<sup>320</sup> Многочисленные археологические находки мечей на дне водных источников позволяют предположить существование традиции затопления оружия воина после его кончины.

<sup>321</sup> Согласно одной из версий, на Аваллоне Артур находится в окружении сорока фей, в том числе и его сводной сестры Морганы ле Фай; другой вариант легенды гласит: Артур исцеляется от смертельных ран среди девяти королев-хранительниц.

мальчика в волшебный пруд. Легенда о нравственном испытании сэра Персевалея, другого рыцаря Круглого стола, впоследствии отправившегося на поиски чаши Святого Грааля, повествует о встрече воина с *таинственным кораблем*, на борту которого находилась прекрасная незнакомка. Рыцарь, плененный чарами красавицы, забыл о своем долге и был готов поддаться искушению, но вовремя заметил красный крест на эфесе меча, что лежал у его ног, – знак распятия, напомнивший Персевалею о должном поведении. Как только воин перекрестил лоб, корабль превратился в черное облако, а его хозяйка унеслась прочь по ветру с ревом и воплями, и казалось, вода горела за ее спиной<sup>322</sup>.

Излюбленной темой ирландских саг были морские путешествия, совершаемые героями к далеким островам (аналог потустороннего мира). Среди наиболее прославленных кельтских мореходов, о которых были сложены легенды, – Мельдун<sup>323</sup>, Бран, сын Фебала, и Брендан.

*«Странствия Мельдуна»*, входящие наряду с прочими текстами в «Книгу Бурой Коровы», по праву могут считаться ирландской одиссеей. Этот памятник старинной ирландской литературы, сохранившийся до наших дней<sup>324</sup>, во многом является каноническим, поскольку стал своеобразной моделью для последующих текстов, созданных в сходном жанре: поздняя сага о его плавании является компиляцией дохристианских и христианских идей<sup>325</sup>. Путешествие, в котором собрана вся мудрость Ирландии<sup>326</sup>, имеет своей единственной целью месть сына за отца, павшего от рук заморских разбойников. Мельдун вместе с тремя сводными братьями и семнадцатью воинами отправляется в плавание на корабле, построенном из трех слоев бычьих шкур. Путникам предстоит посетить немало удивительных островов, населенных фантастическими существами: исполинскими птицами, огромными муравьями, кровожадными лошадьми, вращающимися тварями и т.д. Среди обитателей островов Мельдун и его соратники встречают мельника, который мелет все, что попадает под руку,

<sup>322</sup> Котерелл А. Мифология. Энциклопедический справочник. Северная. Античная. Кельтская. С. 160.

<sup>323</sup> По другой версии – Мэл Дуина.

<sup>324</sup> Текст этой саги лег в основу поэмы Теннисона «Странствия Мэлдьюна».

<sup>325</sup> Котерелл А. Мифология. Энциклопедический справочник. Северная. Античная. Кельтская. С. 144.

<sup>326</sup> Там же. С. 145.

племя плакальщиков, паломника, остров которого с каждым годом все больше увеличивается в размерах, отшельника, питающегося лососем, что приносит выдра, и хлебом, доставляемым ангелом, а также многих других. Перед взором мореплавателей проходят: фонтан со струями из молока, вина и пива; море из стекла и море из облаков, в котором внезапно появляются леса, замки и страшные чудовища; недостижимый остров, стоящий на пьедестале; вращающийся огонь и т.д. В конце плавания, настигнув убийц своего отца, Мельдун внемлет их мольбам о прощении и сохраняет жизнь раскаявшимся преступникам.

**Бран**, сын Фебала, является героем не менее знаменитой ирландской саги о морских путешествиях, записанной монахами лишь в VIII веке. В свое легендарное плавание Бран отправляется по зову серебряной ветви, покрытой белоснежными цветами, оставленной кем-то неподалеку во время его сна. Вскоре является таинственная незнакомка, одетая в старинное платье, которая поет Брану о чудесах, что таятся на острове, лежащем за морями. Плененный прекрасными ведениями Бран вместе с двадцатью семью родственниками отплывает на своем корабле на запад в поисках волшебных земель. Первым, кого мореплаватели встречают на пути, становится бог моря Мананнан, подтверждающий слова незнакомки. Мореходы, замороженные мечтой добраться до волшебного края, продолжают свой путь и, миновав остров Веселья, пристают на острове Женщин. Повелительница острова приглашает путников сойти на берег, однако Бран опасается ступить на незнакомую землю, и тогда владычица бросает в него клубок ниток, отчего корабль сам вылетает на сушу. Проведя на острове, полном удовольствий, некоторое время, мореходы решают возвратиться к родным берегам, испытывая тоску по отчему дому, но хозяйка острова предупреждает их не ступить на землю, ведь с той поры, как они покинули Ирландское море, прошли столетия. Возвратившись домой, Бран обнаруживает, что его никто не узнает, а предпринятое им плавание давно стало легендой. Отчаявшись, один из его спутников ступает на землю и в миг превращается в прах. Бран поворачивает корабль обратно к островам потустороннего мира.

Саги о *Брендане*, ирландском святом и мореходе VI века, в Средние века пользовавшиеся не меньшей популярностью, чем легенды о рыцарях Круглого стола, составлены в духе саг о Бране, в то время как источником легенды является морское путешествие Мельдуна. Согласно сюжету однажды Св. Брендану явился голубь, указавший путь к острову Блаженных. Дав обет совершить паломничество к неизведанным землям, герой отправился в поход. В поисках чудесного острова Брендан дважды совершил плавание: вначале на плоту из наполненных воздухом шкур, а затем на деревянной лодке. Пережив немало приключений, сумев благополучно пересечь полупрозрачное море, Брендан отыскал остров духов-птиц, после чего, вернувшись в Ирландию, покинул монастырь и поселился в пустоши близ Лимерика, где и провел остаток своих дней.

Апофеозом художественного осмысления мифопоэтического образа корабля и связанного с ним образа водной стихии стало кельтское предание о *Тристане и Изольде*. Как утверждает Гастон Парис, море выступает в роли полноценного персонажа легенды: оно играет в этой драме роль захваченного происходящим актера<sup>327</sup>.

История трагической любви Тристана и Изольды, универсальная по причине того, что она *моделирует человеческие отношения*<sup>328</sup>, сохранилась до наших дней во множестве различных вариантов. Это прежде всего фрагменты валлийских текстов, роман нормандского трувера Беруля, анонимная поэма, также известная как Бернская версия «Тристан-юродивый», фрагменты стихотворного романа англо-нормандца Тома, стихотворный роман Готфрида Страсбургского «Тристан», куртуазная новелла конца XII в. «Жимолость», принадлежащая перу поэтессы Марии Французской, французский роман в прозе, датированный 1230 г., а также авантюрно-приключенческое повествование Пьера Сала «Тристан», созданное во Франции в начале XVI столетия. По мнению А. Д. Михайлова, «Роман о Тристане» – «наиболее морской роман средневекового

<sup>327</sup> Михайлов А. Д. История Легенды о Тристане и Изольде // Легенда о Тристане и Изольде. М.: Наука, 1976. С. 76.

<sup>328</sup> Там же. С. 623.



Запада», в котором стихия моря, поэзия моря пронизывает, наполняет легенду<sup>329</sup>. Г. Парис, сравнивая средневековую легенду с морской стихией и утверждая, что она также глубока и изменчива, подчеркивает: море постоянно на виду и в действии<sup>330</sup>. Другой французский ученый, Мишель Казенав, полагает, что море в легенде задает определенный ритм существованию главных героев: «Оно – что-то вроде мистического пути... <...> Море – это смерть... Море – это жизнь»<sup>331</sup>; в море М. Казенав также видит субститут Изольды. По справедливому замечанию А. Д. Михайлова, образ моря весьма типичен для куртуазного романа XII века, однако в большинстве случаев перед мысленным взором читателя предстает морская стихия, даже в угрожающем реве которой редко слышатся тревожные нотки, море более нейтрально, к нему не стягиваются все ведущие нити сюжета<sup>332</sup>. В легенде о Тристане читатель знакомится с суровым северным морем, которое наполняет особой атмосферой все повествование и не только служит привычным фоном множества событий, но и становится символом, емким и многозначным<sup>333</sup>.

Протагонист, чье имя вынесено в заглавие большинства поэтических произведений XII в., созданных на основе этой легенды, Тристан, которому, согласно норвежской саге монаха Роберта, предстояло жить и повергать в печаль всех своих друзей<sup>334</sup>, – искусный навигатор. Он в совершенстве владеет корабельной премудростью, разбираясь в снастях, владея техникой передвижения под парусом и на веслах, умея пролагать курс судна по звездам. Символом судьбы этого героя, на взгляд А. Д. Михайлова, является морская стихия: «Она текуча, подвижна, ненадежна. Герой постоянно вверяет свою судьбу морю, и она становится подобна морю»<sup>335</sup>. Анализ легенды о Тристане и Изольде указывает на тесную взаимосвязь переломных, ключевых в жизни Тристана событий с морем.

<sup>329</sup> Михайлов А. Д. История Легенды о Тристане и Изольде. С. 630.

<sup>330</sup> Там же.

<sup>331</sup> Там же. С. 631.

<sup>332</sup> Там же.

<sup>333</sup> Там же.

<sup>334</sup> Там же. С. 627.

<sup>335</sup> Там же. С. 633.

Морским путешествиям вторят и рыцарские подвиги главного героя, которые либо предшествуют сражениям Тристана, либо становятся их причиной.

Для текстологического анализа функционирования мифологемы «корабль» в кельтской мифологии, на материале легенды о Тристане и Изольде», обратимся к ее опубликованным вариантам, в частности к поэме *Беруля* (вторая половина XIII в.), саге монаха *Роберта* (ок. 1226) и роману *Жозефа Бедье* (1900). Впервые корабль упоминается в эпизоде знакомства юного Тристана с норвежскими купцами: увлекшись игрой в шахматы, он не замечает отплытия судна и оказывается заточенным в плену у торговцев, задумавших выгодно продать образованного и талантливого вельможу. Однако коварным замыслам купцов не дано сбыться: норвежский корабль попадает в страшную бурю, которая продолжается неделю: *Отчаяние и тревога охватили всех, бывших на корабле, люди плакали и громко вопили от ужаса... <...> Никто не сомневался, что они погибнут*<sup>336</sup> [Сага Тристрама и Исонды; 219]. Испуганные мореплаватели дают Тристану клятву в случае своего спасения даровать юноше свободу: *Буря не кончится, а мы не достигнем берега, пока он находится у нас на борту* [Там же]<sup>337</sup>. Как только буря утихает, корабль причаливает к незнакомому берегу. Государством, на землю которого ступает Тристан, правит король Марк. Взаимоотношения главного героя с правителем, являющие собой «зерно легенды»<sup>338</sup>, оказываются, таким образом, ««делом рук» моря»<sup>339</sup>. Следующим эпизодом легенды, тесно связанным с анализируемым образом, становится пребывание Тристана в открытом море: умирающий от ран, нанесенных Морхольтом, юноша отправляется в ладье, взяв с собой лишь меч и арфу в плавание, исход которого, казалось бы, предрешен: *К чему паруса, когда его руки*

<sup>336</sup> Цитаты приведены по «Саге Тристрама и Исонды», «записанной по-норвежски в 1226 году после Рождения Христова, по указу и распоряжению достойного господина, короля Хакона» [Сага Тристрама и Исонды // Легенда о Тристане и Изольде. М.: Наука, 1976. С. 206]. Сага, дошедшая до наших дней в версии XVII в., была впервые опубликована в 1878 г. Текст представляет собой перевод французского рыцарского романа, выполненный ученым монахом Робертом по заказу норвежского государя Хакона IV Старого.

<sup>337</sup> Эпизод «Саги» является своего рода зеркальным отражением завязки ветхозаветной притчи об Ионе.

<sup>338</sup> Михайлов А. Д. История Легенды о Тристане и Изольде. С. 632.

<sup>339</sup> Там же.

*не могли бы их распустить? К чему весла, к чему меч?*<sup>340</sup> [Бедье Ж. Тристан и Изольда; 45]. Его ладья становится «плавучим саркофагом»<sup>341</sup>, и подобно душам умерших, что перевозит Харон, Тристан оказывается на пути в загробный мир: *Хочу вверить себя морю и его случайностям. Я желал бы, чтоб оно унесло меня одного далеко* [Там же; 45]. По прошествии семи дней течение приносит ладью Тристана к берегам Ирландии, где герой обретает спасение и переживает судьбоносную встречу с Изольдой.

Третье морское путешествие Тристан совершает вместе со своей командой. Двадцать доблестных и храбрых юношей из свиты британского монарха под видом купцов отправляются вместе с Тристаном в Ирландию на корабле, груженном разнообразными товарами. Цель Тристана – увезти возлюбленную Изольду: *Вот они уже плывут по Ирландскому морю. Тристрам угрюм и озабочен. Он думает, что лучше всего будет заманить Исонду на корабль и спешно отплыть с нею* [Там же; 40]. Немало дней и ночей предстоит Тристану и его людям провести посреди открытого моря: буря не дает путешественникам пристать к берегам Дублина. Как только корабль причаливает в порту, Тристан узнает об очередном испытании, которое ему необходимо преодолеть на пути к любимой: героя ожидает сражение с драконом, за победу над которым король обещает отдать руку своей дочери.

Четвертое плавание по морю связано с обоими героями: Тристан и Изольда совершают морское путешествие вместе, направляясь к королю Марку, за которого должна выйти принцесса. Чувства молодых людей столь же переменчивы, сколь и нрав морских глубин. В начале плавания Изольда опечалена тем, что ей пришлось оставить отчий дом: *Когда Тристан приходил к ней, желая успокоить ее ласковыми словами, она гневалась, отталкивала его, и ненависть наполняла ее сердце. Ведь он, похититель <...> Везет ее по морю, как добычу, во вражескую страну* [Там же; 62]. Принцесса проклиняет корабль, который стал ее темницей посреди ненавистного морского простора:

<sup>340</sup> Цитаты приведены по французскому изданию «Тристан и Изольда» Жозефа Бедье, опубликованному в 1900 году.

<sup>341</sup> Михайлов А. Д. История Легенды о Тристане и Изольде. С. 632.

*Несчастливая!* – говорила она себе. – *Да будет проклято море, которое несет меня* [Там же]. Наступает штиль, и судно пристаёт к берегу. Томясь от непереносимой жары, молодые люди вкушают запретный любовный напиток, приготовленный матерью Изольды для первой брачной ночи ее дочери с королем. Вслед за этим роковым событием штиль сменяется попутным ветром, и корабль на всех парусах мчится к берегам Англии, а Тристан и Изольда, *связанные навеки, отдались любви* [Там же; 66]. Единственное желание Тристана – оставаться на судне вечно: *Будь его воля, никогда не сошел бы он на этот берег, а предпочел бы всю жизнь носиться по волнам*<sup>342</sup>. Однако вскоре корабль входит в порт, и для влюбленной пары наступает череда тяжелых испытаний их чувств.

В последний раз корабль появляется в сюжетной линии легенды в эпизоде плавания королевы к умирающему возлюбленному. На корабле Каэрдина Изольда стремится как можно быстрее пересечь морские просторы, чтобы увидеть любимого и излечить его раны, в то время как Тристан проводит дни в мучительном ожидании: *Прихода корабля он ждет/Но страх, что не прибудет тот/В Тристане так порой силен/Что дольше ждать страшится он//* [Тома. Роман о Тристане; 179]. Высшие силы препятствуют воссоединению любовников: лишь только вдалеке показывается Британский берег, на судно налетает шквалистый ветер: *И паруса в клочки летят/Корабль несетя наугад//* [Там же; 179]. Ужасом объята пассажиры корабля, предчувствующие скорую гибель: *Все стонут, мечутся, рыдают/И смерти в страхе ожидают//* [Там же; 180]. Пять дней продолжается страшный шторм, после которого небо внезапно проясняется, и корабль вновь на всех парусах несетя к берегам бретонским: *Корабль взрезал за валом вал/И ветер паруса вздувал//* [Там же]. Едва завидев сушу, мореплаватели вновь лишаются надежды в скором времени ступить на землю: *Ударил зной и ветер стих//Корабль замедлил разом ход//Скорей стоит он, чем идет//* [Там же] – *Корабль обречен.. стоять/Покуда ветры буду спать//* [Там же]. Лишь в самый миг, когда Тристан погружается в вечный сон, так и не увидев любимой, полный штиль сменяется долгожданным ветром: *Зной между тем*

<sup>342</sup> Михайлов А. Д. История Легенды о Тристане и Изольде. С. 253–254.

*ослаб чуть-чуть/И ветер снова начал дуть/И паруса взвились опять/И смог корабль к земле пристать//* [Там же; 183]. Таким образом, корабль, что некогда привел Тристана к Изольде, позволив двум молодым сердцам познать настоящую любовь и испытать подлинную страсть, вновь соединил их, на этот раз – навсегда: *Она к Тристану прилегла/Любимого поцеловала/В объятьях сжала, как бывало <...>/И смерть ее настигла там//* [Там же; 185].

В кельтской легенде о Тристане и Изольде, равно как и в ирландских одиссеях Мельдуна, Брендана и Брана, роль, которую исполняет корабль, близка той, что морское судно играет в античной литературе, в частности, в поэмах Аполлония Родосского и Гомера. Корабль во многом являет собой роковое судно, исход плавания которого целиком находится в руках провидения; особое значение приобретает связанная с ним трагическая нота; корабль становится полноправным участником событий, вторгающимся в ход их развития. В немалой степени этому способствует и вполне конкретный исторический фон – переходный период раннего Средневековья, эпоха активного формирования облика нового европейского континента, время великого переселения народов и образования новых государств. Мифологема «корабль» в этом контексте предстает в более резком свете: события, разворачивающиеся вокруг морского судна, наполнены внутренним драматизмом, исход плавания трагичен.

Похожая тенденция прослеживается и в **германо-скандинавской** мифологии эпохи викингов – периода формирования германо-скандинавского героического эпоса. В культуре германо-скандинавских народов, так же как и среди племен кельтов, корабль играл ключевую роль. Географическое местоположение, открывающее выход к морю, обилие рек и озер вынуждало предков современных жителей Восточной и Северной Европы активно осваивать кораблестроение и мореходство. Сражения за новые земли и расширение торговых отношений требовали наличия опытных мореплавателей и надежного флота. Неоспорим факт высокого уровня корабельного искусства, которым в свое время удалось овладеть викингам. Этимология самого названия племени (от древненорвежского *vikingr*) указывает на их тесную связь с морской стихией, и

оно может быть буквально переведено как «люди с фьордов». Существуют также иные интерпретации, согласно которым слово «викинг» произошло либо от существительного *vik* – «бухта», «залив», следовательно, викинг – тот, кто прячется в заливе; либо от глагола *vikja* – «поворачивать», «уклоняться», и в этом случае викинг – это человек, оставивший родину.

По свидетельствам историков, именно викинги сумели создать наиболее совершенные для своей эпохи морские и речные суда. Викингов<sup>343</sup> можно также считать представителями новой формации. Так, А. Я. Гуревич пишет, что в мире скандинавов в конце VIII – начале IX века произошел резкий сдвиг – перерыв в медленном, постепенном развитии; среди них появляется новый тип людей – смелые мореплаватели, искатели добычи, приключений и впечатлений<sup>344</sup>. Исторические предпосылки возникновения нового типа представителей народов Северной Европы вполне очевидны: наметившееся в тот период существенное перенаселение приморских районов Скандинавии, а также острая нехватка плодородных земель вынуждали местных жителей искать новые ареалы обитания. Легендарные захватнические набеги морских конунгов на Лондон, Гамбург, Париж, земли Шотландии, Испании и Португалии вошли в мировую историческую летопись. На протяжении VIII–XI вв. викинги не знали себе равных на море.

Благодаря существовавшей среди скандинавских народов традиции хоронить воина в ладье, помещаемой в курган (в более раннюю эпоху над курганом определенным образом выкладывались камни, имитировавшие контуры корабля; порой рядом с умершим клали часть разрубленной ладьи), археологические раскопки предоставляют немало сведений, касающихся моделей судов, бытовавших у северных народов. Широкое распространение получили так называемые лодки-однодревки, выдолбленные из одного куска дерева. Быстроходные и рассчитанные на использование в мелководных реках, они в

---

<sup>343</sup> В разных частях света их именовали по-разному: во Франции северные племена были известны как норманны, в Англии – как датчане, в Ирландии – фингаллы (т.е. «светлые чужеземцы», норвежцы) и дубгаллы (в переводе «темные чужеземцы», датчане), в Германии – аскеманны, в Византии – варанги и, наконец, на Руси – варяги [См. Гуревич А. Я. Походы викингов. М.: Наука, 1966. С. 5].

<sup>344</sup> Гуревич А. Я. Походы викингов. С. 138.

основном использовались в военных целях и с успехом применялись в случае проведения внезапной атаки на вражескую территорию. Однако ядро флота викингов преимущественно составляли боевые корабли<sup>345</sup>: **драккары**<sup>346</sup>, **снеккары**<sup>347</sup>, а также торговые суда (**кнорры**), одновременно служившие для перевозки припасов, снаряжения и лошадей во время дальних походов. Основное отличие торговых судов от военных заключалось в том, что последние были гораздо длиннее, имели меньшее водоизмещение, что значительно увеличивало их скорость, а также гораздо большее количество весел. Такие корабли вошли в историю под названием *langskip*, т.е. «длинный корабль». Эти суда, в свою очередь, классифицировались в зависимости от количества скамеек (банок) для гребцов. Первые поистине огромные военные корабли с тридцатью скамейками стали строиться к концу X века. Одним из самых знаменитых судов подобного типа стал тридцатичетырехбаночный «Длинный Змей» Олафа Тригвассона, спущенный на воду около 1000 года.

А. Я. Гуревич в своей статье отмечает, что в описываемый исторический период морские битвы скандинавов заключались в том, что флоты противников, построенные в боевой порядок, сближались и корабли брали друг друга на abordаж; целью боя было высадить дружину на борт вражеского корабля и уничтожить его команду в рукопашном бою, захватив самый корабль, – это называлось «очистить корабль»<sup>348</sup>. По словам исследователя, повелителем Норвегии оказывался тот, кто обладал флотом<sup>349</sup>. Военные корабли викингов, вошедшие в историю как «драконьи», в длину достигавшие тридцати метров, были деревянными и отличались изяществом форм: с низкими бортами и вздернутой вверх кормой. Гребцы, приводившие корабль в движение, укрывались

<sup>345</sup> Как уже отмечалось выше, символом удачи в грядущем сражении у скандинавов считался ворон – именно его изображение было традиционным на флаге, украшавшем мачту боевого судна.

<sup>346</sup> Название происходит от древнесканд. *drage* – дракон и *kar* – корабль и объясняется тем, что на носу такого судна крепилась резная голова дракона; согласно языческим представлениям, подобное резное деревянное украшение придавало кораблю магическую силу, защищало от злых духов и было призвано устрашать врагов; при приближении к дружественным землям резное убранство форштевня убиралось, дабы не разгневать местных богов.

<sup>347</sup> В переводе с древнесканд. *snekja* – змея; подобный тип корабля имел меньший размер и меньшую команду, численностью не превышавшую 60 человек.

<sup>348</sup> Гуревич А. Я. «Круг Земной» и история Норвегии // Стурлусон С. Круг Земной. М.: Наука, 1980. С. 621.

<sup>349</sup> Гуревич А. Я. Походы викингов. С. 16.

за вывешенными вдоль бортов щитами; рулевое весло помещалось сбоку на корме. Паруса кораблей викингов, сделанные из грубой холстины, устанавливались в центре просторной палубы и были легко узнаваемы, будучи выкрашены в красную или синюю полосу или клетку.

В скорости и маневренности судам викингов не было равных. Интерес вызывает один исторический эксперимент, наглядно продемонстрировавший кораблестроительный талант викингов: точно воссозданная копия 32-весельного драккара, найденного в конце XIX века в могильном кургане на юге Норвегии (Гокстад), смогла развить скорость, в полтора раза превысившую скорость каравелл Колумба, совершивших свое легендарное плавание в Вест-Индию спустя пять столетий. В настоящее время образцы обнаруженных более века назад кораблей можно увидеть в Музее драккаров в г. Осло: среди прочих наибольшую известность приобрели Гокстадский, Усебергский и Тюнский суда – дубовые корабли, использованные в качестве погребальных. Примечательно, что внутри судна из Гокстада, помимо предметов домашнего обихода, были также обнаружены три маленькие лодки, имевшие такую же конструкцию, что и главный корабль, и приспособленные для плавания под парусом.

Вслед за древними египтянами скандинавы верили в то, что после своей смерти человек продолжает вести тот же образ жизни, что и прежде, и, следовательно, ему необходимо все накопленное за годы земного существования богатство, включая корабль: «Корабль играл... видную роль среди религиозных представлений... населения Скандинавии»<sup>350</sup>. У древнескандинавских племен морское судно выполняло функцию погребальной урны, в которую останки умершего помещали вместе со всем ценным имуществом, имевшимся при жизни. Так, к примеру, в Усебергском судне было обнаружено множество разнообразных вещей: сани, телега, остовы кроватей, сундуки, ведра, кости лошадей и быков и др.<sup>351</sup> – при этом не только предметы внутри корабля, но и его форштевень и ахтерштевень были украшены причудливой резьбой, которая впоследствии и

<sup>350</sup> Гуревич А. Я. Походы викингов. С. 37.

<sup>351</sup> Андерсон Р., Андерсон Р. Ч. Парусные корабли. История мореплавания и кораблестроения с древних времен до XIX века. М.: Центрполиграф, 2014. С. 61.



помогла установить приблизительную дату постройки судна (ок. 820 г.). Когда умирал прославленный воин, корабль или поджигали и спускали на воду, или же размещали в земле особым образом: *Тела полководцев и королей возлагались на костер, устроенный в передней части корабля; затем под костер подкладывали огня, подымали паруса и, направив руль, пускали корабль в море*<sup>352,353</sup>. В случае погребения в кургане насыпи старались придать форму корабля – камни служили для обозначения носа, кормы, бортов и мачты<sup>354</sup>. А. Я. Гуревич отмечает, что все три обнаруженные в норвежских погребальных курганах корабля обращены к югу, т.е. к морю, как будто готовые отправиться в новое плавание по загробному царству. Даже с приходом христианства, в эпоху Средневековья, корабль не утратил своего значения: ремесленники создавали миниатюрные модели кораблей (символизировавшие жизнь, смерть и тот путь, который их соединяет<sup>355</sup>) для использования в религиозных процессиях.

Для скандинавов корабль нередко выступал в качестве своеобразного Ноева Ковчега, поскольку, отправляясь в дальний путь, мореплаватели брали на борт своего судна не только необходимую провизию, опытных гребцов и обученных воинов, но и всех без исключения домочадцев с полным домашним скарбом. Еще до начала эпохи викингов морское судно играло ведущую роль в жизни северных народов: «Жизнь древнего скандинава была сплошь и рядом связана с морем»<sup>356</sup>. Морская стихия являлась для северных народов гораздо более привычной, нежели суша: «Средневековый скандинав чувствовал себя на земле более стесненным, чем на море»<sup>357</sup>. По выражению франкского поэта, *корабль – жилище скандинава*<sup>358</sup>. О значимости корабля для жителей Скандинавского полуострова свидетельствует также богатство морской терминологии и выражений, которые

<sup>352</sup> *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. С. 579

<sup>353</sup> Афанасьев указывает на связь этого германо-скандинавского обычая и старообрядческой традиции выдалбливать гроб из цельного куска дерева, как это делается при изготовлении лодки, а также приводит пример пуска по воде стружки, оставшейся от вырезанного гроба [См. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. С. 579].

<sup>354</sup> *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. С. 579

<sup>355</sup> *Daly K. N.* Norse Mythology A to Z. Third Edition. N. Y.: Chelsea House Publishers, 2010. P. 91.

<sup>356</sup> *Гуревич А. Я.* Походы викингов. С. 32.

<sup>357</sup> Там же. С. 15.

<sup>358</sup> Там же. С. 37.

они употребляли, называя свои суда, бесчисленные изображения кораблей, погребения в ладьях<sup>359</sup>. Судя по дошедшим до нашего времени свидетельствам, мореплавание было известно скандинавам с древнейших времен, и уже к эпохе неолита и бронзы относятся многочисленные наскальные изображения ладьи. В бронзовый век корабль становится самым распространенным, излюбленным сюжетом скандинавских мастеров наскального рисунка<sup>360</sup>.

С эпохой завоеваний новых земель племенами викингов связано и освоение Исландии, которое сыграло значимую роль в формировании древнескандинавской культуры, во многом сопоставимую с тем значением, которое приобрела Ирландия в судьбе кельтской цивилизации. Как пишет А. Я. Гуревич в книге «История и сага», Исландия на протяжении нескольких поколений поставляла Норвегии скальдов и историков; народ, внутренняя история которого была небогата крупными событиями, сумел создать могучую историческую традицию, независимую от европейской католической историографии<sup>361</sup>. Древнескандинавская мифология в том виде, в котором она дошла до наших дней, в некоторой степени сохранилась именно благодаря тому, что в Исландии, в отличие от стран континентальной Европы, в состав которой постепенно входили скандинавские народы, христианизация общества происходила постепенно, и сравнительно безболезненно: долгое время здесь процветало двоеверие, и традиционные языческие божества естественным образом превращались в поэтические метафоры, уступая место новым христианским святым<sup>362</sup>: язычество сохранялось не как система взглядов и идеология, а как суеверие и комплекс ритуалов<sup>363</sup>. На почве подобного мирного замещения одних культурных концептов другими происходило консервирование древних мифов и легенд севера в поэтическом творчестве, которым славились жители Исландии. В сравнительно

<sup>359</sup> Гуревич А. Я. Походы викингов. С. 37.

<sup>360</sup> Там же.

<sup>361</sup> Гуревич А. Я. История и сага. М.: Наука, 1972. С. 13.

<sup>362</sup> По замечанию А. Я. Гуревича, язычество сохраняло свое присутствие на Скандинавских землях до конца эпохи викингов. В частности, исследователь приводит свидетельства Адама Бременского и Титмара Мерзебургского, описывавших в XI веке языческое празднование с принесением человеческой жертвы в главном святилище Швеции – Уппсале: «По девяти голов живых существ мужского пола вешали на деревьях» [Гуревич А. Я. Походы викингов. С. 158].

<sup>363</sup> Гуревич А. Я. Походы викингов. С. 169.

простой по форме, но богатой по мифопоэтическому содержанию эддической поэзии, в более поздней поэзии скальдов, создававших причудливые по стилю произведения, в прозаических сагах викингов, где рассказывалось об исторических событиях и биографиях прославленных героев, нашла свое отражение германо-скандинавская мифология, включающая немалое количество космогонических и эсхатологических сюжетов, в которых мифопоэтический образ корабля играл одну из ключевых ролей.

Обратимся для начала к дошедшим до наших дней образчикам скальдической поэзии. Как пишет О. А. Смирницкая в статье, посвященной поэзии скальдов в «Круге Земном» Снорри Стурлусона, неисчислимое множество поэтических синонимов («хейти») служило для обозначения всего двух-трех десятков понятий, таких как *мужчина, женщина, корабль, море, битва, меч*<sup>364</sup>. К числу наиболее упоминаемых кеннингов (затейливых метафор, используемых для обозначения вполне обычных явлений и состоящих из двух, трех и более слов) Е. М. Мелетинский причисляет те, что обозначают *воина, князя, героя, битву, кровь, меч, золото* и, конечно же, *корабль*, высказывая предположение, согласно которому развитие кеннингов в основном связано с эпохой викингов<sup>365</sup>. Скальды, поэты-певцы, подобрали немало синонимов к слову «корабль», среди которых наиболее примечательными являются: *медведь морских струй, морской конь, конь корабельных сараев, лыжи-жизжи, зверь моря, конь мачты, олень моря, бык штевня* и т.д.

Значимая роль, которую корабль играл в жизни древних скандинавских племен, получила свое отражение и в мифологии народов Северной Европы. Справочник, посвященный миру северных богов с подробным объяснением древних мифов, созданный на рубеже XIII века Снорри Стурлусоном, позволяет составить некоторое представление как о германо-скандинавском пантеоне, так и о тех сюжетах, что были с ним связаны. Стурлусон объединил саги, созданные в эпоху викингов, т.е. приблизительно между 750 и 1050 гг., когда сформировалась

<sup>364</sup> Смирницкая О. А. О поэзии скальдов в «Круге Земном» и ее переводе на русский язык // Стурлусон С. Круг Земной. С. 606.

<sup>365</sup> Мелетинский Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса. М.: Наука, 1968. С. 126.

мощная традиция, связанная с подвигами Одина, Тора и Фрейра<sup>366</sup>. Среди персонажей, действующих в древних легендах, немало и тех, кто напрямую связан с морской стихией.

Одним из них является *Ран* – богиня моря, которая, как и переменчивая стихия, олицетворяемая ею, порой помогала людям, а порой наносила им вред. В распоряжении Ран была волшебная сеть, которую та набрасывала на моряков, дабы увлечь их в свои владения на морском дне, где вместе с супругом Эгиром забавлялась с жертвами в коралловых пещерах, освещенных блеском морского золота. Золото, которое северяне именовали «морским огнем», было главной страстью Ран, а потому, желая заручиться ее поддержкой и стремясь избежать смерти в морской пучине, моряки, отправляясь в плавание, брали с собой золотую дань для богини.

Северный бог моря *Эгир*, воплощавший дикую морскую стихию, по всей видимости, принадлежал к более древнему поколению богов, нежели асы или ваны. Седовласый старец с крючковатым носом, каким его традиционно изображали в легендах, он поднимался из сверкающего чертога на дне морской бездны лишь за тем, чтобы потопить корабли и сгубить как можно больше моряков: по этой причине штормовые северные моря нередко именовали «кипящим котлом Эгира». С целью обеспечить себе благополучное возвращение домой викинги приносили Эгиру в жертву своих пленников. Эгир – отец девяти волн, дев морских валов, помогающих ему управлять стихией. Каждая из них наделена собственным именем: Бара (волна), Химинглёва (волна, отражающая небо), Дуфа (мучающаяся волна), Блудухадда (с кровавыми волосами), Хефринг (пульсирующая волна), Унн (волна), Хрон (цепкая волна), Бюльгья (морской вал) и Кулга (ужасная волна).

Другим северным богом моря был *Ньёрд* – представитель божественной расы ванов. В его власти было успокаивать бури и вызывать дождь. Обладая мягким и добродушным складом характера, он любил залитые солнцем бухты и заливы, привлекавшие стаи чаек и лебедей. Особой любовью этот бог пользовался

---

<sup>366</sup> *Котерелл А.* Мифология. Энциклопедический справочник. Северная. Античная. Кельтская. С. 175.

у мореходов и рыбаков, так как всегда помогал попавшим в беду кораблям, посылая им попутный ветер.

Среди морских судов, упомянутых в германо-скандинавском эпосе, легендарными являются три корабля: «Эллида», «Скидбладнир» и «Нагльфар». «Эллида» представляет собой сказочный драккар Торстейна, подарок бога моря Эгира. Изготовленная из досок, сросшихся в форме крылатого дракона, крутобокая «Эллида» не имеет себе равных, рассекая волны, словно порывы ветра и соревнуясь в скорости со стремительными и могучими орлами.

«Скидбладнир» – корабль, принадлежащий Фрейру, германо-скандинавскому богу плодородия и лета, подобен облакам, он свободно летит по земле, воде и воздуху. Будучи немалого размера, он, тем не менее, легко складывается и помещается в кармане, словно носовой платок. В речах Гримнира из поэтической Старшей Эдды так рассказывается о его создании: *Ивальда отпрыски/Некогда стали/Скидбладнир строить/Для сына Ньёрда/Светлого Фрейра/Струг самый крепкий//* [Старшая Эдда; 43]. Имя этого чудесного корабля также упоминается в перечне всего лучшего, что существует в мире асов: *Дерево лучшее/яшень Иггдрасиль/Лучший струг/Скидбладнир* (курсив мой. – И. М.) */Лучший ас – Один/Лучший конь – Слейпнир/Лучший мост – Бильрёст/Скальд лучший – Браги/И ястреб – Хаброк/А Гарм – лучший пес//* [Там же; 44].

В беседе между Ганглери и Высоким из «Видения Гюльви» «Младшей Эдды» Снорри Стурлусона, называемой «подлинной сокровищницей древнескандинавской мифологии»<sup>367</sup>, дается более пространное описание чудесных свойств «Скидбладнира», а также истории его строительства: *Тогда Ганглери сказал: “А что можно поведать о Скидбладнире, лучшем из кораблей? Правда ли, что никакой другой корабль не сравняется с ним величиной?”. Высокий отвечает: “Скидбладнир – лучший из кораблей и на диво искусно сделан”. ...Построили Скидбладнир некие карлы, сыновья Ивальди, и отдали этот корабль Фрейру. Так он велик, что хватит места всем асам в доспехах и*

<sup>367</sup> Джаксон Т. Н. Норна у источника Судьбы // Сборник статей в честь Елены Александровны Мельниковой. М.: Индрик, 2001. С. 5.

при оружии. И лишь поднимут на нем паруса, в них дует попутный ветер, куда бы ни плыл он. А когда в нем нет нужды, чтобы плыть по морю, можно свернуть его, как простой платок, и упрятать в кошель, так он сложно устроен и хитро сделан”. Тогда Ганглери сказал: “Добрый корабль Скидбландир. Верно много нужно было колдовского умения, чтобы сделать такой” [Младшая Эдда; 327]. В «Саге об Инглингах» Стурлусона обладателем величайшего корабля является уже Один: Он (Один. – И. М.) мог... словом потушить огонь или утишить море, или повернуть ветер в любую сторону, если хотел, и у него был корабль – он назывался Скидбладнир, – на котором он переплывал через большие моря и который можно было свернуть, как платок [Сага об Инглингах; 14].

По утверждению Е. М. Мелетинского, корабль Фрейра, равно как и упоминаемые в древнескандинавских сказаниях магическое кольцо Одина и золотой вепрь бога плодородия, представляют собой не просто сказочные «чудесные предметы», но и предметы мифического и ритуального характера: например, вепрь – это священный жертвенный зверь<sup>368</sup>.

**«Нагльфар»** – корабль-призрак, антагонист героического и волшебного Скидбладнира. Когда нарушатся обеты, начнутся распри, вырвутся на свободу хтонические чудовища и содрогнется Мировое Древо ясень Иггдрасиль, вслед за золотым веком, наступит хаос, и в разгар эсхатологической битвы Рагнарёк приплывет корабль, построенный из ногтей мертвецов, за штурвал которого, освободившись от оков, встанет Локи. В прорицании вёльвы из Песни о богах Старшей Эдды сказано: *Хрюм едет с востока/Щитом заслоняясь//Ёрмунганд гневно/Поворотился//Змей бьет о волны/Клекочет орел/Павших терзает//Нагльфар плывет//* [Старшая Эдда; 15]. Образ inferнального корабля в Старшей Эдде напрямую упоминается лишь единожды – в связи с описанием эсхатологической битвы<sup>369</sup>. В Младшей Эдде, в Видении Гюльви, о демоническом

<sup>368</sup> Мелетинский Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса. С. 181.

<sup>369</sup> Отталкиваясь от определения, данного Е. М. Мелетинским эсхатологическому мифу как «мифу творения наизнанку», возможно вновь указать на сходство изучаемого образа корабля с рассмотренными ранее образом Мирового Древа, как основы создаваемой вселенной и связанного с ним образа яйца, символизирующего непосредственно акт творения мира [Мелетинский Е. М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. С. 13].

судне говорит Высокий (Один): *Но самый большой корабль – это Нагльфари. Им владеет Муспелль* [Младшая Эдда; 328]. Как пишет А. Н. Афанасьев, «это – корабль-туча, созданный руками грозных карликов, скрепленный пальцами-молниями, как бы крепкими и блестящими гвоздями. На подобном же корабле возносятся души усопших в небесные селения»<sup>370</sup>. Необходимо добавить, что в современной Исландии до сих пор распространено поверье, согласно которому мертвецам необходимо обрезать ногти, чтобы ими не воспользовались злые силы.

Очевидно, что из трех перечисленных выше кораблей наибольшее значение в контексте последующего оформления в образном поле «корабль» нового художественного образа – Летучего Голландца – приобрел именно грозный «Нагльфар», послуживший одним из мифологических прототипов корабля-фатума.

В германо-скандинавском эпосе, равно как и в кельтской мифологии, в период раннего Средневековья художественное осмысление мифологемы «корабль» во многом строится на уже существующей античной традиции, в рамках которой впервые заявил о себе роковой образ корабля – вершителя судеб. В столетия, последовавшие за падением Западной Римской империи, в эпоху раннего Средневековья, на стадии формирования нового типа европейского мировоззрения, образ германо-скандинавского корабля смерти, являющегося миру в момент его гибели, становится наиболее удачным символом происходящих перемен.

---

<sup>370</sup> Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 2. С. 774.

### Глава 3. Образное поле «корабль» в литературе эпохи Ренессанса

#### 3.1. Историко-культурные особенности искусства и литературы Северного Возрождения в дореформационный период (Германия, Нидерланды)

Приступая к изучению новой стадии в развитии образного поля «корабль», в частности, к исследованию этапа рефлексивного традиционализма, на котором оформился новый компонент ядра образного поля «корабль», обратимся к социально-историческому контексту, в котором данная мифологема продолжила свое функционирование и дальнейшее развитие, вслед за А. Н. Веселовским полагая, что «дабы понять поэзию, необходимо прежде всего выйти от изучения самой жизни»<sup>371</sup>.

Эпоха Ренессанса стала периодом расцвета западноевропейского искусства – по словам Г. И. Шрамковой, временем возвращения культуры к свету после тысячелетнего «мрака средневековья»<sup>372</sup>. Переход, совершившийся от Средних веков к Новому времени, сопровождавшийся сменой привычного уклада жизни и формированием новых ценностей и идеалов, по словам Боккаччо<sup>373</sup>, стал временем возрождения искусства, которое «на протяжении столетий затаптывали по своему неразумению те, что старались не столько угодить вкусу знатоков, сколько увеселить взор невежд»<sup>374</sup>. Эпоха, охватывающая почти три столетия, была ознаменована утверждением гуманистической культуры, центральным звеном которой являлся человек – «образец мира», по определению Леонардо да Винчи, человек, обладающий наивысшим этическим значением – совершеннейшая частица вселенной<sup>375</sup>.

<sup>371</sup> Веселовский А. Н. Из отчетов о заграничной командировке // Историческая поэтика. Историческая поэтика. С. 388.

<sup>372</sup> Шрамкова Г. И. Искусство Возрождения. С. 5.

<sup>373</sup> В своей книге «Декамерон» Боккаччо подобным образом отзывается о творчестве флорентийского художника Джотто.

<sup>374</sup> Шрамкова Г. И. Искусство Возрождения. С. 5.

<sup>375</sup> Как отмечал Эрвин Пановски, художественное мирозерцание эпохи Возрождения в отличие от средневекового характеризуется тем, что оно извлекает объект из внутреннего мира представлений субъекта и указывает ему место в прочно данном внешнем мире, что оно устанавливает между субъектом и объектом дистанцию, которая



Радикальная смена мировоззренческих ориентиров, поворот, совершенный от идеала углубленной созерцательности в сторону созидательной творческой активности, способствовали развитию всех видов искусств, посредством которых «наиболее ярко и блистательно»<sup>376</sup> выражала себя новая эпоха. Плеяда величайших творцов Возрождения сформировала золотой фонд западноевропейского искусства: Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Тициан, Босх, Брейгель, Дюрер, Боккаччо, Данте, Петрарка, Рабле и многие другие.

Культура Нидерландов, Германии и Франции – стран, в искусстве которых мифологема «корабль» получила свое дальнейшее развитие, – вошла в мировую историю под названием Северного Возрождения, что было обусловлено целым рядом специфических черт, связанных в первую очередь с историческим путем развития каждого из указанных государств.

Формирование нового типа искусства в странах Средней и Северной Европы происходило позже, нежели в Италии, и отличалось менее последовательным характером. Как пишет Г. И. Шрамкова, для мастеров, творивших к северу от Апеннинского полуострова, национальной художественной традицией явилась не античность, а готика – высокоразвитая культура средневекового города. Новое в искусстве Северного Возрождения было теснее связано со старым и зачастую непосредственно выросло из него<sup>377</sup>. Более того, в культуре стран Средней и Северной Европы огромное значение, помимо идей гуманизма, декларируемых итальянским Возрождением, приобрела борьба за религиозное обновление, вылившаяся в итоге в движение Реформации и последовавшую за ним Контрреформацию.

В отличие от Италии, где традиционно выделяют Раннее, Высокое и Позднее Возрождение, в культуре этих стран принято говорить лишь о двух фазах развития национальной художественной культуры: дореформационной и

---

одновременно делает объект предметным, а субъект – личным [*Ланофски Э. Idea: к истории понятия в теориях античности до классицизма. СПб.: Андрей Наследников, 2002. С. 47*].

<sup>376</sup> Шрамкова Г. И. Искусство Возрождения. С. 6.

<sup>377</sup> Там же. С. 7.

постреформационной. В условиях острой межконфессиональной и политической борьбы за реформирование католической церкви иное звучание приобрели привычные для этого региона антиклерикальные выступления, вылившиеся в масштабные протесты против духовенства, обвиняемого в невежестве и засилье суеверий. Резкая критика современного состояния католической церкви нашла отражение прежде всего в произведениях искусства, созданных в первой четверти XVI столетия.

Крупнейшей частью Священной Римской империи, страной, на территории которой развитие идей гуманизма происходило в атмосфере назревания всевозможных кризисов, являлась **Германия**. Развиваясь под влиянием итальянского Ренессанса, идеи гуманизма в его немецком варианте во многом подпитывались явлениями национальной культуры периода так называемой *«осени» Средневековья*. Немалую роль в этом процессе сыграли, к примеру, религиозно-философские учения немецких и нидерландских мистиков движения «Нового благочестия», идеи противников светских притязаний папства Марсилия Падуанского и Вильяма Оккама, а также разрабатываемые с середины XV века проекты создания национальной немецкой церкви. Как следствие, необычайная популярность и актуальность религиозных идей наложили свой отпечаток на развитие ренессансной культуры Германии<sup>378</sup>.

*Немецкий гуманизм*, ведущий отсчет с 1430-х годов, с самого начала приобрел специфический характер: сторонники гуманизма в Германии с особым вниманием относились к вопросам, связанным с церковно-политическим и религиозно-этическим положением дел в обществе и государстве. Специфику немецкого гуманизма также определял всевозрастающий патриотизм, стремление воспитать национальные гражданские чувства, вызванные прежде всего болезненным ощущением резкого контраста между существовавшей некогда могущественной державой и той раздробленной в политическом и экономическом отношениях страной, каковой являлась Германия в начале XV столетия. В целом, духовная культура государства в указанный период отличалась сложностью и

---

<sup>378</sup> Шрамкова Г. И. Искусство Возрождения. С. 286.

противоречивостью, в значительной степени обусловленными остротой и ожесточенностью социальных конфликтов<sup>379</sup>.

Широкое распространение получил идеал человека, отличный от итальянского или, скажем, французского образцов, – человека, сочетающего в себе различные нравственные добродетели, а также обладающего обширными знаниями в различных областях. Основной своей задачей немецкие просветители, наравне с образованием, видели воспитание в духе гуманистической этики. В переломные для немецкого Возрождения 1490-е годы на территории Германии было сформировано множество различных сообществ, в центре которых стояли выдающиеся просветители того времени (Эразм Роттердамский, Иоганн Рейхлин<sup>380</sup>, Муциан Руф и др.), что в дальнейшем способствовало превращению целого ряда немецких городов в полноценные гуманистические центры (преимущественно на юге страны): Вена, Нюрнберг, Тюбинген, Гейдельберг, Фрайбург, Базель. Деятельность немецкой интеллигенции, направленная в первую очередь на критику устаревших схоластических представлений и популяризацию новых этических идеалов, подрывала привычные, средневековые, устои жизни и приводила к зарождению культуры Нового времени.

Схожие процессы имели место и в соседних **Нидерландах** – стране, большая часть земель которой в XV веке, на момент начала распространения ренессансной культуры, входила в состав Священной Римской империи. Присоединение бывших владений герцогства Бургундского стало последствием неудачной попытки Карла Смелого превратить Нидерланды в независимое и мощное государство. Проникновение новой культуры в различные сферы жизни страны происходило неравномерно и зачастую осложнялось как нестабильной внутриполитической обстановкой, так и многочисленными конфликтами, вызванными взаимодействием национальных культурных особенностей с зарубежными тенденциями, что оказывали все большее влияние на жизнь местного населения. Однако, по словам П. П. Гнедича, и среди северных народов,

<sup>379</sup> Шрамкова Г. И. Искусство Возрождения. С. 286.

<sup>380</sup> Обоих гуманистов именовали «очами Германии».

под туманным, влажным небом северных морей, образовался могучий центр, который мог поспорить со всей итальянской школой<sup>381</sup>.

Явление «осени» Средневековья, характерное для немецкой культуры, получило распространение и в Нидерландах, государстве, сохранявшем гораздо более тесную связь со средневековой культурой в целом и готической традицией в искусстве в частности. Постепенная смена нравственных и художественных идеалов, затянувшийся традиционализм в искусстве, равно как и тяготение к готике стали причинами несколько более позднего перехода Нидерландов на рельсы ренессансной эпохи. Шестнадцатое столетие, его первую и вторую половину, можно рассматривать как два основных периода развития культуры Возрождения в государстве, при этом уже в конце XV века новые веяния начинают оказывать все большее влияние на различные сферы культурной жизни Нидерландов. Особый интерес в этом отношении вызывает наличие в искусстве рассматриваемого периода своего рода сплавов старого и нового образцов: готики традиционной и осовремененной.

В значительной степени подготовке почвы, необходимой для распространения гуманистических идей в Нидерландах, способствовала педагогическая и издательская деятельность *«братьев общей жизни»*. В середине 1470-х годов латинскую школу «братьев» возглавил Александр Гегий; среди ее выпускников были Эразм Роттердамский и Муциан Руф – несмотря на активную деятельность вне пределов родной страны, оба просветителя способствовали продвижению ренессансной культуры и у себя на родине. К числу выдающихся личностей того времени, чья деятельность также была направлена на распространение и утверждение гуманистических идей в Нидерландах, принадлежал книгоиздатель Дирк Мартенс, первым напечатавший «Утопию» Мора, а также прославившийся тем, что опубликовал самое первое письмо, посланное Колумбом во время его исторического плавания к берегам Америки.

---

<sup>381</sup> Гнедич П. П. История искусств (Зодчество, Живопись, Ваяние): в 3 т. Т. 2. СПб.: Изд-во А.Ф. Маркса, 1897. С. 281.

Особое значение в историко-культурном контексте того времени приобрели Великие географические открытия, ознаменовавшие собой целую эпоху, начало которой было положено в конце XV столетия, а завершилось в середине XVII века, в корне изменив традиционные представления человека о Земле. Оживленная морская торговля велась в прибрежных городах Средиземного моря с XII века, однако с возникновением в XIII столетии государства мамлюков, а в XIV веке – Османской империи, отнявших восточный рынок, возникла необходимость в поиске нового морского пути из Европы и нового источника популярных в Европе товаров: золота, серебра и пряностей.

Первопроходцами стали Испания и Португалия, воевавшие против арабского ига в Северной Африке и в ходе продвижения вдоль западного побережья открывшие Канарские острова, острова Зеленого Мыса и остров Мадейра. С целью предотвращения возможного конфликта на почве очевидного соперничества в области географической экспансии две державы были вынуждены подписать Тордесильясский договор (1494), по итогам которого весь мир был условно разделен на две сферы влияния, предоставив, таким образом, сторонам-участницам эксклюзивные права на освоение открытых ими территорий. Экспедиции Бартоломео Диша (1487), обнаружившего самый южный выступ Африканского континента, и Васка да Гамы (1497), отправившегося на поиски пути вокруг Африки в Индию, навсегда изменили карту мира: Атлантический и Индийский океаны оказались связаны между собой, на карту был нанесен открытый путешественниками остров Мадагаскар, уточнены контуры Африки, а также открыт новый морской путь на Восток.

Многие исследователи сходятся во мнении, что именно эпоха Великих географических открытий способствовала переходу европейского общества от средневекового типа сознания к мышлению эпохи Возрождения. Новые карты мира, активно размножаемые при помощи изобретенного Гуттенбергом печатного станка, подогревали любопытство и расширяли кругозор. Происходил поистине глобальный культурный и материальный обмен, в котором участвовали товары,

люди, традиции и обычаи народов, прежде не подозревавших о существовании друг друга.

На подобном историческом фоне мифологема «корабль» оказалась как никогда актуальна и востребована, став одновременно символом грядущих перемен и связанных с ними надежд, а также тягостных сомнений относительно весьма неопределенного будущего.

### 3.2. Формирование образа Корабля Дураков в немецкой литературе и нидерландской живописи конца XV века (С. Брант vs. И. Босх)

В ренессансную эпоху, ставшую переходным этапом от Средневековья к Новому времени и, что более важно, периодом культурного расцвета в западноевропейских странах на фоне совершающихся географических открытий, объединивших различные цивилизации земного шара и явившихся одной из наиболее значимых вех грядущей глобализации, образное поле «корабль» расширило свои границы за счет формирования нового художественного образа – Корабля Дураков<sup>382</sup>. Как отмечает М. Фуко, в моду входит сочинение «Кораблей», чей экипаж, состоящий из вымышленных героев, из олицетворенных добродетелей и пороков или социальных типов, отправляется в великое символическое плавание; оно приносит персонажам если не благоденствие, то, по крайней мере, встречу со своей судьбой, либо с правдой о самом себе<sup>383</sup>. В 1413 году на суд общественности была представлена «Голубая лодка» (*Blauwe Schute*)

---

<sup>382</sup> Вот что пишет об этом новом образе М. Фуко: «С наступлением эпохи Ренессанса область воображаемого пополняется новым объектом, который вскоре займет в ней особое место: это Корабль дураков, загадочный пьяный корабль, бороздящий тихие воды притоков Рейна и фламандских каналов. Известно, что *Narrenschiff* – это литературный конструкт, заимствованный, судя по всему, из древнего цикла легенд об аргонавтах, цикла, который наряду с другими мифологическими темами, незадолго перед тем обрел вторую жизнь и вторую молодость и был возведен в статус государственного мифа в герцогстве Бургундском» [Фуко М. История безумия в классическую эпоху. М.: АСТ, 2010. С. 17]. Как следует из приведенной цитаты, ученый видит истоки нового образа в античном эпосе о походе аргонавтов за золотым руном, в то время как в контексте настоящего исследования упомянутый миф представляется основой формирования совсем другого образа, а именно Летучего Голландца, тогда как образ Корабля Дураков рассматривается в качестве новаторского сюжета ренессансной культуры, порожденного спецификой ее исторического фона.

<sup>383</sup> Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 17.

*Якоба ван Остворенса*, в 1494 – «*Корабль дураков*» (*Narrenschiff*) *Бранта*, год спустя – «*Челны глупости, или Ладьи жен бестолковых*» (*Stultiferae naviculae scaphae fatuarum mulierum*) *Иодока Бадия*, в 1502 – «*Корабль государей и бранных подвигов дворянства*» (*La nef des princes et des batailles de noblesse avec aultres enseignemens...*) *Гийома Бальзарина*<sup>384</sup>, через год – «*Корабль добродетельных дам*» (*La nef des dames vertueuses*) *Симфориана Шампье*, в 1505 году – «*Корабль дураков*» (*Het narrenship*) *Босха* и, наконец, в 1507 году – «*Ковчег здоровья*»<sup>385</sup> (*La nef de santé*) *Николя де ла Шесне*.

Этимология понятия «Корабль Дураков» восходит к историческим реалиям эпохи позднего Средневековья: стремясь очистить города от больных всех мастей, в том числе и умалишенных, власти насильно высылали их за пределы городского поселения. В случае с сумасшедшими заботу о них нередко препоручали матросам, отбывающим в очередное плавание, пытаясь таким образом обезопасить себя от повторной встречи с нежелательными горожанами<sup>386</sup>. Широкое распространение подобная практика получила на территории Германии<sup>387</sup>. Как отмечает М. Фуко, корабли дураков, неотступно занимавшие воображение людей в период раннего Ренессанса, были кораблями паломников, и плавание на них обретало в высшей степени символический смысл: умалишенные

<sup>384</sup> Указанное сочинение, изданное впервые в 1502 году в Лионе, в 1525 году было напечатано уже в Париже, и на этот раз авторство принадлежало Симфориану Шампье. Примечательно, что М. Фуко в своем исследовании «Истории безумия» ошибочно указывает Шампье как автора первого «Корабля», увидевшего свет в 1502 году.

<sup>385</sup> М. Фуко, упоминая труд Шасне последним в списке сочинений, созданных в эпоху раннего Возрождения и раскрывающих тему аллегорического плавания корабля, ограничивается весьма скупой фразой «и даже некий “Корабль здоровья”» [Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 18], в отличие от предыдущих работ (пусть и не всегда верно атрибутированных) оставляя его без указания авторства и даты создания.

<sup>386</sup> Однако известны случаи, когда капитан высаживал такого «пассажира» раньше времени, и он снова оказывался в родном городе.

<sup>387</sup> В связи с подобной немецкой практикой вспоминается известная английская легенда, позднее положенная в основу популярного фольклорного стишка из сборника «Песни Матушки Гусыни» *Three Wise Men of Gotham* (1765) блестяще переведенного Маршаком: *Три мудреца в одном тазу/Пустились по морю в грозу//Будь попрочнее старый таз/Длиннее был бы мой рассказ//*. Согласно легенде, однажды английский монарх Иоанн Безземельный пожелал поселиться в окрестностях деревни Готэм. Местные крестьяне, опасаясь огромных трат на содержание королевского двора, решили притвориться слабоумными, демонстрируя прибывшим послам абсурдность и бессмысленность своего поведения: одни пытались утопить угря в луже воды, другие сбрасывали головки сыра с холма, чтобы те самостоятельно катились в соседний город на продажу, третьи строили изгородь вокруг кукушки и т.д. Вселив в королевских слуг полную уверенность в том, что Готэм – это настоящая деревня дураков, местные жители смогли избавиться от непрошенных гостей. Первые упоминания «Готэмского дурачья» датируются XV–XVI вв.: *Towneley Mysteries* и *Merry Tales of the Mad Men of Gotham* соответственно. Позднее в своем стихотворении «В страну Джамблей» (*The Jumbles*, 1871), образ Корабля Дураков в похожем ключе представит Эдвард Лир: *Колесом завертелось в воде решето...//Им кричали: – Побойтесь греха!//Возвратитесь, вернитесь назад, а не то/Суждено вам пропасть ни за что, ни про что... –//Отвечали пловцы: – Ченуха!* (пер. С. Я. Маршака).

отправлялись на поиски своего разума: кто – спускаясь по рекам Рейнской области вниз, кто – поднимаясь вверх по Рейну<sup>388</sup>.

В «Истории безумия в классическую эпоху» Мишель Фуко следующим образом комментирует историко-культурный сюжет плавания «корабля глупцов»: *Безумец заперт на его борту, словно в тюрьме, побег из которой невозможен; он – всецело во власти реки с тысячью ее рукавов, моря с тысячью его путей, их великой переменчивости, неподначальной ничему. Он – узник, стоящий посреди самой вольной, самой широкой из дорог; он накрепко прикован к открытому во все концы света перекрестку. Он – Пассажир (Passager) в высшем смысле слова, иными словами, узник перехода (passage). И неведома никому земля, к которой причалит его корабль, – равно как не знает никто, из каких краев он прибыл, когда нога его ступает на берег. Нет у него иной правды, иной родины, кроме бесплодных просторов, пролегающих между двумя берегами, двумя чужбинами<sup>389</sup>. По справедливому замечанию ученого, в восприятии европейца вода надолго ассоциируется с безумием<sup>390</sup>. При этом сам по себе образ воды и связанных с ней «смутных представлений»<sup>391</sup> привнес в классический для искусства раннего Возрождения сюжет богатейшую смысловую нагрузку: *Вода не просто уносит человека прочь – она его очищает; к тому же, находясь в плавании, он пребывает во власти переменчивой судьбы: на корабле каждый предоставлен собственной участи, всякое отплытие может стать для него последним. Дурак на своем дурацком челноке отправляется в мир иной – и из иного мира прибывает, высаживаясь на берег<sup>392,393</sup>.**

Справедлив в этом контексте вопрос, которым задается Фуко: *Если в воображении европейца плавание дураков связывается со столькими мотивами, восходящими к незапамятным временам, то почему тогда эта тема так*

<sup>388</sup> Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 19.

<sup>389</sup> Там же. С. 21.

<sup>390</sup> Там же. С. 22.

<sup>391</sup> Там же. С. 21.

<sup>392</sup> Там же.

<sup>393</sup> Примечательна в этом отношении характеристика, данная морской стихии Оденем в его «Иконографии моря»: *Море... представляет собой то состояние языческой неопределенности и хаоса, из которой возникла и куда, если только не будет спасена усилиями богов или самих людей, канет вся человеческая цивилизация* [Auden W. H. The Echafèd Flood or the Romantic Iconography of the Sea. N. Y.: Vintage Books, 1967. P. 6].



внезапно оформляется в литературе и в иконографии именно к XV в.? Почему вдруг возникают очертания Корабля Дураков, а его дурацкая команда начинает назойливо вторгаться даже в привычайшие картины жизни?<sup>394</sup> Ответ, кажется, лежит на поверхности и связан с историческими реалиями, свидетелями которых явились современники позднего Средневековья – раннего Возрождения. Корабль Глупцов, родившийся «от древнего союза воды и безумия»<sup>395</sup> и внезапно столь громко заявивший о себе в указанный период, стал символом всеобщей тревоги и беспокойства, которые охватили европейские нации в переломные для них десятилетия: с одной стороны, мрачные предсказания конца света, грозные эпидемии и растиражированный повсюду сюжет *dance macabre*, с другой – изобретение книгопечатания, расширение научного кругозора, открытие новых земель, укрепление торговых отношений. Очевидно, для человека той эпохи этого оказалось достаточно, чтобы прийти в замешательство и испытать неприятное чувство утраты каких бы то ни было четких ориентиров: *Безумие и безумец становятся важнейшими персонажами этой культуры – во всей своей двойственности: они несут в себе и угрозу, и насмешку, и головокружительную бессмыслицу мира, и смехотворное ничтожество человека*<sup>396</sup>. Как пишет в своем исследовании «Сердитые волны: романтическая иконография моря» Оден, метафора «корабль-государство» или «корабль-общество» заявляет о себе лишь тогда, когда общество находится в опасности, при этом корабль не должен находиться за пределами гавани<sup>397</sup>. Корабль, намеренно отправляющийся в открытое море, символизирует государство, находящееся в беспорядке<sup>398,399</sup>.

<sup>394</sup> Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 23.

<sup>395</sup> Там же.

<sup>396</sup> Там же.

<sup>397</sup> Auden W. H. The Echafèd Flood or the Romantic Iconography of the Sea. P. 7

<sup>398</sup> Там же.

<sup>399</sup> Любопытно, что в качестве одного из доказательств угрозы, исходящей от морской пучины, Оден приводит строки из стихотворения американской поэтессы, представительницы модернизма, Марианны Мур: ... *Море не в силах дать ничего кроме глубоко выкопанной могилы* (стихотворение «Кладбищенский двор»/Graveyard, 1921), добавляя, что с нею не могли бы не согласиться и классики: *Плавание, таким образом – вынужденное зло. <...> Ни Одиссей, ни Ясон не отправляются в море ради самого плавания* [Auden W. H. The Echafèd Flood or the Romantic Iconography of the Sea. P. 7].

Поэма *Себастьяна Бранта*<sup>400</sup> стала первым значительным произведением западноевропейской литературы, в котором образ Корабля Дураков получил свое художественное осмысление. Сатира базельского поэта, написанная по-немецки правильным четырехстопным ямбом, который в ту пору считался новшеством, на первый план выдвинула целую «дурацкую флотилию», направляющуюся из Дуроштадта в Глупландию, тем самым явив миру его собственное недвусмысленное отражение. Для немецкого гуманизма были характерны различные виды сатиры, широко использовавшиеся писателями Северного Возрождения, как отмечает Б. И. Пуришев, с целью «выбить как можно больше пыли и грязи из немецкой жизни»<sup>401</sup>. Особой популярностью пользовались шванк (шутливый стихотворный или прозаический рассказ) и фастнахштиль (масленичное представление); пристрастие к площадной буффонаде, скоморошескому комизму и карнавальным маскам стали характерными чертами немецкой литературы эпохи Ренессанса; широкое распространение получили так называемые зеркала – сатирико-дидактические поэмы, высмеивающие людские недостатки. В духе своего времени Брант создал собственное «зерцало», отчетливо отразившее предреформационную эпоху. Его «Корабль дураков», обращенный к самой широкой аудитории, изобилующий разнообразными пословицами и поговорками, многочисленными цитатами из Библии, а также из произведений античных и раннехристианских авторов, своей основной задачей, помимо развлекающего читателя обличительного высмеивания, имел воздействие на разум современников с целью предотвращения их окончательного нравственного падения – об этом свидетельствует дидактический пафос книги. Как и большинство немецких гуманистов, базельский поэт ясно видел необходимость

---

<sup>400</sup> Сын состоятельного трактирщика, уроженец Страсбурга, Себастьян Брант, будучи дипломированным юристом, имея степени доктора гражданского (имперского) и канонического (церковного) прав, в течение некоторого времени преподавал право в Базельском университете, избирался деканом, а также имел широкую адвокатскую практику. Являясь одновременно издателем древней юридической литературы и произведений античных авторов, вскоре основным видом своей деятельности Брант избрал сочинительство. Из-под пера бывшего юриста выходили как исторические и морализаторские поэмы, так и стихи, сочиненные на латыни или немецком и посвященные актуальным событиям. В сопровождении гравюр, служивших иллюстрациями к тексту, такие стишки распространялись по городу в виде листовок.

<sup>401</sup> Пуришев Б. И. Предисловие // Себастьян Брант. Корабль дураков. Ганс Сакс. Избранное. М.: Художественная литература, 1989. С. 14.

перемен, назревшую на рубеже двух столетий<sup>402</sup>. Сожаление об утраченном Германией высоком статусе, стремление возродить былое величие страны, резкая критика в адрес дискредитировавшего себя церковного сообщества, социальная и политическая раздробленность Германии в дореформационный период, оглушительная критика всеобщего невежества и попытки немецких гуманистов создать новый тип современной личности – человека, сочетающего в себе высокий уровень эрудиции с многочисленными добродетелями, во многом обусловили появление подобного произведения, в котором критика глупости<sup>403</sup> во всех ее проявлениях нашла свое наиболее масштабное выражение. При этом в отличие от большинства ученых-гуманистов, предпочитавших создавать произведения на классическом латинском языке и оттого «неслышимых» читающим большинством, Брант изложил свое видение современной картины нравов на доступном и понятном каждому народном немецком языке<sup>404</sup>. Помимо этого инструментарий, использованный Брантом, был гораздо действеннее утомительных патетических речей, лившихся из уст его предшественников. Как пишет Б. И. Пуришев, Брант подошел к жизни с иным, по существу гуманистическим, критерием; все темное, уродливое, несправедливое он рассматривал как проявление человеческого неразумия<sup>405</sup>. На страницах изданной в 1494 году поэмы ее автор предстал в роли грозного обличителя глупости, которая единственная была повинна во всех бедах человечества: лишь разогнав мрак невежества и повернувшись в сторону просвещения, человек мог рассчитывать на благоденствие в обоих мирах. Таким образом, в отличие от церковных проповедников, разделяющих весь род людской на праведников и грешников, одним возвещая небесные радости, другим пророча адские муки,

<sup>402</sup> Стоит отметить, что одним из первых гуманистов в Европе, использовавших образ корабля для обозначения сбившегося с верного курса государства, был Данте, в свое время сравнивший Флоренцию с кораблем, оказавшимся без рулевого посреди сильного шторма [*Ferber M. A Dictionary of Literary Symbols. P. 193*].

<sup>403</sup> В поэме приводится около ста (!) ее разновидностей.

<sup>404</sup> Как подчеркивает в своем эссе, посвященном изучению раннегерманского гуманизма, американский исследователь, профессор Университета Цинциннати Эдвин Зейдель, Себастьян Брант, будучи больше чем предвестником гуманизма, выступая в роли его важнейшего представителя на начальном этапе, явился единственным, кто обратился напрямую к народу [*Zeydel E. H. Johann Reuchlin and Sebastian Brant: A Study in Early German Humanism // Study in Philology. 1979. Vol. 67. No 2. P. 137*].

<sup>405</sup> Пуришев Б. И. Предисловие. С. 15.

Брант высказал просветительскую идею надежды человека на спасение – при условии познания им собственной природы и желания ее исправить.

«*Корабль дураков*» Себастьяна Бранта (*Narrenschiff oder das Schiff von Narragonia*) был впервые опубликован в Базельской типографии на *масленной неделе*<sup>406</sup>, именуемой “Ярмаркой дураков”, в лето тысяча четыреста девяносто четвертое от рождества Христова [Брант С. Корабль дураков; 167]. Во вступлении к своему «стихотворному кораблю», как его именует сам автор в так называемом «Протесте»<sup>407</sup>, предваряющем основной текст поэмы, Себастьян Брант раскрывает основную цель написания «Корабля дураков» следующим образом: *Ради пользы и благого поучения, для увещевания и поощрения мудрости, здравомыслия и добрых нравов, а также ради искоренения глупости, слепоты и дурацких предрассудков и во имя исправления рода человеческого* [Там же; 33]. Последняя реплика, утверждающая глобальную миссию произведения, призванного наставить человечество на путь истинный, с самого начала указывает на высокое предназначение «Корабля дураков» в контексте всей западноевропейской культуры – роль универсальной притчи, мифа, легенды: *Ну с богом! В путь пускайся, судно!* [Там же; 32]. Свое сочинение поэт напрямую противопоставляет литературе, популярной в последние годы XV столетия, собственное творение полагая ее долгожданной альтернативой: *Душеспасительные книжки/Пекут у нас теперь в излишке... <...> Писанья эти ничему/Теперь не учат! <...> “Что делать?” – думал я// И вот решил создать дурацкий флот//* [Там же; 34]. Продолжая характеристику сочинения, рассматриваемого Брантом в роли единственно правдивого портрета общественных нравов современной ему эпохи, он весомо заявляет: *Да, книжка стоящая!//В ней узришь всей жизни ход ясней. <...> Мудрец найдет здесь мыслей клад... <...> Люди умные, бесспорно/Похвалят труд мой стихотворный/И заключат вполне правдиво/Что автор судит справедливо//* [Там же].

<sup>406</sup> Перед Великим постом было принято устраивать шутовские процессии и поединки, целью которых было высмеять глупость во всех ее проявлениях или же спародировать многочисленные церковные праздники.

<sup>407</sup> Подобное вступление, в котором Брант указывает на множество дополнений и переделок, внесенных в оригинальный текст во втором издании книги (Базель, 1494) без предварительного уведомления автора и его официального разрешения, было опубликовано в третьем переиздании поэмы (Базель, 1499).

Емко характеризуя знакомые ему реалии в «Предисловии» (*В ночь и тьму/Мир погружен, отвергнут богом/Кишат глупцы по всем дорогам//* [Там же]), Брант утверждает центральную идею всей поэмы – обличение глупости как корня всех зол<sup>408</sup>: *Не уменьшилось в людях зло... <...> Глупцам нет счета в наши дни* [Там же]. Желая представить на страницах своего произведения всевозможные типы дураков, Брант являет мысленному взору читателя не просто фантастический корабль, населенный глупцами всех сортов, но огромную флотилию разнородных судов: *Галеры, ихуны, галиоты/Баркасы, илюпки, яхты, боты//* [Там же], среди которых оказывается и сухопутный транспорт: *Собрал я также экипажи/Фургоны, дроги, сани даже//* [Там же], поскольку *Нет таких флотилий/Всех дураков чтоб захватили//* [Там же].

Сатирическое «зерцало», беспощадно показавшее современникам Бранта отражение подлинной жизни европейской нации, предстает как бы составленным из множества отдельных зеркал, в которых явлены бесчисленные людские пороки, а общая атмосфера поэмы, по словам Е. В. Карабеговой, проникнута ощущением надвигающейся гибели<sup>409</sup>. «Корабль дураков» состоит из 117 глав<sup>410</sup>: первая глава является вступлением к основному тексту поэмы, сто четырнадцатая глава содержит извинения поэта за смелость бичевать порок; сто пятнадцатая описывает идеал, к которому должно стремиться каждому человеку, сто шестнадцатая и сто семнадцатая главы повествуют о завершении плавания достославной флотилии глупцов. Остальные части, составляющие корпус поэмы Бранта, раскрывают отдельные грехи, пороки и недостатки, присущие человеческой природе.

В свою картину нравов Брант, среди прочего, мастерски вписал семь смертных грехов, которым с упоением предаются пассажиры его флотилии. Начав

<sup>408</sup> В Средние века безумие (символическим воплощением которого стал дурак) главенствовало над всеми прочими человеческими пороками и входило в состав так называемых «пар противоположностей», что делили власть над людскими душами: 1. Вера и Идолопоклонство; 2. Надежда и Отчаяние; 3. Милосердие и Скупость; 4. Непорочность и Сладострастие; 5. Осмотрительность и Безумие; 6. Терпение и Гнев; 7. Кротость и Жестокость; 8. Согласие и Распря; 9. Послушание и Непокорность; 10. Постоянство и Изменчивость.

<sup>409</sup> Карабегова Е. В. Проблема гротеска в искусстве Реформации (образ «Корабля дураков» в живописи Иеронима Босха и в поэме Себастиана Бранта) // Живелеговские чтения / ЕГЛУ им. В.Я. Брюсова. Вып. А. Ч. II. С. 53.

<sup>410</sup> В классическом русском издании поэмы С. Бранта (в переводе Л. М. Пеньковского) содержится лишь пятьдесят три главы.

с алчности, далее Брант обличает похоть, затем бичует обжорство, дает отповедь лени, гневу и гордыне, в заключение выступая с обвинительной речью в адрес зависти. Чаще всего свою сокрушительную критику Брант обрушивает на три смертных греха, а именно: похоть, алчность и гордыню, чьими главными жертвами в реформаторский век стали ненавистные обществу церковные сановники. Частым является обращение поэта и к теме злословия.

Примечательно, что содержанием первой главы, открывающей плавание в *лентийский... край – глупцам обетованный рай* [Там же; 154], становится невежество – глава «О бесполезных книгах». Актуальность этой проблемы в современное Бранту время очевидна: с одной стороны, с началом новой эпохи в Германии начинается книгопечатание, открываются типографии, издается гуманистическая литература<sup>411</sup>; с другой – в печать попадает немало книг, лишенных здравого смысла, полных темных фантазий и досужих домыслов, задача которых – затуманить сознание читателя. Результатом доступности книжной продукции становится мода на книги, однако общий уровень образованности в среде обывателей, в конце XV века оставляющий желать лучшего, зачастую приводит к бессистемному накопыванию книг, независимо от их содержания, в отсутствие необходимости эти книги читать. В подобном культурно-историческом контексте остросатирические ремарки Бранта звучат особенно злободневно: *Вот вам дурак библиофил/Он много ценных книг скопил/Хотя читать их не любил// <...> Вам скажут: “А! Любитель книг”!/Хоть в них не смыслу ни аза/Пускаю людям пыль в глаза// <...> Я книги много лет коплю/Читать, однако, не люблю/Мозги наукой засорять/Здоровье попусту терять//* [Там же; 37]. Обличению невежества, центральной теме всей поэмы, Брант посвящает большинство глав. Из саркастических уст поэта в изобилии раздаются хлесткие замечания: *Но этот же порок – о, срам!/Присущ иным профессорам/Чьи знанья куцые ничтожней/Их болтовни пустопорожней//* [Там же; 73]; *«Глупцов легко распознавать/Что увидали, то и хватать!//Известно испокон веков/Новинка – слабость дураков//* [Там же]; *Но дураком назвать*

<sup>411</sup> В конце XV столетия в Германии насчитывалось свыше 50 типографий и более 200 печатников.

*попробуй/Властносановную особу!//Казаться умными им нужно/Чтобы глупцы хвалили дружно//* [Там же]; *«Тут страсть дурацкая другая/Чтоб очень умным показаться/Всегда ученых тем касаться//Но видят сразу все кругом/Судьба свела их с дураком//* [Там же].

Брант подвергает остракизму не только заядлых греховодников и невежд: «Корабль дураков» также населяют модники, негодные воспитатели, слуги двух господ, болтуны, ревнивцы, непослушные больные, врачи-шарлатаны, танцоры, нищие, злые жены, астрологи, охотники, хвастуны, игроки. На страницах своей поэмы Брант беспощадно высмеивает дурные манеры, сутяжничество, подхалимство, надувательство. Так, в карнавальной шествии перед читателем проходит длинная вереница всевозможных людских грехов, пороков и заблуждений, актуальных в любую историческую эпоху. Его герои в шутовских нарядах, увенчанные дурацкими колпаками, живут вне времени и вне пространства. Талантливый бытописец, тонко подмечающий характерные детали человеческого поведения, на страницах своей поэмы Брант сумел создать удивительно реалистичные жанровые зарисовки.

Если рассматривать повествовательную ткань брантовской флотилии как плавание величайшего корабля глупости, то каждая из глав, лаконично названная автором по имени порока, в ней высмеиваемого, может быть воспринята как новый причал, следующая остановка на пути к познанию человеком собственной природы (*Признавший сам себя глупцом/Считаться вправе мудрецом//* [Там же; 35]), нравственному просветлению и достижению конечного идеала – мудрости<sup>412</sup> (*За то, что мудр был в этой жизни/Вкусит он благо в той отчизне//* [Там же; 166]), о чем свидетельствует и последняя глава «Мудрец». Во многом, и на это указывает сам поэт, *путь корабельный* [Там же; 154], что совершил в поэме Бранта столь многочисленный *народ бездельный* [Там же], подобен гомеровской Одиссее. С одной стороны, в пользу такого утверждения говорят многочисленные

<sup>412</sup> В исследовании «Культура и взрыв» (глава «Дурак и сумасшедший») Ю. М. Лотман пишет: «В средневековом сознании мы делаемся свидетелями совершенно иной структуры: идеальная, высшая степень ценности (святости, героизма, преступления, любви) достигается лишь в состоянии безумия» [Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. С. 81].

аналогии, что проводит Брант, сопоставляя фантастические приключения царя Итаки на пути к дому и перипетии глупцов, направляющихся в вымышленную Наррагонию, в частности, в сорок восьмой главе под названием «Корабль бездельников»: *Мы много сказочных созданий/Встречали на путях скитаний//Шли мимо острова сирен.../И на циклопа мы наткнулись//* [Там же; 155]. С другой стороны, плавание в *Глуландию вокруг земли* [Там же; 154], в которое пустился *народ болванский* [Там же], является аллегорией нравственного испытания человека – лишь с достоинством пройдя через него, он удостоивается чести причалить в желанной гавани: *И дураков немало тонет//Глупцов погибших не вернуть//Но целью твоих странствий будь/Лишь гавань Мудрости// <...> Тот истинно меж нас мудрец/Кто сам своей судьбы творец/Кто цели жизни не изменит/Кто мудрость высшим благом ценит//* [Там же].

Достославное плавание *из Дуроштадта в край глуландский* [Там же], описанное базельским поэтом, возможно также трактовать и как пребывание души грешника в чистилище, из которого он либо отправится в рай, либо попадет напрямиком в ад<sup>413</sup>. В сущности, в заключительных строфах одной из последних глав («Корабль бездельников») Брант напрямую говорит об альтернативах, открывающихся перед «пассажирами» его «Корабля дураков»: вначале указывая на спасительную для человека возможность искоренения зла в своей душе (*Бери кормило в руки и смотри/Плыви рассчитанным путем/И мудрым мы тебя сочтем//* [Там же; 157]); затем нераскаявшимся грешникам предрекая страшную гибель в морской пучине (*А мы ведь горе-мореходы/Мы терпим поделом невзгоды... <...> А кто на тех и тех плюет/Тот угодит в дурацкий флот <...> А после в море разъяренном/Равно погибнуть суждено нам//* [Там же; 156–157]).

Глава «Мудрец»<sup>414</sup>, завершающая брантовское сказание о плавании к *дуругонским берегам* [Там же; 154], еще раз подчеркивает значимость самокритики, которая единственная, по мнению автора, способна возвеличить

<sup>413</sup> С точки зрения христианской религии Корабль Дураков являет собой оборотный символ плавания, понимаемого как аллегория пути, что предуготовано пройти душе человека за время ее пребывания в телесной оболочке: перерождение – эволюция – спасение (иначе – благополучное прибытие души в рай).

<sup>414</sup> Глава представляет собой вольное изложение содержания одноименного стихотворения, приписываемого Вергилию, высоко ценимого Брантом, именовавшего его своим лучшим другом.



человека и является наивысшей людской добродетелью: *Так взвешивает вновь и снова/Он дело каждое и слово/То – хвалит, то – хулит, скорбя//Так мудрый муж ведет себя... <...> Кто так к себе при жизни строг/Того по смерти взыщет бог//* [Там же; 166].

Поэма Себастьяна Бранта приобрела огромную популярность, как в самой Германии, так и за ее пределами; в образе уплывающего в фантастическую Наррагонию дурацкого флота многие увидели метафорический призыв поэта к очищению страны от нравственной скверны во всех сферах жизни. Ни одно другое немецкое произведение, созданное ранее, не имело подобного международного успеха. Во многом этому способствовали блестящие гравюры на дереве, выполненные молодым *Альбрехтом Дюрером*<sup>415</sup>, в год подготовки поэмы к изданию находившимся в Базеле. Начинающий художник сумел не только создать верные иллюстрации к сатирическим высказываниям Бранта, ставшие подлинными шедеврами книжной графики, но и лучше раскрыть их иносказательный характер, уточнить смысл задуманной поэтом аллегии. До конца XVI столетия «Корабль дураков» выдержал двадцать шесть переизданий и был переведен на французский, английский<sup>416</sup> и голландский языки; в 1497 году поэма была впервые опубликована в переводе на латынь (*Stultifera Navis*), выполненном учеником Бранта гуманистом Якобом Лохером; шедевр базельского поэта вызвал множество подражаний, став истоком целого направления – «литературы о дураках» (*Narrenliteratur*), популярной в Германии в XVI веке; влияние поэмы Бранта испытал на себе и сатирический памфлет Эразма Роттердамского «Похвала глупости». Вереница последователей Бранта, продолживших развивать образ Корабля Дураков, растянулась на столетия, подчеркивая тем самым извечную актуальность заявленной темы и злободневность характеров ее главных действующих лиц.

Дальнейшее развитие новый компонент образного поля «корабль» получил в творчестве еще одного представителя Северного Возрождения –

<sup>415</sup> Большинство исследователей сходятся во мнении относительно 75 из 116 гравюр, приписывая их авторство крупнейшему мастеру ксилографии – Альбрехту Дюреру.

<sup>416</sup> В Великобритании не меньшей популярностью, нежели в Германии, «Корабль дураков» пользовался благодаря замечательно выполненному переводу англо-шотландского поэта Александра Баркляя (1509).

нидерландского художника *Иеронимуса Босха*<sup>417</sup>, кисти которого принадлежит живописное полотно «*Корабль дураков*» / *Het narrenship* (1495 – 1500), на давшее недвусмысленную оценку человечества как носителя зла и безумия<sup>418,419</sup>.

В своем творчестве Босх сумел связать воедино собственное видение нравов и поведения современников с мрачными фантастическими образами потустороннего мира. Художник большого и самобытного дарования, саркастический наблюдатель крушения прежней эпохи и трагического для многих наступления новой эры, тесно связанный с художественным наследием народной культуры, ее карнавальными, шутовскими фарсами, на своих полотнах Босх создавал апокалиптические образы, целью которых, помимо выражения авторского мировоззрения, являлось моральное назидание современникам<sup>420</sup>. Излюбленный искусством Средневековья образ преисподней, который нидерландские художники XV столетия в большинстве своем предали забвению, в творчестве Босха, по замечанию Н. М. Гершензон-Чегодаевой, снова вырос до грандиозных размеров; преисподняя трактовалась им не как ожидающая человека отдаленная кара, а как явление современности; подготавливающие наступление Страшного суда дьявольские силы он показывал действующими уже сейчас, подстерегающими человека во все моменты его земного существования<sup>421,422</sup>.

Искусство Иеронимуса Босха формировалось в эпоху, грезящую ужасами Апокалипсиса, в сгущенной идеологической атмосфере историко-культурного перехода от Средневековья к Возрождению. Радикальная смена мировоззренческой платформы, кризис католической церкви, распространение всевозможных еретических сект, несмолкающие призывы к покаянию в ожидании

<sup>417</sup> Настоящее имя – Иеронимус ванн Акен. По месту своего рождения и деятельности – городу Хертогенбосху, одному из крупнейших городов Брабантского герцогства (север Нидерландов), был прозван Босхом.

<sup>418</sup> *Гершензон-Чегодаева Н. М. Живопись Нидерландов 15 века // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство Раннего Возрождения. М.: Искусство, 1980. С. 159.*

<sup>419</sup> По всей видимости, «Корабль дураков» составлял ныне разъединенный триптих с двумя другими полотнами мастера: «Аллегорией обжорства и похоти» и «Смертью скупца», также созданными в 1500 году.

<sup>420</sup> Н. М. Гершензон-Чегодаева в очерке, посвященном живописи Нидерландов XV века, отмечает, что для Босха самой важной стороной живописи служило заключенное в ней фабульное содержание, которое определялось морализирующим смыслом произведений [*Гершензон-Чегодаева Н. М. Питер Брейгель. С. 157*].

<sup>421</sup> *Гершензон-Чегодаева Н. М. Живопись Нидерландов 15 века // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство Раннего Возрождения. С. 158.*

<sup>422</sup> Кошмарные видения и образы фантастических чудовищ представляли также на полотнах современников Босха: Дирка Боутса, Штефана Лохнера, Матиаса Грюневальда.

Судного Дня нашли свое художественное осмысление на холстах Босха, творчество которого, по мнению большинства искусствоведов, окрашено болезненной фантастикой, меланхолией и пессимизмом. В определенной степени творчество нидерландского живописца, воспринимавшего мир как царство зла<sup>423</sup>, явилось свидетельством кризиса прежней мировоззренческой концепции, согласно которой философское и эстетическое осмысление действительности находилось в тесной взаимосвязи с ее религиозным восприятием. Так называемая «босховиада» – система образных средств Иеронимуса Босха, ставшая традиционной для творчества художника тема ада с его фантастическими обитателями и кошмарными мучениями, уготованными грешникам, – складывается именно в последние годы уходящего столетия, придя на смену теме раннего творчества Босха – сценам земной жизни. Изображая на полотнах невероятный мир, рожденный неумным воображением, Иеронимус Босх умел заставить зрителя поверить в этот мир, рисуя его как реально существующий<sup>424,425</sup>.

Босх до сих пор остается одним из самых загадочных художников Северного Возрождения, являясь оригинальным, неповторимо-самобытным мастером старого западноевропейского искусства<sup>426</sup>. Сюрреалисты, полагая Босха далеким предшественником Дали, именуют его не иначе как «почетным профессором кошмаров», сумевшим на своих полотнах воплотить всевозможные формы человеческого страха; нередко в Босхе видят предтечу Фрейда<sup>427</sup>; зачастую

<sup>423</sup> Шрамкова Г. И. Искусство Возрождения. С. 231.

<sup>424</sup> Кузнецов Ю. И. Шедевры Фландрии и Голландии // Рисунки старых мастеров. М.: Изобразительное искусство, 1981. С. 9.

<sup>425</sup> М. Фуко пишет: *С началом Возрождения человеческое и животное начала меняются местами; зверь вырывается на свободу... Происходит удивительный обмен ролями: отныне именно животное будет подстерегать человека, подчинять его своей власти и открывать ему правду о нем самом. Невероятные, рожденные обезумевшим воображением животные стали скрытым естеством человека; и грешник, представ в последний час в отталкивающей наготе, открывает всем свое чудовищное обличье – обличье бредового животного* [Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 31].

<sup>426</sup> Гершензон-Чегодаева Н. М. Живопись Нидерландов 15века // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство Раннего Возрождения. С. 157.

<sup>427</sup> Современник Эль Греко – испанский монах Хосе де Сигуенса, характеризуя манеру письма Иеронимуса Босха, замечал, что в отличие от многих других живописцев Босх достаточно смел, чтобы продемонстрировать внутреннюю сущность человека. По мнению Н. М. Гершензон-Чегодаевой, из числа работавших на рубеже двух веков нидерландских живописцев один только Босх отважился проникнуть в глубину психики современного ему человека, показав изнанку жизни, – все то мрачное и трагическое, чем была больна его эпоха [Гершензон-Чегодаева Н. М. Питер Брейгель. С. 157].

нидерландского живописца обвиняют в принадлежности еретическим сектам<sup>428</sup>, а также тайным сообществам, владевшим секретами алхимии, будто бы зашифрованными в холстах мэтра. Потомственный художник, «именитый мастер», как его именовали в родном городе, один из основоположников пейзажной и жанровой европейской живописи<sup>429</sup>, Босх оставил своим потомкам около тридцати полотен, среди которых «Корабль дураков» единогласно признается одним из несомненных шедевров мастера, наряду с «Операцией глупости», «Возом сена» и «Садами земных наслаждений».

Существует немало догадок относительно источников вдохновения Босха при создании им своего «Корабля дураков». По одной из версий, в основе сюжета лежит упомянутое выше стихотворение *Якоба ван Остворенса «Голубая лодка»*<sup>430</sup>, повествующее о ладье, пассажиры которой во многом схожи с героями босховского судна без руля и ветрил. Не исключено также, что, создавая столь аллегорическую сцену «плавания дураков», Босх обращался к традиционным средневековым образам *корабля Господа и корабля Дьявола*, символизировавшим две противоположных сущности, два противопоставленных друг другу мира, в которых будут пребывать души по окончании земного пути. В определенной степени сюжет картины Босха навеян и классическим для искусства позднего Средневековья сюжетом *dance macabre* – аллегории бренности всего сущего, которая изображалась в виде персонифицированной Смерти, ведущей за собой пляшущих представителей всех слоев общества.

Живописное полотно кисти Босха, созданное художником в начале среднего периода его творчества, изображает веселую компанию дураков, выступающую,

<sup>428</sup> Выступая с резкой критикой духовенства, Босх все же не являлся еретиком: в 1486–1487 гг. он вступил в Братство Лебеда, бывшее одним из отделений Братства Девы Марии (основным видом его деятельности являлась благотворительность), а также выполнил ряд заказов для Школы братьев общей жизни (духовно-религиозного течения, основанного на философии немецких и нидерландских мистиков), открыто заявлявших об упадке клира и бесплодности схоластики, выступавших против еретических сект и пропагандировавших связь с богом минуя церковных посредников.

<sup>429</sup> По словам исследователей творчества художника, одним из свойств искусства, прославивших мастера, было присущее ему высокое живописное мастерство, в котором Босх не только оказался на уровне лучших достижений эпохи, но проявил себя в качестве замечательного новатора, во многих отношениях облегчившего искания шедших вслед за ним художников [Гершензон-Чегодаева Н. М. Живопись Нидерландов 15 века // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство Раннего Возрождения. С. 158].

<sup>430</sup> В нидерландском фольклоре голубой цвет обозначает ложь (известна старофламандская поговорка *Набросить кому-то на голову голубой плащ*) или супружескую измену (в конце XIV века известность получило *Братство голубого корабля*).

по словам Г. И. Фомина, как обобщенный символ земной жизни, в которой безумие и порочность людей так тесно переплелись между собой, что уже непонятно, человеческая глупость или первородный грех направляют путь корабля<sup>431</sup>. Угловое суденышко, напоминающее гигантскую ореховую скорлупу, на борту которого пестрая компания самозабвенно предается плотским удовольствиям, написано мастером на фоне зеленой листвы и туманного пейзажа с расплывающимся горизонтом – гармоничный, безмятежный природный ландшафт и бушующая гамма резких цветовых контрастов с первого взгляда, брошенного зрителем на холст, сообщают всему изображению отчетливый символизм. Как пишет Г. И. Фомин, мир прекрасен, он создан богом для человека, но в нем царствует зло; оно принимает форму глупости, грехов и пороков; и земная жизнь человечества – это путь к возмездию, к кошмарам преисподней; это дорога в ад<sup>432</sup>. Приведенное утверждение представляется справедливым, поскольку в средневековой иконографии корабль выступал в качестве символа христианской церкви, а его пассажиры являли собой души праведников, путешествующих в предуготованный им Рай; следовательно, плавание его антагониста, «Корабля дураков», т.е. «корабля грешников» – символ перехода нераскаявшихся грешных душ напрямик в Ад. Справедливость подобной трактовки подтверждает и анализ многочисленных художественных деталей, которыми изобилует живописное полотно нидерландского мастера Северного Возрождения.

Толкованию символики босховских шедевров посвящено немало исследований, в основном опирающихся на традиционную средневековую иконографию с учетом авторского художественного осмысления той или иной детали, в контексте всего творчества живописца приобретающей специфическую символическую коннотацию. Именно в связи с последним замечанием анализ фабульного содержания босховского судна с глупцами на борту представляет особый интерес.

<sup>431</sup> Фомин Г. И. Иероним Босх. М.: Искусство, 1974. С. 18.

<sup>432</sup> Там же.

Живописное полотно, создававшееся мастером в течение примерно пяти лет и ныне экспонируемое в Луврском музее, представляет собой сравнительно небольшой холст размером 58 x 33 см. По словам Шарля де Тольная, «Корабль дураков» являет собой изображение иллюзорного мира: легкая одухотворенная манера письма придает этой небольшой работе призрачную атмосферу; тесно столпившиеся фигуры выглядят лишенными объема плоскими силуэтами; пространственный эффект достигается только за счет использования контрастов света и цвета<sup>433</sup>. С первого взгляда на холст очевидным становится намеренное противопоставление автором «верха» и «низа» изображения. Безмятежный пейзаж (мягкий свет, струящийся с неба, спокойная гладь водного источника), занимающий чуть больше одной трети всего полотна, написан Босхом в пастельной гамме, в то время как «динамичная» часть картины являет собой гораздо более сложную в колористическом решении композицию. Обрамлением «сюжетной» составляющей «Корабля дураков» является темный, сгущенный фон, образуемый болотистой, черно-зеленого оттенка, запрудой, в которой на своем пути в Преисподнюю увяз корабль глупцов. Его изображение, врывающееся в столь мрачную «раму» всполохами яркой палитры, художник разместил в «нижней» половине холста.

Внимание зрителя прежде всего привлекает фантастическая мачта «Корабля дураков», на деле являющаяся ветвистым деревом – его тонкий силуэт, разбиваемый на две равные части пышной листвой крон, превращается в своего рода стержень, связывающий две половины холста. Словно Мировое Древо<sup>434</sup>, мачта произрастает в самом центре вселенной «Корабля дураков» Босха и делит ее на два царства – небесное и подземное, два мира – праведников и грешников. Помимо всего прочего в пышной листве верхней кроны столь причудливого дерева-мачты зритель замечает уродливый лик, напоминающий оживший человеческий череп, на деле являющий собой голову совы – птицы ночи, символ

<sup>433</sup> Тольная, де Ш. Босх. М.: Ulysses International, 1992. С. 102.

<sup>434</sup> Древо на картине Босха возможно также рассматривать в качестве символа запретного Древа познания добра и зла (однако вместо яблока его единственным плодом является жирный масленичный гусь), или майского дерева, являющегося центральным атрибутом праздника весны, когда преступаются многие моральные запреты.

греха и неверия, который у Босха служит аллегорией беспросветно темной, не освещенной светом веры прошлой жизни человека<sup>435</sup>, за которую ему вскоре придется понести соответствующее наказание. В мифологии Босха сова – представитель потустороннего мира, который изобличает зло; на картине, устремив свой пристальный мрачный взор на палубу, она выступает в качестве грозного судьи веселящихся грешников.

Завершая «внешний» обзор картины Босха, отдельно стоит сказать о неприметном вначале утесе, краешек которого виднеется в правой части «пейзажной» половины «Корабля дураков». Скала, к которой в скором времени приблизятся горе-мореходы, подобно грозной стихии вторгается в безмятежное пространство идиллического пейзажа, напоминая о быстротечности земной радости. Ее коричневый абрис своими очертаниями походит на врата в царство мертвых, распахнутые навстречу новым обитателям. Такова панорама, на фоне которой пассажиры «Корабля дураков» Босха совершают свой морской вояж.

Аллегорическое полотно нидерландского художника в некоторой степени можно считать своеобразной иллюстрацией сатирико-дидактического произведения базельского поэта<sup>436</sup>: зритель картины Босха видит знакомые типажи, самозабвенно предающиеся все тем же земным удовольствиям, позабыв о скорой расплате. Вероятно и то, что Брант и Босх независимо друг от друга (невзирая на очевидное сходство) интерпретировали традиционный для культуры Северного Возрождения образ Корабля Дураков. Тем не менее трудно не согласиться с утверждением Е. В. Карабеговой, которая отмечает, что гротескные образы дураков с одной стороны – у Босха, а с другой – у Бранта и Дюрера при внешнем сходстве получают различное внутренне содержание<sup>437</sup>. Созданные в одно время, они все же отражают мировоззрение разных эпох – «осень Средневековья» у Босха и предреформационную эпоху, время надежд и смелых

<sup>435</sup> Фомин Г. И. Иероним Босх. С. 125.

<sup>436</sup> По мнению отечественного исследователя творчества Иеронимуса Босха Г. И. Фомина, содержание «Корабля дураков» скорее предвосхищает одетую в шутовские наряды серьезную философичность нидерландского гуманиста Эразма, чем следует за моральной дидактикой немецкого поэта [Фомин Г. И. Иероним Босх. С. 18].

<sup>437</sup> Карабегова Е. В. Проблема гротеска в искусстве Реформации (образ «Корабля дураков» в живописи Иеронима Босха и в поэме Себастиана Бранта). С. 57.

мечтаний – у Бранта и Дюрера<sup>438</sup>. И если «дуракам» Босха не суждено встать на путь исправления и исход их «плавания» предрешен, то своим «глупцам» Брант все же дает выбор: обрести мудрость и спастись от страшной участи или упорствовать, предаваясь порокам, что в конечном итоге приведет их к гибели в пучине ада.

Однако вернемся к пассажирам босховского судна и перечислим экипаж достославного «Корабля дураков». На своем полотне Босх размещает двенадцать персонажей: двух монашек, монаха, шестерых крестьян (один из них прилег на корме, трое других изображены за импровизированным столом, пятый перевесился за борт, будучи не в меру пьяным от вина, шестой взбирается по мачте за подвешенным там гусем), паяца и двух обнаженных пловцов. Четверо из перечисленных «мореплавателей» предстают в нетипичных для них ролях: монашка весело бренчит на лютне, вместе с другими пытаясь укусить подвешенный на веревке блин<sup>439</sup>; монах, сидящий напротив с широко открытым ртом, в свою очередь жаждет ухватить свой кусок; вторая монахиня, расположившаяся на корме, посмеиваясь над уснувшим, будит его, поливая вином из кувшина; и, наконец, взгромоздившись на носу корабля и отвернувшись от честной компании, держа в руках чашу с вином, смотрит вдаль сгорбленный паяц. Интерес вызывает то, как изобразил эти фигуры художник: половина героев его картины показаны зрителю в таком ракурсе, который демонстрирует лишь одну руку каждого из них, в то время как остальные шесть персонажей, включая монаха и двух монашек, изображены так, чтобы были видны обе их руки. По всей видимости, подобное отображение горемычных мореходов может быть воспринято в качестве аллюзии на ветхозаветное деление животных Ноева Ковчега на чистых и нечистых. Если внимательно проанализировать поведение каждого из участников «плавания» и атрибуты, которыми их снабдил художник, становится

<sup>438</sup> *Карабегова Е. В.* Проблема гротеска в искусстве Реформации (образ «Корабля дураков» в живописи Иеронима Босха и в поэме Себастиана Бранта). С. 57.

<sup>439</sup> Масленичная игра, популярная во времена Босха, в ходе которой нужно было съесть лакомство, не дотрагиваясь до него руками.



ясно, кому из них автор картины пророчит чистилище и, следовательно, надежду на спасение души, а кому указывает на прямую дорогу в ад.

Анализ композиции картины свидетельствует о том, что главными грешниками на «Корабле дураков», которым нет спасения, являются церковнослужители. Подобная трактовка неувидительна, учитывая негативное отношение к дискредитировавшей себя католической церкви и ее представителям в эпоху Реформации. Формальное изображение монаха с монашками, предающихся разгулу, художник усиливает целым рядом художественных деталей. Так, лютня в руках одной монашки и кувшин в руках другой – символы любожестрастия; обнаженное левое ухо монаха – символ предательства, которое служитель церкви выказывает по отношению к христианским добродетелям; сухой посох с карнавальной маской, что держит в руках паяц, – символ отмирания. Последний персонаж интересен еще и потому, что именно он, лицедей, главное действующее лицо площадного фарса, на «празднике жизни», устроенном на «Корабле дураков», единственный оказывается в стороне от происходящего – обществу, в котором люди превратились в шутов и предаются всевозможным глупостям, нет нужды в скоморохе.

Как видит зритель, монах прочно обосновался на своем месте: правой рукой он держится за дерево-мачту, в то время как его левая рука покоится на доске, служащей столом. Примечательны предметы, поставленные на него Босхом: оловянный стакан и блюдо с двенадцатью (по одной на каждого «пассажира») вишнями – оба символы похоти. Любопытно, что из трех вишен, лежащих рядом с блюдом, две находятся у самой руки монаха и одна около монахини, словно указывая на тех, кто более остальных предаётся запретным удовольствиям. При этом именно эти герои написаны Босхом в наибольшей близости к заветному масленичному блину – их глаза с жадностью взирают на близкую добычу, а рты широко раскрыты (символ алчности). Стоит отметить, что изображение самого лакомства, на которое так покушаются должны продемонстрировать всяческое воздержание монах с монашкой, весьма символично, поскольку в средневековой традиции форма круга выступала одновременно в роли символа истины и

Божьего Ока. Очевидно, что на «Корабле дураков» Босха участь их символического воплощения – быть уничтоженными. Примечательно, что форма круга, приданная этому изображению, искаженная, с неровными краями: таким образом, символ истинной веры трансформируется в символ ложного идеала, к которому алчно тянутся грешники.

Зритель, переводящий взгляд от монаха к его верным спутницам, отмечает, что находящаяся напротив него обеими руками сжимает лютню, в то время как другая, стоящая поодаль, левой рукой пытается разбудить заспанного крестьянина, правой поливая его вином из кувшина, – у обеих в руках предметы, символизирующие сладострастие.

Продолжая изучать живописное полотно Босха, наблюдатель замечает двух обнаженных мужчин, находящихся в воде и неотступно преследующих корабль: тот из них, что находится у ног монаха, обеими руками цепляется за борт судна, пытаясь то ли остановить его, то ли забраться внутрь; одновременно второй пловец, изображенный под столом, со стороны музицирующей монашки, двумя руками держит над водой пустую чашу, протягивая ее своему приятелю, чтобы передать на корабль и наполнить вином, – именно таким образом, обнаженными и погруженными в воду, в Средние века изображались отъявленные грешники<sup>440</sup>.

И, наконец, взор увлеченного исследователя «фабулы» босховского «Корабля дураков» падает на обжору-крестьянина, забравшегося на мачту, с тем чтобы срезать прикрепленного к ней жирного масленичного гуся – символ бдительности, о которой напрочь забыли предающиеся безудержному веселью участники плавания: в правой руке он сжимает большой нож, которым вот-вот дотянется до намеченной цели, а левой плотно обхватил ствол дерева, к которому она привязана. Своеобразной виньеткой этому «сюжету» служит развевающийся над кораблем алый флаг с изображенными на нем звездой и полумесяцем – символом вероотступничества.

<sup>440</sup> Любопытно в этом контексте обращение Одена, рассуждающего о враждебной человеку морской стихии, к цитате из Откровения Иоанна Богослова: пророчествуя о Новом Иерусалиме, апостол глаголет: *И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет. И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим...* (Откровение Иоанна Богослова: 21).

Что касается остальных членов экипажа «Корабля дураков», тех, кого Босх изобразил в отличном от других ракурсе, символически указав на возможность их спасения от адových мук, что уготованы закоренелым грешникам, их поведение и сопровождающие мореплавателей атрибуты также не лишены символизма. Одним из таких участников морского путешествия является уснувший крестьянин, укрывшийся на корме, как будто устав от нескончаемого разгула, – рядом с ним художник изобразил большой медный кувшин (символ похоти), который, однако, находится не в самой лодке, а спущен за борт и наполовину погружен в воду. Другой герой – крестьянин, участник масленичной игры, воздевший левую руку к небу: с закрытыми глазами взирает он на происходящее вокруг буйство плоти; рядом с ним Босх поместил шест с надетым на него кувшином – перевернутый сосуд в иконографии Босха является символом духовной пустоты. Во многом сходен с этим персонажем другой «игрок с блином», написанный Босхом в самом центре картины: в отличие от других, у него закрыт и рот, и глаза, а на лице выражение полной отрешенности от происходящего. В левую руку пятого «игрока» художник вложил один из своих излюбленных символов, неперемный атрибут целого ряда аллегорических полотен – деревянную ложку (символ расточительства) невероятных размеров, которая в данном случае используется в несвойственной ей роли весла. Далее следует пропойца, изображенный на носу утлой лодчонки: в приступе рвоты он свесился за борт, ухватившись правой рукой за высохшую ветку – символ истощенных жизненных сил, усиленный другим атрибутом – прикрепленной к сухой ветке дохлой рыбой, являющейся традиционным символом христианской веры, которая на «Корабле дураков» умерщвлена и вывешена за борт<sup>441</sup>. Последним из этой шестерки пассажиров является паяц: он демонстративно отвернулся от пьяной компании и, неспешно отхлебывая вино из чаши, которую держит в правой руке, сосредоточенно

---

<sup>441</sup> Стоит отдельно отметить, что изображение дохлой рыбы, помещенное художником в правой части холста, присутствует не на всех репродукциях картины Иеронимуса Босха – причиной, по всей видимости, является не вполне грамотное форматирование изображения, которое, к сожалению, имеет место как на интернет-страницах, так и в печатных альбомах по искусству.

вглядывается вдаль; у его левого плеча торчит шутовская маска, выражение которой, детально выписанное Босхом, представляется весьма трагическим.

Очевидно, представленная выше группа грешников также далека от надежды на спасение. Манера, в которой изобразил их художник, оставляет «дуракам» не много шансов на то, чтобы избежать адовых мук: об этом свидетельствует как целый ряд перечисленных выше атрибутов, так и выражение лиц грешников: закрытые глаза, опущенные лица, отрешенный или скорбный взгляд. Однако именно их позы, то, как эти «глупцы» показаны Босхом (касание «греховных» предметов лишь одной рукой, изолированное положение этих персонажей на корабле, их нежелание видеть, слышать, как-либо вторить происходящему разгулу, попытки некоторых из них исторгнуть из себя порок, отвернуться, дистанцироваться от разгульной толпы), может, по всей видимости, свидетельствовать в пользу некой, пусть и призрачной, надежды на спасение, что дарует им автор.

В свете вышесказанного представляется возможным рассматривать образ Корабля Дураков в культуре Северного Возрождения в качестве нового этапа развития мифологемы «корабль». Второй компонент образного поля «корабль», оформившийся на стадии, именуемой представителями теории исторической поэтики рефлексивным традиционализмом, или, как обозначил этот период в своей работе С. Н. Бройтман, эйдетической поэтики, явился ярким воплощением новой эпохи, идеологическое содержание которой составило «индивидуалистическое самоутверждение личности в рамках заданной картины мироздания»<sup>442</sup>. В период сдвига религиозного сознания к светскому и рационалистическому<sup>443</sup>, когда литература оформилась в качестве особой формы идеологии и культуры<sup>444</sup> и была ориентирована в первую очередь на свой собственный опыт, на авансцену вышел образ, в полной мере отвечавший новому

<sup>442</sup> Жеребин А. И. С. Н. Бройтман. Историческая поэтика. Рецензия // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2006. Сер. 9. Вып. 3. С. 112.

<sup>443</sup> Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох. С. 23.

<sup>444</sup> Там же. С. 15.

типу мировоззрения, согласно которому отныне человек соотносился лишь с самим собою, со своей универсализованной сущностью<sup>445</sup>.

Возвращаясь к попытке рассмотреть образ корабля в едином контексте с образами Мирового Древа и *Rosa Mundi*, отметим еще одно основание, позволяющее говорить об общности этих образов, – «иерархия смыслов». Как уже было отмечено во Введении, если центральным символическим значением Мирового Древа является мироздание в целом, а *Rosa Mundi* в большинстве случаев выступает в качестве символа духовного мира человека, то корабль и, в частности, второй компонент его образного поля – Корабль Дураков, следуя по нисходящей в предложенной иерархии, означает социум. Те культурно-исторические особенности эпохи, которые обусловили появление этого художественного образа, на первый план выдвинули один из тех вопросов, что неизменно остаются без ответа: кто несет ответственность за сложившуюся в обществе ситуацию? Мутные воды наступившего времени, в которых оказалась европейская цивилизация в переломный для нее период, на своих волнах подняли образ, во многом проливающий свет на поставленный вопрос. Художественный образ корабля глупцов, неустанно плывущих вперед, будучи слепыми и глухими ко всему происходящему, явился вполне однозначным вердиктом, вынесенным своему времени деятелями искусства.

Основываясь на предпринятом в настоящем параграфе анализе символического содержания отобранных художественных произведений, можно следующим образом графически представить состав ядра оформившегося с течением времени образного поля «Корабль Дураков».

---

<sup>445</sup> *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох. С. 24.



Рисунок 6. Образное поле «Корабль Дураков» (компоненты ядра)

При сравнении количественного состава компонентов ядра образных полей «Ноев Ковчег» и «Корабль Дураков» неминуемо возникает вопрос их неравного соотношения. Одной из причин, вероятно, является отсутствие у художественного образа Корабля Дураков той богатой мифологической основы, что характеризует художественный образ Ноева Ковчега. Содержание первого формировалось, как следует из представленного выше анализа, в основном в рамках двух произведений, в свою очередь, являющихся производными одной эпохи, творениями авторов близких культур. Пройдя за сравнительно короткий отрезок времени путь от метафоры до полноценного художественного образа, Корабль Дураков приобрел статус одного из наиболее знаковых культурологических явлений своего времени, при этом оставаясь в географических пределах своей исконной «родины» – искусства Северного Возрождения. Популярность образа и его высокая востребованность в последующие эпохи, широкая репрезентация Корабля Дураков в различных произведениях искусства как элитарного, так и массового, не привнесли, тем не менее, каких бы то ни было существенных изменений в содержание его образного поля, способствуя лишь расширению

границ символических значений этого образа. В подавляющем большинстве авторы апеллировали к ставшему классическим образу Корабля Дураков в том его виде, в котором он оформился в искусстве Северного Возрождения, в поэме Бранта и картине Босха. Как следствие, число компонентов ядра его образного поля значительно уступает количеству элементов, составляющих ядро образного поля «Ноев Ковчег», формировавшегося на протяжении тысячелетий в лоне различных мировых культур.

### **3.3. Историко-культурные особенности искусства и литературы Северного Возрождения периода Реформации (Франция)**

Дальнейшее развитие образа Корабля Дураков продолжилось в контексте французской культуры, в творчестве одного из ее наиболее ярких представителей в эпоху Ренессанса – Франсуа Рабле. Однако прежде чем перейти к оценке авторской интерпретации образа, предложенной одним из «создателей новой европейской литературы»<sup>446</sup>, как именовал его в своем исследовании М. М. Бахтин, вначале обратимся к краткой характеристике культурно-исторического фона, получившего свое точное отражение на страницах раблезианской одиссеи.

Французский Ренессанс, опиравшийся на средневековые традиции и являвший собой органичное сочетание итальянской и национальной культур, в целом охватывает одно столетие. Эпоха, подготовившая век классицизма, оставила после себя огромное культурное наследие, определившее облик страны грядущих лет. Лишенный иллюзий гуманизм, верховенство разума, человек, свободный от оков авторитетов, – таковы плоды Северного Возрождения во Франции, сформировавшие мировоззрение будущих поколений выдающихся мыслителей Просвещения.

---

<sup>446</sup> Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 6.

На фоне острой религиозной борьбы, в годы активного распространения книгопечатания, одним из важнейших завоеваний французской культуры в эпоху Ренессанса становится утверждение национального языка. Благодаря королевским указам ведение делопроизводства должно производиться исключительно на французском; в качестве единого государственного языка декларируется парижский диалект. Немалую роль в реформировании сыграл Жоашен дю Белле, автор трактата «Защита и прославление французского языка», автор первой сатиры на придворных поэтов, яростный критик средневековых литературных традиций и слепого подражания античным образцам.

Примечательным явлением французского Ренессанса становится взаимодействие королевского двора и нового типа культуры, который складывается под его патронатом. Как отмечает Отто Бенеш, это была целеустремленная деятельность суверенов, открывавшая новые возможности для художников и писателей<sup>447</sup>. Начиная с эпохи Анны Бретонской особое значение в обществе приобретает культ женщины. Королева Франции, супруга двух сменивших друг друга французских монархов, Франциска VIII и Людовика XII, правящая герцогиня Бретани, одна из самых образованных женщин своей эпохи, она была опытна и в политической борьбе, которую на протяжении всей своей жизни вела против аннексии Бретани французской короной. Покровительница искусств, Анна Бретонская слыла и законодательницей моды – именно она впервые надела на церемонию бракосочетания платье белого цвета, ранее считавшегося траурным.

В придворных развлечениях, символизирующих красоту и радость жизни, находят свое воплощение античные мифологические сюжеты. Бесчисленное множество балов-маскарадов, рыцарских турниров, балетов и спектаклей становится источником вдохновения музыкантов, художников и поэтов французского Ренессанса. В эпоху расцвета нового типа культуры зарождается уникальное явление в искусстве Франции – школа Фонтенбло, с деятельностью которой связано последующее распространение маньеризма. Большое значение

---

<sup>447</sup> Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М.: Искусство, 1973. С. 153.



придается архитектуре, в частности, возведению дворцов и загородных замков, среди которых выдающиеся памятники французского зодчества эпохи Северного Возрождения – замки Блуа, Лувр и Фонтенбло, построенные по заказу Франциска I, вошедшего в историю как король-строитель. Покровительствуя различным искусствам, он стремился сделать их главной цитаделью свой собственный двор. Во многом успешному воплощению столь грандиозных планов монарха способствовала деятельность еще одной влиятельной женщины эпохи – сестры Франциска I Маргариты Наваррской. Французская принцесса, одна из первых женщин-писательниц, она смогла собрать вокруг себя выдающихся философов, ученых и литераторов XVI столетия, превратив свое придворное окружение в один из центров французского гуманизма.

Начиная с XV столетия во Франции наблюдается подъем музыкального искусства. Одним из ведущих музыкальных центров Европы становится двор бургундских герцогов, при котором складывается франко-фламандская школа полифонистов. В середине XVI века в стране наблюдается расцвет мадригала, который, в свою очередь, способствует возрождению французского шансона – светской многоголосной песни. Во многом сближению музыки и поэзии способствует активная деятельность членов творческого союза «Плеяда», созданного по образцу александрийского сообщества семи выдающихся греческих поэтов эпохи Птолемея II. Символом того особого значения, которое музыкальное искусство приобрело во Франции в эпоху Возрождения, является создание в 1570 году Академии поэзии и музыки, при которой уже четыре года спустя начинают проводиться еженедельные воскресные концерты и научные дискуссии.

Расцветом Ренессанса во Франции принято считать 20-е – 50-е годы XVI века; этот же период стал временем серьезных изменений в религиозной жизни страны. Требования обновления церкви, критические замечания в адрес духовенства, призывы к упрощению ритуалов, которые принесла с собой Реформация, во Франции приобрели особую окраску. Относительная независимость французской церкви от римского понтифика, централизация церковных постов в руках правящего монарха, а также отсутствие

заинтересованности в религиозном обновлении государства со стороны крестьянства, стали причиной ослабления Реформационного движения во Франции. Тем не менее идеи протестантизма постепенно проникали во французское общество, к 30-м годам окончательно разделив его на два враждующих лагеря: протестанты (гугеноты-кальвинисты), которых к началу религиозных войн насчитывалось около 10%, и католики. Итогом восьми военных столкновений, апофеозом которых стала кровавая Варфоломеевская ночь, явился разрыв гуманизма с движением Реформации, вытеснение протестантов, подрыв экономики страны, политическая нестабильность государства, а также атмосфера всеобщей напряженности и ожесточения. Укрепление католицизма, народная набожность и приверженность национальным святыням, последовавшие за периодом суровых испытаний, что выпали на долю французов, сопровождалась возрождением интереса к средневековой мистике. Как верно подмечает М. М. Бахтин, «иерархический мир средневековья рушился. Односторонне вертикальная вневременная модель мира с ее абсолютным верхом и низом... стала перестраиваться»<sup>448</sup>.

В столь неоднозначной атмосфере завершал грандиозную эпопею о приключениях Гаргантюа и Пантагрюэля один из величайших французских писателей эпохи Возрождения Франсуа Рабле – автор пятитомного романа, в двух финальных частях которого было описано фантастическое плавание «обновленного» Корабля Дураков.

### **3.4. Эволюция образа Корабля Дураков во французской литературе середины XVI столетия (роман Ф. Рабле)**

Роман дипломированного врача, призванный стать лекарством от всех болезней, не только успешно излечивал дух человека, избавляя его от ложных идеалов, фанатизма и узости взглядов, но и выступал в роли своеобразного

---

<sup>448</sup> Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 446.

кривого зеркала (явившись французским эквивалентом немецкой сатиры), в котором каждый читатель мог увидеть себя, собственное окружение, современные нравы и нормы поведения, словом, всю эпоху, свидетелем которой он являлся. Аллегорическое повествование, созданное сыном мелкого судебного чиновника, монахом-расстригой и впоследствии преподавателем медицины, роман **«Гаргантюа и Пантагрюэль»** соединил в себе черты смеховой народной культуры Средневековья и гуманистические идеалы Ренессанса. По словам А. Д. Михайлова, Рабле первому удалось создать роман мирового значения, в котором можно наблюдать не только квинтэссенцию Ренессанса в одном из его высших достижений, но и «сам процесс развития французского Ренессанса, исторические судьбы французского Возрождения»<sup>449</sup>.

Источником вдохновения Франсуа Рабле послужила вышедшая весной 1532 года в Лионе<sup>450</sup>, где он в то время работал врачом в городской больнице, книга анонимного автора под заголовком **«Великие и неоценимые хроники великого и огромного гиганта Гаргантюа»**. Подобная литература пользовалась большим спросом во время ярмарочной торговли, и первоначальной идеей будущего писателя было создать продолжение популярной истории. В октябре 1532 года, в дни осенней ярмарки, под псевдонимом *Alcofribas Nasier* (анаграмма имени Рабле) в типографии Клода Нурри он публикует **«Страшные и ужасающие деяния и подвиги преславного Пантагрюэля, короля дипсодов, сына великого великана Гаргантюа»** (ставшие впоследствии второй книгой эпопеи). Придерживаясь схемы средневековых романов, Рабле описывает становление главного героя – великана Пантагрюэля. Вместе с ним на первый план автор выдвигает еще одного центрального персонажа будущей саги – верного спутника великана, плута-остряка Панурга, воплотившего собой портрет типичного представителя той эпохи. В литературном дебюте Рабле выразительно заявляют о себе гуманистические тенденции: в текст повествования автор мастерски вплетает античные реминисценции и критику схоластики ученых богословов Сорбонны, за

<sup>449</sup> Михайлов А. Д. Франсуа Рабле // История всемирной литературы: в 9 т. Т. 3. М.: Наука, 1985. С. 240.

<sup>450</sup> Город считался оплотом гуманизма, культурной столицей Франции, важным центром книгопечатания в Европе.

что год спустя книга подверглась осуждению со стороны докторов Сорбоннского университета, резко осудивших сатирическое содержание романа и запретивших его к распространению. Однако ободренный успехом «Пантагрюэля», в короткий срок выдержавшего несколько изданий и подделок, Рабле продолжает писать и в октябре 1534 года выпускает **«Повесть об ужасающей жизни великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля»** (впоследствии первую часть эпопеи) – «Подлинное произведение “торжествующего Ренессанса”, сочетающее в себе его боевой дух с присущими ему утопическими мечтами и светлыми иллюзиями»<sup>451</sup>.

Во второй части романа Рабле еще более усиливает сатирическое наполнение аллегорического вымысла, вскрывая противоположность схоластического и гуманистического подходов к обучению, пародируя пафосные речи сорбоннистов, высмеивая приверженцев феодального строя и, наконец, предоставляя читателям самостоятельно делать выводы, знакомясь с фантазмагорическим Телемским аббатством, над входом в которое прибитая надпись: «Делай, что захочешь!» Судьба продолжения романа оказалась более драматичной. В ночь на 18 октября 1534 года разыгралось ставшее ключевым в истории французской Реформации «Дело о плакатах». Прежде лояльный по отношению к современным деятелям искусства и всячески отстаивавший их интересы перед ораторами сорбоннской кафедры, Франциск I был вынужден ограничить свободу слова. Рабле спешно покидает Лион и отправляется в Рим, где при содействии друга, кардинала дю Белле, получает высочайшую аудиенцию у Павла III, согласившегося отпустить ему грехи. Вернув себе сан, Рабле тем не менее продолжает заниматься медицинской практикой, не оставляя при этом и литературной деятельности. В 1542 году он переиздает обе части романа, несколько смягчив наиболее острые главы своего сочинения, содержавшие критику сорбоннистов и высказывания в поддержку кальвинистов. Однако, несмотря на последовавшее в 1543 году заступничество французского монарха, писатель, опасаясь дальнейших нападков со стороны богословов (обе переизданные книги были вновь запрещены Сорбонной), скрывается в провинции

---

<sup>451</sup> Михайлов А. Д. Франсуа Рабле. С. 242.

и лишь три года спустя вновь заявляет о себе выходом в свет **«Третьей книги героических деяний и сказаний о благородном Пантагрюэле»**, на этот раз напечатанной в Парижской типографии и подписанной подлинным именем автора.

Реакция, торжествовавшая во Франции 40-х годов XVI века, во многом повлияла на общее настроение третьей части романа «медонского кюре»: сатира стала гораздо более умеренной (даже по сравнению со «смягченными» переизданиями 1546 года); на смену активным действиям героев пришли продолжительные беседы; идейной составляющей третьей книги стала так называемая философия пантагрюэлизма, суть которой А. А. Смирнов определяет как соединение эпикуреизма и стоицизма<sup>452</sup>. Французские богословы вновь подвергают сочинение Рабле остракизму, весьма яростно отреагировав на публикацию третьей книги эпопеи. Заступничество Маргариты Наваррской, равно как прежде Франциска I, известие о смерти которого писатель получает год спустя, скрываясь в Меце, не спасают Рабле от дальнейших преследований, вынуждая его жить в изгнании.

В январе 1548 года в Лионе отдельным изданием выходят первые одиннадцать глав **«Четвертой книги героических деяний и сказаний о Пантагрюэле»**, полная версия которого увидит свет лишь четыре года спустя. В условиях ожесточившейся религиозной борьбы, грозившей обернуться кровавыми сражениями, Рабле в первой, «укороченной» версии четвертой части стремится всячески замаскировать острую сатиру под невинный юмор; однако уже в полном варианте писатель, вновь оказавшийся под защитой кардинала дю Белле, дает волю своему негодованию по отношению к новому монарху (Генриху II), потворствующему разгоранию религиозного фанатизма в обществе, сообщая повествованию резко сатирический оттенок.

Содержание новой книги составляет описание морского вояжа Пантагрюэля и его верных спутников к оракулу Божественной Бутылки, который призван разрешить сомнения Панурга. Четвертая часть пантагрюэлевой эпопеи, созданная

<sup>452</sup> Смирнов А. А. Рабле // Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 9. М.: Советская энциклопедия, 1935. Стб. 476.

Рабле в эпоху географической экспансии европейцев, наполнена глубоким аллегорическим смыслом, как и прежде, преподносимым автором в сатирической манере. Выход продолжения романа вызвал шквал недовольства со стороны французской общественности: друг Рабле ученый-гуманист, юрист Андре Тирако публично осудил новую книгу, а Парламент приговорил роман к сожжению. Несмотря на многочисленные нападки и фактическую травлю, санкционированную французскими властями, Рабле продолжил фантастическую сагу, работая над пятой книгой, призванной завершить летопись подвигов величайшего из героев.

В 1562 году, спустя девять лет после кончины Рабле (9 апреля 1553 г.), в свет вышел **«Звучащий остров»**; в 1564 году в Парижском издательстве была опубликована **«Пятая и последняя книга героических деяний и подвигов доброго Пантагрюэля»**, началом которой явился ранее изданный отдельной книгой **«Остров»**. Споры относительно подлинного авторства заключительной части романа не утихают до сих пор. На основании стилистического несоответствия финальной книги первым четырем (вялое повествование, расплывчатые аллегории и т.д.) высказывается предположение, согласно которому она была написана другим человеком, воспользовавшимся черновиками Рабле.

Роман, в котором, по мнению М. Л. Андреева, «материальный взгляд на действительность безоговорочно торжествует»<sup>453</sup>, ставший символом эпохи, олицетворением исторических событий и персоналий, сатирическим зеркалом «времени перемен» во Франции периода Реформации, как никакое другое произведение тех лет способствовал утверждению нового, гуманистического, типа мировоззрения. Уникальность этого произведения, по словам М. М. Бахтина, состоит в его «принципиальной и неистребимой неофициальности»<sup>454</sup>: «Никакой

<sup>453</sup> Андреев М. Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения // От мифа к литературе: сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М.: Российский Университет, 1993. С. 319.

<sup>454</sup> Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 6.

догматизм, никакая авторитарность... не могут ужиться с раблезианскими образами»<sup>455</sup>.

Многоголосица различных стилей, использованных Рабле в романе, превосходно отражает синкретичность проявлений эпохи: отдельные главы созданы писателем в духе средневековых рыцарских романов (как полагает Е. М. Мелетинский, Рабле использует рыцарское повествование «для гуманистической сатиры, для гуманистической утопии, для карнавальной мениппеи»<sup>456</sup>), другие напоминают описания жития святых; некоторые сюжеты обнаруживают сходство с фэблио – жанром французской средневековой городской литературы; автор также обращается к литературной традиции бытового анекдота; присутствуют в сочинении Рабле и зачатки будущих жанров западноевропейской литературы, таких как плутовской роман, роман-воспитание, философский роман, роман-путешествие. Особое место в прозаическом тексте писателя занимают поэтические вставки, созданные по моделям популярных в то время стихотворных форм.

Не имея собственной литературной школы и прямых последователей, Франсуа Рабле, обладавший поистине энциклопедическими знаниями (в его романе насчитываются цитаты из более чем сотни различных авторов), будучи одним из ярчайших гуманистов своей эпохи, «титаном Ренессанса»<sup>457</sup>, явился подлинным символом французской национальной культуры. Анализируя художественный метод писателя, Бахтин отмечал, что Рабле существенно определил судьбы не только французской литературы и французского литературного языка, но и судьбы мировой литературы<sup>458</sup>. Исследователь именуется его «демократичнейшим среди... зачинателей новых литератур»<sup>459</sup>. Книгу Рабле нередко называют литературным самосознанием эпохи, анатомией литературного

<sup>455</sup> Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 6.

<sup>456</sup> Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2000. С. 112.

<sup>457</sup> Михайлов А. Д. Франсуа Рабле. С. 251.

<sup>458</sup> Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 6.

<sup>459</sup> Там же.

творчества. Как пишет Е. В. Гвоздева, его текст – не застывшая форма, а лабораторный журнал литературных экспериментов<sup>460</sup>.

Прославленная сага о герое-великане Гаргантюа и о его сыне Пантагрюэле во многом способствовала окончательному оформлению Корабля Дураков в качестве самостоятельного художественного образа, который впоследствии станет одним из наиболее популярных в западноевропейской литературе. В своем романе Франсуа Рабле, как и полвека назад Брант и Босх, собирает различных представителей человечества на борту морского судна, развивая тем самым успешную прочно укорениться в западной культуре метафору «мир-корабль». На протяжении двух последних книг персонажи раблезианского эпоса совершают небывалый вояж, открывая фантастические земли, знакомясь с невероятными существами, переживая удивительные приключения, цель которых – познать себя.

Итак, герои Рабле отправляются в *долговременное и рискованное путешествие* [Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль; 305]: собрав флотилию *из стольких же судов, сколько некогда вывел из Саламина Аякс во время похода греков на Троию* [Там же], Пантагрюэль в сопровождении Панурга, Эпистемона, брата Жана Зубодробителя, Гимнаста, Эвсфена, Ризотома, Карпалима и *других своих слуг и домочадцев* [Там же; 325] держит путь к таинственному оракулу Божественной Бутылки Бакбук. Велико разнообразие морских судов, по воле сочинителя, плывущих в заморские края на встречу с неведомыми землями: галеры, галеоны, бригантины, караки, раубарджи, либурны, триремы, при этом *хорошо оснащенные, проконопаченные и снабженные всем необходимым* [Там же] – все тот же «дурацкий флот», который некогда пустил в счастливое плавание предшественник Рабле, базельский сатирик Себастьян Брант. Интересно отметить, что помимо отличной экипировки бравая флотилия Пантагрюэля может похвастаться и волшебной защитой, источником которой, как и в случае с античным Арго (об очевидной аллюзии автор упоминает самолично), является чудесное растение: роль вешего дуба во французском романе играет

---

<sup>460</sup> Гвоздева Е. В. Жанр исторической хроники и его трансформация в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Ф. Рабле // Проблема жанра в литературе Средневековья. Вып. 1. М.: Наследие, 1994. С. 355.



пантагрюэлион – дерево, *которое не горит, не пылает и не обугливается* [Там же; 312], а также обладает множеством иных невероятных свойств, что не вызывает ни малейшего сомнения у читателя, принимающего в расчет истинное название этого растения, повсеместно именуемого коноплей. По велению капитана им обшиты нос, корма, камбуз, верхняя палуба, продольный проход и башни всех кораблей, направляющихся к оракулу.

Двенадцать<sup>461</sup> кораблей во главе с «Таламемой»<sup>462</sup> – *самым большим и самым главным Пантагрюэлевым кораблем* [Там же; 325] – покидают Таласскую гавань в июне месяце, в праздник Весталок [Там же]. Внимание читателя призваны привлечь предметы, расположенные на корме каждого из судов и заменяющие собой традиционные флаги: *Большая и вместительная бутылка наполовину из гладкого полированного серебра, наполовину из золота с алого цвета эмалью* [Там же] – на корме капитанского корабля, символизирующая цель морского вояжа; старинный фонарь, *красивый и емкий фарфоровый кубок* [Там же; 326], *золотой кувшин с двумя ручками, похожий на античную урну* [Там же], *великолепный жбан* [Там же], *кружка, из каких пьют монахи* [Там же], воронка, бокал, ваза, чаша, корзина и бочонок – на прочих судах, свидетельствующие о том, *мореходы – все до одного – бражники и люди добропорядочные* [Там же]. Очевидно, что столь обильное присутствие разнообразных предметов посуды, в том числе из золота и серебра, не только усиливает атмосферу веселого бражничества, царящую на судах бравой пантагрюэлево-флотилии, но и в определенной степени апеллирует к иконографии раннего Северного Возрождения (как уже было сказано, у Босха, к примеру, кувшин является символом похоти), а также к алхимической традиции (серебро и золото, согласно металлопланетной символике алхимии являющиеся прообразами солнца и луны, составляют основу величайшего таинства – трансмутации). Раблезианская вакханалия пародии и сатиры, представленная на страницах двух последних книг, не ведает границ: отважные мореплаватели, плывущие под флагом Бахуса,

<sup>461</sup> Любопытное совпадение: на картине Босха «плывут» двенадцать «дураков».

<sup>462</sup> Крупное судно египетского образца с каютами.

желающие прикоснуться к великим истинам, оберегаемым Божественной Бакбук<sup>463</sup>, предстают одновременно и отъявленными грешниками, и избранными первооткрывателями сокрытого знания.

На пути славной флотилии встречаются небывалые земли, полные диковинных существ и причудливых обычаев. Как справедливо отмечает в примечаниях к роману С. Д. Артамонов, маршрут одиссеи Пантрагрюэля, равно как и описанные в двух последних частях приключения, восходит к двум основным источникам: морским путешествиям Жака Картье (первого исследователя Канады, искавшего свободный ото льдов Северный проход) и ряда других французских мореплавателей первой половины XVI века, а также к «Правдивой истории» Лукиана, описывающей, среди прочих, путешествие на Луну и Венеру.

Первым причалом, к которому пристают корабли великого Пантагрюэля на четвертый день плавания, становится остров Медамоти. Посетив шумную ярмарку и приобретя множество диковинных зверей, Пантагрюэль получает весточку от отца, доставленную на борту быстроходного судна Гаргантюа, известного под названием «Хелидон», или морская ласточка – корабль столь легок, что при взгляде на него кажется, *будто он не плышет, а летит над морем* [Там же; 329]. Незначительный эпизод, в котором перед читателем предстает морское судно, будто наделенное волшебной силой, в его современной интерпретации воспринимается в качестве одного из многочисленных прообразов будущего корабля-фатума, ведомого проклятым капитаном.

Продолжив морской вояж, полный всевозможных курьезных встреч и происшествий, бравая флотилия под предводительством Пантагрюэля попадает в сильнейший шторм, прелюдией к которому становится встреча с девятью судами, *груженными монахами* [Там же; 352]. Встреча, согласно опрометчивому замечанию Панурга, должна стать предвестием удачи на всем последующем пути странствующих друзей, по иронии судьбы оборачивается одним из самых тягостных для них испытаний. Буря, разыгравшаяся на море, оказывается

---

<sup>463</sup> В переводе с еврейского «бакбук» означает «бутылка».

поистине раблезианского масштаба: *Внезапно море вздулось и всколебалось до самой пучины; громады волн с размаху ударились о борта, мистраль, сопровождаемый неистовыми порывами, ужасными вихрями и смертоносными шквалами, засвистал в реях; небесный свод загредел, заблестал, засверкал, хлынул дождь, посыпался град; воздух утратил прозрачность, сделался непроницаемым, темным и мрачным, и только зарницы, вспышки молний и прозоры меж огнедышащих туч озаряли тьму; категиды, тизеллы, лелапы и престеры беспрерывно проносились над нами; по временам все вокруг нас вспыхивало при свете псолоентов, аргов, элик и прочих истечений эфира [Там же; 352–353]. Рассеянным и блуждающим взором следили путешественники за тем, как чудовищные смерчи вздымали крутые валы, испытывая чувство, будто явились свидетелями разбушевавшегося древнего хаоса, в коем все стихии – огонь, воздух, море, земля – слились воедино [Там же; 353]. Отчаянно борясь с прибывающей водой, брат Жан во всех бедах винит Панурга, что *прилип к палубе и все только плакал да сетовал* [Там же]: *Этот самый чертов горе-моряк и накликал бурю, и сейчас только он один на всем судне не помогает команде* [Там же; 355]. Словно Иону прокликает Панурга брат Жан, готовый вот-вот сбросить причитающего страдальца за борт, дабы умиловить разбушевавшуюся стихию. На протяжении пяти глав Пантагрюэль и его команда сражаются с бурей, когда небо наконец проясняется, а мистраль сменяется на сирокко. Подводя итог пережитому на море, Пантагрюэль признается в собственном страхе погибнуть в морской пучине: *Смерть во время кораблекрушения – это все-таки страшно, и еще как страшно! Недаром Гомер утверждал, что гибель на море тягостна, отвратительна и противоестественно. Пифагорейцы придерживались того мнения, что душа представляет собою огонь и что она огненного происхождения; таким образом, если человек гибнет в воде... то вся душа его гаснет* [Там же; 359]. Подобным образом, вплетая в текст аллюзии на античный эпос<sup>464</sup>, Рабле вновь способствует формированию прототипа трагического судна «Летучий Голландец», которому рок уготовил вечное плавание.*

<sup>464</sup> Герои Рабле не единожды пытаются цитировать античных авторов, рассуждая о кораблях и морской стихии.

Спустя некоторое время Пантагрюэлева флотилия попадает в штиль – отсутствие ветра сковывает не только морское течение, но и бравых путешественников, которые во главе со своим капитаном пребывают в сонном оцепенении: *Озабоченные, огорошенные, спанталыченные, раздосадованные, мы ни единым словом не перекидывались друг с другом* [Там же; 421]. Атмосфера всеобщей угнетенности и подавленности, тягостного молчания, пронизывающая корабли флотилии, с одной стороны, апеллирует к эпосу Гомера и Аполлония Родосского, с другой – предвосхищает сцены мучительного штиля, взявшего в плен проклятый корабль в поэме Колриджа и позднейших литературных обработках легенды о Летучем Голландце.

С пробуждением Пантагрюэля брат Жан задается вопросом, от решения которого зависит продолжение достославного плавания: *Как можно в штиль поднять погоду?* [Там же; 422]. Находчивый предводитель не мешкает с ответом, предлагая как следует подкрепиться, после чего проблема решается сама собой: *Еще не подали десерта, а уже западо-северо-западный ветер стал надувать паруса на всех мачтах* [Там же; 424]. Пантагрюэль, воодушевленный происходящими изменениями, замечает: *Поднимая и осушая чаши, мы тем самым подняли и погоду, – тут есть некая тайная связь. Если верить мудрым мифологам, так же точно поднимали погоду Атлант и Геркулес* [Там же; 426]. Продолжая философствовать на эту тему, сын великого Гаргантюа приходит к выводу, согласно которому лишь с помощью *доброго, приятного на вкус, упоительного вина душа человека воспаряет, тело его приметно оживляется* [Там же], а стихия, окружающая его, меняется к лучшему.

Будучи совсем близко к достижению поставленной цели – услышать откровения Божественной Бутылки, – друзья вынуждены задержаться на острове Звонком. Как объясняет им один из местных жителей, мэтр Эдитус, *здесь море мстит за долгое спокойствие, и, когда к нам приезжают путешественники,*

---

Так, Пантагрюэль восклицает: *Недаром Платон, описывая человека глупого, несовершенного и невежественного, сравнивает его с человеком, выросшим на корабле* [Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль; 437]; местный бакалавр с острова Годос, в свою очередь, высказывается следующим образом: *Теперь вы уже не станете опровергать мнение Фалеса Милетского, полагавшего, что вода есть начало всего, а также изречение Гомера, утверждавшего, что все берет начало в океане* [Там же; 476].

*четыре дня кряду грозно бушует. <...> Вам волей-неволей придется у нас побыть, если только вы не хотите иметь дело с Юноной, Нептуном, Доридой, Эолом и всеми вейовисами. Но у вас теперь одна забота: попить на славу* [Там же; 442]. Словно Одиссей, забывший о доме в объятиях Цирцеи, brave мореплаватели рискуют отклониться от намеченного пути, предаваясь излюбленному пороку чревоугодия: *Мы только и делали, что ели, и так продолжалось весь день; мы уже не разбирали, что это: обед или ужин, закуска или завтрак* [Там же; 443]. Однако, как и было обещано, по истечении положенного срока, получив доброе напутствие от гостеприимного мэтра Эдитуса, путешественники вновь пускаются в путь.

Незадолго до окончания морского вояжа героям суждено оказаться в плену у эрцгерцога Пушистых Котов, в *поганом царстве Цапцарана* [Там же; 456]. Во время этого приключения брат Жан раздражается обличительной речью в адрес всей честной компании, предпринявшей путешествие к далекому оракулу Бутылки: *Клянусь своею рясою, что это у нас за путешествие? ...Это путешествие дристунов – мы только и делаем, что портим воздух, пукаем, какаем, считаем ворон и ничего не делаем* [Там же; 454]. В такой лаконичной форме Рабле сумел выразить, пожалуй, те же мысли и чувства, что некогда сподвигли Себастьяна Бранта на создание его «Корабля дураков». Призывая друзей к совершению *какого-нибудь геройского поступка* [Там же; 455], брат Жан намеревается ограбить тиранов острова, тем самым освободив простой народ от невыносимого гнета Пушистых Котов. Устроив небольшую потасовку, воинственный путешественник вместе с товарищами возвращается на корабль, однако удача не сопутствует мореплавателям: *Вскоре поднялся такой сильный сирокко, что мы сбились с пути и, чуть было вновь не попав к Пушистым Котам, оказались на крайне опасном месте, где море особенно глубоко и страшно* [Там же; 456].

Последним «морским» злоключением на пути Пантагрюэлевой флотилии становится испытание, выпавшее на ее долю, как только она покинула остров Раздутый: с трудом прорвавшись сквозь внезапно налетевший яростный вихрь,

капитанский корабль сел на мель: *Мы попали из огня да в полымя: все равно как если бы мы, избежав Харибды, наткнулись на Сциллу* [Там же; 461]. Однако и на этот раз все обошлось благополучно, и вскоре судно было спасено проходившим мимо кораблем, груженным барабанами<sup>465</sup>.

Морской вояж, которому в самом его начале рассказчик не вправе *предречь с полной уверенностью, что... путешествие в оба конца будет веселое и вполне благополучное* [Там же; 517], оканчивается вакханалией, прелюдией к которой выступает изречение Оракула: *Не способность смеяться, а способность пить составляет отличительное свойство человека* [Там же]. Так завершается героическое плавание доблестного Пантагрюэля и его верной свиты к *вождеденному острову* [Там же; 490] – плавание, в результате которого, по словам Панурга, путешественники обрели то, что стоило им *таких волнений и хлопот* [Там же].

В отличие от представителей раннего Северного Возрождения, предрекавших человеческому роду либо ад, либо чистилище, Рабле придерживается менее категоричной позиции. Вердикт, который Божественная Бутылка выносит просителям истины, весьма неоднозначен: *«Тринк»*, – вот и все, что удастся получить в качестве ответа Пантагрюэлю и его верным спутникам, – *такое веселое, такое мудрое, такое определенное слово* [Там же; 504]. Вкусив божественное откровение, явившееся в виде бутылки фалернского вина, умиротворенные сладкими речами оракула Бакбук, предвещающими *светлый, тихий, благодатный ветер* [Там же; 510], путешественники собираются в обратную дорогу. Напутствием им служат слова верховной жрицы: *С легким сердцем пускайтесь в путь* [Там же].

Очевидно, плавание дружной компании короля дипсодов и его преданной свиты по неведомым морям, среди которых разбросаны удивительные земли, населенные диковинными существами, являет собой аллегория земной жизни человека с ее штилями и бурями, грехами и слабостями. Как и у его

---

<sup>465</sup> Примечательно в этом отношении одно из символических значений, закрепленных за образом барабана: божественная истина, откровение.

предшественников Бранта и Босха, у Рабле образно представлены все имеющиеся человеческие пороки (Прокурация, населенная отъявленными ябедниками и сутягами, остров Руах, жители которого только и могут, что похвастаться *жизнью ветровой... что ничего или почти ничего не стоит* [Там же; 389], Остров апедевтов, живущих в мире, в котором *все должно руководствоваться невежеством* [Там же; 459], остров Раздутый, где *у всех были вздутые животы, и все лопались от жира* [Там же; 460]); в ряде случаев явленные взору читателя в причудливом сочетании (коварные и двуличные Дикие Колбасы, мессер Гастер, *что властен, суров, строг, жесток, неумолим, непреклонен* [Там же; 409], Пушистые Коты, славные тем, что *вешают, жгут, четвертуют, обезглавливают, умерщвляют, бросают в тюрьмы, разоряют и губят все без разбора, и доброе и дурное* [Там же; 450] и многие другие). Апофеозом яркой аллегории становится долгожданная встреча с Бакбук, которая призывает утомившихся путников продолжать предаваться их любимому занятию – никогда не прекращать вакханалию, которая и есть подлинная суть человеческого существования. Так, претерпев множество треволнений, мореходы вынуждены начинать обратный путь, в качестве награды увидев собственное отражение: *Когда же мы прошли край, полный всяких утех, край приветный... то увидели наконец в гавани свои корабли* [Там же; 510].

По мере продвижения к намеченной цели, бороздя моря и океаны в поисках Истины, герои раблезианской саги становятся участниками шумного, пестрого и блестящего карнавала, в котором людская натура раскрывается во всем многообразии ее свойств. В отличие от своих предшественников, представителей раннего Северного Возрождения, Франсуа Рабле не склонен выносить однозначный вердикт человеку. Герои его эпоса, с упоением предающиеся радостям, которые предлагает им жизнь, во многом несовершенны и далеки от идеала, однако им также присущи самоирония и чувство справедливости. Своему читателю автор предлагает всесторонний портрет человека – такого, каким он, похоже, и является на самом деле: сложной природы, готовой отчаянно грешить и

тут же каяться, подлинную радость обретая в пьянящем забвении. Итог плавания его «дураков» – не ад и не чистилище. Финал их плавания еще не предreshен.

Интерпретация образа Корабля Дураков, предложенная Франсуа Рабле на примере фантастической одиссеи Пантагрюэля и его команды к оракулу Божественной Бакбук, по мнению Бахтина, представляющей собой метафору «древнего кельтского пути в утопическую страну смерти и возрождения»<sup>466</sup>, с одной стороны, является продолжением традиции, начало которой было положено еще в конце XV столетия: аллегорически изобразить человеческие грехи и пороки в образе плывущих на корабле пассажиров, а также вынести вердикт заблудшим душам; с другой – представляет собой этап развития образа Корабля Дураков: с точки зрения высокого Возрождения взглянуть на природу человека, попытаться раскрыть ее противоречивый характер и на этом основании предоставить людям возможность самим вершить свою судьбу.

В заключение отметим, что именно раблезианская трактовка образа Корабля Дураков в дальнейшем станет наиболее востребованной в западноевропейском искусстве в свете многочисленных обращений литераторов к этому компоненту образного поля «корабль».

---

<sup>466</sup> Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 499.



## Глава 4. Образное поле «корабль» в литературе эпохи Просвещения

### 4.1. Историко-культурные особенности искусства и литературы Нового времени

В семнадцатом столетии, ознаменовавшем собой начало нового этапа в развитии европейской художественной культуры, на авансцену вышли пять стран, в искусстве национальных школ которых к этому времени были достигнуты наивысшие творческие результаты. Ими стали Италия, Испания, Фландрия, Голландия и Франция. В арьергарде оказались Англия, Германия, Австрия, Чехия, Польша, Дания и Швеция: по словам Е. И. Ротенберга, их художественная эволюция в первой половине столетия отмечена одной общей чертой – еще не расторгнутой живой взаимосвязью с традициями предшествующих эпох – Ренессанса, а подчас и Средневековья<sup>467</sup>.

На смену феодальной Европе пришла общественно-политическая формация нового типа. Королевская власть после длительной борьбы за стабилизацию государственной структуры достигла своей цели, и уже к началу XVII века в Европе окончательно сложились крупные центры: Франция, Голландия и Англия, оттеснившие земли, находившиеся к тому моменту в состоянии экономического упадка и территориальной раздробленности: Италию, Германию и в некотором смысле Испанию.

Немаловажную роль в развитии общества новой эпохи играла католическая церковь: победившие в ряде стран религиозные доктрины (лютеранство, кальвинизм, англиканство) еще более усугубили попытки духовенства отстоять утраченные позиции и распространить свое влияние во всем мире, что стало вполне возможным благодаря географической экспансии европейского континента, а также активной колонизации Нового Света. Вслед за утратой

---

<sup>467</sup> Ротенберг Е. И. Западноевропейское искусство XVII века. Памятники мирового искусства. Вып. IV. М.: Искусство, 1971. С. 5.

Испанией и Португалией в конце XVI века монополии в области колониальных захватов, наступило время для Англии, Голландии и Франции включиться в борьбу за новые сферы влияния, действуя в основном через посредничество частных торговых образований, из которых наибольший вес в начале XVII века приобрели голландская и английская Ост-Индские компании.

Острая борьба, завязавшаяся между ведущими европейскими державами за освоение новых территорий, являла собой прежде всего соперничество двух крупнейших морских держав того времени. В результате победы, одержанной английскими войсками над испано-португальской «Непобедимой Армадой» в 1588 году, некогда наиболее могущественные державы были вынуждены уступить главенство в области торговой и колониальной политики Англии и Голландии. Приоритетом внешней политики обеих стран являлось развитие мореплавания и торговли с целью повышения престижа государства, позиционируемого в качестве крупнейшего центра мировых финансов на международной арене. В середине XVII столетия сравнительно небольшому европейскому государству, Голландии, принадлежало 14 000 судов из 20 000, составлявших общую численность европейского флота. Как отмечает известный французский историк и морской офицер А. Т. Мэхэн в своем исследовании о роли морских сил в мировой истории (1889), Голландия стала Финикией современности, голландцы превратились в извозчиков всех морей<sup>468</sup>. Голландский торговый флот XVII века, крупнейший в мире, позволил стране захватить обширные индийские колонии, ранее принадлежавшие Португалии. Агрессивная экспансия, осуществляемая обеими странами, а также многочисленные торговые и колониальные противоречия привели в итоге к череде торговых (морских) войн между Англией и Голландией, продолжавшихся с 1652 по 1674 г. Начиная со второй половины столетия в игру за титул «владычицы морей» вступила Франция, за время правления Людовика XIV превратившаяся в крупную морскую и колониальную державу. В целях защиты собственных «морских» интересов прежние враги были вынуждены выступить единым фронтом, пытаясь сдержать

---

<sup>468</sup> Мэхэн А. Т. Роль морских сил в мировой истории. М.: Центрполиграф, 2008. С. 116.

экспансию французского флота, в полный голос заявившую о себе уже в новом столетии.

Невозможность конкурировать с более мощными торговыми и военными судами серьезно пошатнула международный престиж голландского флота. Таким образом, на протяжении всего XVIII века напряженная борьба за первенство в колониях и на море происходила лишь между двумя крупнейшими на тот момент державами – Англией и Францией. Попытки последней значительно расширить границы своего влияния, что в итоге могло нанести непоправимый ущерб господству английского флота, привели к затянувшейся на двенадцать лет «войне за испанское наследство» (1702–1714), в результате которой страна-победительница, коей стала Англия, сумела не только добиться значительных выгод, но и утвердить свой статус лидера в качестве величайшей морской державы нового времени. По замечанию А. Т. Мэхэна, в ходе войн появились новые государства, другие пришли в упадок, а все вместе претерпели огромные перемены и в размерах и в политическом устройстве – на все это морская сила оказала прямое или косвенное влияние<sup>469</sup>.

Тем временем серьезные изменения претерпевала и духовная сфера: как отмечает Е. И. Ротенберг, в сравнении с Возрождением набрала силу тенденция противоположного порядка – расчленение всей сферы духовной культуры на ряд отдельных разделов, каждый из которых подвергается более углубленной и дифференцированной разработке<sup>470</sup>. Усилилась роль точных наук, прежде всего отвечающих практическим потребностям своего времени: на первый план выдвинулась математика, весомые открытия были сделаны в физике, астрономии, биологии. Плеяда великих мыслителей XVII столетия формировала мировоззрение нового этапа развития европейской культуры – периода последовательного перехода от стихийно-поэтических представлений эпохи Ренессанса к четким построениям, пытающимся дать строгое обоснование новым взглядам на мир<sup>471</sup>.

---

<sup>469</sup> Мэхэн А. Т. Роль морских сил в мировой истории. С. 110.

<sup>470</sup> Ротенберг Е. И. Западноевропейское искусство XVII века. Памятники мирового искусства. Вып. IV. С. 10.

<sup>471</sup> Там же. С. 12.

С конца XVII века в европейском сознании окончательно оформляется идея воспитания человека светом разума. В трудах английских ученых (Д. Локка, А. Э. Шефтсберри, Ф. Хатчесона) появляются такие понятия, как «естественный человек», «общее благо», «общественный договор», проповедующие концепцию добровольно созданного людьми государства, стоящего на страже прав каждого гражданина. На фоне бурных политических событий эпохи Просвещения зарождается культ Чистого Разума – главнейшего инструмента познания человеком окружающего пространства. М. Хоркхаймер и Т. В. Адорно отмечают, что Просвещение стремилось разрушить мифы и свергнуть воображение посредством знания: «Программой Просвещения было расколдовывание мира»<sup>472</sup>. Идеалом, наивысшей формой человеческой деятельности мыслится научное познание, целью которого является всеобщий прогресс и усовершенствование – как всего общества, так и отдельных его представителей.

Во многом достижению этой цели способствует и духовное развитие человека, в эпоху Просвещения достигшее высочайшего уровня. Культуру нового времени характеризует, прежде всего, смешение разнообразных стилей (барокко, рококо, классицизма, сентиментализма), позволяющее художникам различных школ и направлений свободно выражать свои идеи и проявлять мастерство. С началом нового столетия возникшие на английской почве базовые понятия учения об обществе находят свое продолжение в трудах французских просветителей Монтескье и Вольтера, выдвинувших теорию о разделении властей. В дальнейшем именно Франции предстоит, переняв бразды правления, стать центром распространения мировоззрения нового типа. Активная деятельность представителей так называемой «второй волны» французского *siècle des lumières* – энциклопедистов, во главе с Дидро создавших первый систематизированный обзор современных научных достижений, а также популяризация идеи народного суверенитета, осуществляемая одним из наиболее ярких деятелей Просвещения «третьей фазы» Руссо, составили прочный фундамент для эволюции просветительской мысли на европейской территории. Новый импульс позднему

---

<sup>472</sup> Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М.: Медиум, 1997. С. 16.

Просвещению (конец XVIII – начало XIX в.) придала деятельность немецких философов и литераторов: Канта, Гердера, Гете, Шиллера и др.

С эпохой Просвещения связан небывалый взлет музыкального искусства, гениями которого выступили Моцарт, Бах, Гайдн, Глюк; наблюдается расцвет драматургии, в которой зарождается новый жанр буржуазной драмы и комедии (Бомарше, Гольдони, Филдинг, Шеридан); революционные сдвиги происходят в области живописи: на смену мифологическим сюжетам приходят бытовые сцены, а парадные портреты уступают место глубоко индивидуальным образам (Шарден, Хогарт, Рейнольдс, Гейнсборо).

Не менее значимые процессы культурного развития имеют место и в литературе. Семнадцатый век в европейской литературе – это прежде всего век трагедии, выросшей на смене двух эпох, которую переживает человечество в период решительной ломки не только мировоззрения (как это было во времена Ренессанса), но и коренных форм самого жизненного уклада<sup>473</sup>. Наряду с жанром трагедии, величайшими представителями которой явились Корнель и Расин, успешно развивается комедийный жанр (Кальдерон, Мольер). Одной из важнейших тенденций того времени – показу человеческой судьбы в становлении, во взаимосвязи с самыми разнообразными жизненными обстоятельствами, раскрывающимися в той степени живой конкретности, которая не могла быть достоянием литературы предшествующих эпох<sup>474</sup>, – отвечает роман. В рамках этого жанра возникают всевозможные ответвления, во многом predetermined гениями ренессансной литературы Рабле и Сервантесом: плутовской роман (Шарль Сорель), пасторальный (д'Юрфе), психологический (Мари де Лафайет), галантно-героический (Мадлен де Скюдери) и, наконец, философско-фантастический, связанный с именем Сирано де Бержерака. В наступившем столетии создаются лучшие образчики *Bildungsroman* (Ричардсон, Руссо, Вольтер), плутовского романа (Филдинг, Смоллетт), утопии (Дефо, Свифт). Именно в творчестве двух последних упомянутых писателей мифологема

<sup>473</sup> Ротенберг Е. И. Западноевропейское искусство XVII века. Памятники мирового искусства. Вып. IV. С. 15.

<sup>474</sup> Там же. С. 16.

«корабль» продолжает свое функционирование, демонстрируя, однако, признаки критического состояния.

Однако прежде чем перейти к детальному изучению указанных выше романов, отдельно отметим еще одно произведение, в котором корабль выступает в роли значимого художественного образа, служащего раскрытию авторской идеи, а именно к философской повести Вольтера «Кандид, или Оптимизм» (*Candide, ou l'Optimisme*, 1759).

Повесть Вольтера, ознаменовавшая собой важный этап в творческой эволюции писателя<sup>475</sup>, представляет весьма интересный материал для интерпретации в свете анализа символического содержания мифопоэтического образа корабля в литературе XVIII века. Произведение, отражающее современные автору исторические события (Лиссабонское землетрясение 1756 года, Семилетняя война (1756 – 1763), гонения на членов иезуитского ордена), в первые же месяцы после выхода из печати (в Женевской типографии) вызвало широкий резонанс. Перепечатанная в Париже, Амстердаме и ряде других европейских городов, повесть обратила на себя внимание властей, настороженно наблюдавших за растущей популярностью «опасной» книги. Итогом явился запрет на последующие перепечатки, изъятие «Кандида» из обращения и внесение его в Индекс запрещенных книг. Тем не менее повесть продолжала активно читаться и обсуждаться в просвещенной Европе, вызывая все больший интерес, и вскоре повлекла за собой различные подражания и «продолжения». Имена главных героев стали нарицательными, а иные цитаты из книги – крылатыми.

Хорошо известный сюжет философской повести Вольтера, построенный вокруг поиска простодушным и добросердечным юношей своей возлюбленной, в ходе которого он познает подлинную натуру человека, а также его истинное предназначение, представляется возможным рассматривать сквозь призму мифологемы «корабль», которая в предлагаемом контексте выступает в качестве сюжетно- и смыслообразующего компонента повествования. Путь, проделанный Кандидом от порога ставшего ему родным замка барона Тундер-тен-Тронка до

<sup>475</sup> Михайлов А. Д. Примечания // Вольтер. Философские повести. СПб.: Азбука, 2013. С. 326.

собственной фермы, являет собой символическое плавание главного героя по морям житейской суеты в погоне за призрачным счастьем. Состоящее из девяти «вояжей», каждый из которых выступает в качестве новой вехи жизни Кандида, оно в итоге подводит его к окончательному осознанию смысла собственного существования<sup>476</sup>.

*Первый* вояж Кандид совершает вместе со своим учителем, философом Панглосом, в Лиссабон. Дурным предзнаменованием, указывающим на несчастливый путь, что предстоит главному герою, служит буря, застающая путников у самых берегов Лиссабонского порта. И предшествует ей сентенция Панглоса в защиту его «оптимистичной философии» (*Отдельные несчастья создают общее благо, так что чем больше таких несчастий, тем лучше* [Вольтер. Кандид; 115]): *Пока он рассуждал, вдруг стало темно, задули со всех четырех сторон ветры, и корабль был застигнут ужаснейшей бурей...* [Там же]. Слова «кривого философа», как порой именует его Вольтер, служат своего рода эпиграфом всей последующей истории, которая разворачивается в духе нескончаемого потока злоключений, что обрушиваются на головы Кандида и его спутников. Подробное и выразительное описание начавшейся на борту судна паники может быть, в свою очередь, истолковано как предвестие катастрофы, ожидающей героев в недалеком будущем: *Половина пассажиров, ослабевших, задыхающихся в той невыразимой тоске, которая приводит в беспорядок нервы и все телесное устройство людей, бросаемых качкою корабля во все стороны, не имела даже силы тревожиться за свою судьбу. Другие пассажиры кричали и молились. Паруса были изорваны, мачты сломаны, корабль дал течь* [Там же]. Последним аккордом разыгравшейся трагедии становятся рассуждения Панглоса

---

<sup>476</sup> В контексте анализируемой повести Вольтера, первостепенной задачей философии полагавшего определение истинных принципов человеческого бытия и смысла жизни в целом, уместно привести цитату из эссе Дж. Барнса «Нечего бояться» (*Nothing to be frightened of*, 2008). Вспоминая свои наивные юношеские ожидания найти в философских трактатах ответ на извечный вопрос «В чем истина?», Барнс (ненароком) как нельзя более наглядно изображает итог неустанных попыток Кандида познать мир, вступая в диспут с каждым новым спутником, что сопровождает его во время плавания к намеченной цели: *Каждую неделю я изучал, каким себе представлял мир какой-нибудь из философов, а на следующей неделе – почему его представления были неверными. ...Я же хотел перейти к самой сути: в чем она истина? Оказалось, однако, что философия – это в большей степени сам процесс философствования, нежели та цель, которую я приписал ей заранее: поведать нам, как устроен мир и как жить в этом мире правильно* [Барнс Дж. Нечего бояться; 250].

о неизбежности Лиссабонского рейда и гибели пассажиров: *Пока он это доказывал... корабль затонул, все погибли* [Там же; 116]. Во второй раз Кандид поднимается на борт морского судна уже со своей возлюбленной, намереваясь попасть в Буэнос-Айрес. Потеряв учителя-философа, повешенного за то, что говорил [Там же; 119], но встретив Кунигунду, Кандид прибывает в столицу Аргентины, где вскоре лишается любимой и оказывается вынужден убить ее брата. Однако именно итогом этого плавания становится обретение главным героем преданного слуги по имени Какамбо, который *очень любил своего хозяина* [Там же; 115]. Третье плавание Кандид и Какамбо совершают на челноке вдоль горной реки, в результате чего оба оказываются на берегах сказочного Эльдорадо. Главы 17 и 18 выступают в качестве своеобразной интерлюдии, ненадолго прерывающей наполненное драматическими событиями повествование. Давая отдых читателю, следящему за небывалыми злоключениями, преследующими Кандида и его друзей, Вольтер рисует не менее фантастическую картину райского уголка, где земля была возделана так, чтобы радовать глаз и вместе тем приносить плоды; все полезное сочеталось с приятным [Там же; 154]. Пренебрегая мудрым советом местного государя (*где можно прожить недурно, там и надо оставаться* [Там же; 162]), Кандид оставляет Эльдорадо, решительно направляясь навстречу своей судьбе. Четвертое по счету морское путешествие – плавание Кандида и его нового спутника, старого ученого по имени Мартен, в Бордо. В середине своего нелегкого пути главный герой встречает человека, ставшего его верным соратником вплоть до самого завершения «плавания». Мартен, в отличие от простодушного Кандида скептически относящийся к человеческому существу и практически полностью утративший веру в живущее в людях добро, совершенный антипод Пангласа (*– Однако на свете существует добро, – возразил Кандид. – Может быть, – сказал Мартен, но я с ним не знаком* [Там же; 171–172]), играет роль мудрого наставника, чьи меткие высказывания выступают в качестве противовеса идеалистическим постулатам бывшего учителя Кандида. В пятый раз Кандид, вновь в сопровождении Мартена, направляется в Венецию (на борту голландского судна, утратив большинство своих иллюзий, он



воскликает: *Что такое наш подлунный мир?* [Там же; 188]); уже в самой Венеции герой прозревает, смиренно соглашаясь с рационально-пессимистической точкой зрения на мир своего нового друга: *С Кандида было довольно – он признал, что Мартен прав* [Там же; 194]), и вскоре гондола перевозит обоих героев ко дворцу Пококуранте на реке Brenta (*шестое* плавание). Во время своего пребывания в гостях у сенатора, в лице благородного венецианца юноша узнает новый тип людей – тех, кому все не нравится и кому опротивело все, что их окружает. В *седьмом* плавании к Кандиду и Мартену присоединяется вернувшийся к своему хозяину Какамбо, и корабль уносит всех троих к берегам Константинополя. В компании двух своих верных спутников, в предвкушении встречи с любимой, Кандид вновь склоняется к тому, чтобы признать: *Панглос прав: все к лучшему* [Там же; 207], – тем самым как бы замкнув ход своих длительных рассуждений на сей счет. *Восьмое* плавание, к берегам Пропонтиды, герои совершают на турецкой галере, встречая среди гребцов повешенного прежде Панглоса и убитого Кандидом барона. Выкупив обоих и тем самым до некоторой степени искупив вину, испытываемую им перед учителем и сыном своего благодетеля из Вестфалии, уже на другой галере Кандид продолжает поиски Кунигунды, по-прежнему уверенный в благоприятном исходе предпринятой им «одиссеи» (*девятое* плавание). Однако итог этого вояжа печален, так как надежда воссоединиться с любовью всей жизни, поддерживавшая Кандида на протяжении долго пути, приводит героя к глубокому разочарованию от увиденного: *Нежно любящий Кандид, увидев, как почернела прекрасная Кунигунда... в ужасе отступил на три шага* [Там же; 215]. И, наконец, завершает повесть финальное, *десятое*, квазиплавание Кандида и его ближайшего окружения – «плавание», которое герои совершают, оставаясь на суше: *Они частенько видели проплывавшие мимо их фермы корабли, набитые пашами, эфенди и кадиями, которых ссылали на Лемнос, на Митилену, в Эрзерум; другие кади, другие пашаи, другие эфенди занимали места изгнанных и в свой черед отправлялись в изгнание; видели они и аккуратно набитые соломой человеческие головы – их везли в подарок могучему султану* [Там же; 217–218]. Провожая взглядом проходящие

мимо суда, герои все более отдаляются от уродливых проявлений человеческой природы, все ближе подходя к осознанию истинного предназначения каждого разумного существа – *возделывать наш сад* [Там же; 222]. Примечательно, что, вырвавшись из круга преследовавших его неудач, Кандид, который до сих пор гонялся за призраком даруемого извне благополучия<sup>477</sup>, совершая одно плавание за другим, находит умиротворение в том, чтобы, оставаясь на суше, ухаживать за садом, в повести Вольтера являющим символ стабильности, защиты от суеты и непредсказуемости внешнего мира, надежного оплота житейского благополучия. Создаваемая таким образом антитеза «корабль – сад» возвращает нас к мысли о традиционном символическом противопоставлении двух мифологем: образов враждебной человеку стихии и гармоничного мироустройства соответственно.

Книги, о которых речь пойдет ниже, созданные в тот период, когда, по словам Д. М. Урнова, было достаточно выйти в море, а потом рассказать об этом, чтобы заставить себя слушать<sup>478</sup>, помимо их роли в свете раскрытия особенностей функционирования топоса «корабль» в западноевропейской литературе, имеют немаловажное значение и в том, что касается понимания общей тенденции, наметившейся в литературе XVIII века: «Путь истории пролегал морем, и литература двигалась тем же путем»<sup>479</sup>. И роман Дефо, и опубликованная спустя семь лет книга Свифта были созданы на исходе эпохи Великих географических открытий, заразившей европейцев на века страстью, о которой Робинзон говорит с первых же строк своей исповеди: *“Только бы уйти в море”*<sup>480</sup>. Герой Свифта, с его неумной жадностью открывать неведомые земли, в полной мере вторит своему литературному визави. Та «страсть к морю», к бесконечному расширению горизонта, что отличает героев Дефо и Свифта, явилась отражением «порыва исторического», как именуется его отечественный исследователь, охватившего представителей многих поколений, желавших если не в реальности, то хотя бы на страницах литературного сочинения воплотить свои мечты о дальних странствиях

<sup>477</sup> Кузнецов В. Н. Франсуа Мари Вольтер. М.: Мысль, 1978. С. 121.

<sup>478</sup> Урнов Д. М. Робинзон и Гулливер. Судьба двух литературных героев. М.: Наука, 1973. С. 8.

<sup>479</sup> Там же. С. 6.

<sup>480</sup> Там же. С. 5.

на борту рассекающего морские волны корабля. Кроме того, в контексте географических особенностей расположения Великобритании любое повествование, так или иначе связанное с мореплаванием, воспринимается ее представителем как книга о самом себе. Как пишет Д. М. Урнов, Англия словно корабль на волнах; в некотором смысле каждый англичанин – мореплаватель, даже если ни разу в жизни не ступал он на борт корабля<sup>481</sup>. Таким образом, и «Приключения Робинзона», и «Путешествия Гулливера», выведшие на авансцену не профессиональных моряков, но вполне земных обитателей, для англоязычного читателя того времени являются романами, как нельзя более полно отвечающими запросам самой широкой аудитории.

#### **4.2. Художественное осмысление мифопоэтического образа корабля в романе Д. Дефо «Приключения Робинзона Крузо»**

Роман, опубликованный в Лондоне 25 апреля 1719 года под заголовком **«Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, рассказанная им самим»**<sup>482</sup>, был представлен читающей публике в качестве документальной хроники истинных событий, происходивших *«на необитаемом острове у берегов Америки, близ устьев реки Ориноко»* в течение двадцати восьми лет. Захватывающая история невероятной борьбы человека, потерпевшего кораблекрушение, с дикой природой, морской стихией и, безусловно, с самим собой, еще при жизни автора получившая признание и вскоре пополнившая ряды

<sup>481</sup> Урнов Д. М. Робинзон и Гулливер. Судьба двух литературных героев. С. 5.

<sup>482</sup> Полное название книги звучало следующим образом: «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прожившего двадцать восемь лет в полном одиночестве на необитаемом острове у берегов Америки близ устья реки Ориноко, куда он был выброшен кораблекрушением, во время которого весь экипаж корабля кроме него погиб, с изложением его неожиданного освобождения пиратами, написанные им самим» (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, Of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoke; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With An Account how he was at last as strangely deliver'd by Pyrates*). Как отмечает Д. М. Урнов, первой приманкой для потенциальных читателей стал использованный Дефо шрифт, который, по задумке автора, имел целью выделить наиболее знаковые слова: крупнее всего напечатано было “Жизнь”, наиболее мелким шрифтом набрано – “Написано им самим”. Следом за “Жизнью” по размеру идут “приключения”, за “приключениями” – сам Робинзон Крузо. Довольно заметно выделено и слово “Пираты” [Урнов Д. М. Дефо. С. 11].

литературных шедевров мировой классики, стала произведением, проникнутым «духом Просвещения, пафосом раскрепощения человека»<sup>483</sup>.

Книгу, созданную Дефо на склоне лет, ждал ошеломительный успех: пять прижизненных тиражей, пять издательств, готовых сотрудничать с автором, а также высокая стоимость книги, равная трети лошади или одному мужскому костюму, свидетельствовали об актуальности темы и ярких образах художественного сочинения<sup>484</sup> бывшего купца и журналиста, активного общественного деятеля, коим являлся Даниэль Дефо, в конце жизни вынужденный бежать из дома и жить, скрываясь от кредиторов, в чужом углу<sup>485</sup>.

В основу «подлинных записок» моряка из Йорка легли весьма популярные в начале века *воспоминания шотландского моряка Александра Селкирка*, прошедшего четыре года и пять месяцев посреди Тихого океана, на необитаемом<sup>486</sup> острове Хуан-Фернандес. В эпоху, когда морские пути стали основным источником обогащения нации и тысячи торговых кораблей устремлялись к далеким берегам, истории, подобные той, что поведал Селкирк, не были редкостью, но неизменно вызывали живейший интерес у публики. Смутные представления о флоре и фауне таинственных островов, домыслы, связанные с опасностями, подстерегающими мореплавателей вдали от дома, и жадное стремление «увидеть все своими глазами», «почувствовать самому», испытать «на

<sup>483</sup> Пинский Л. Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М.: РГГУ, 2002. С. 467.

<sup>484</sup> Стоит уточнить – первого *успешного* беллетристического сочинения, публикация которого вызвала широкий резонанс и впоследствии способствовала популярности других литературных опытов Дефо (до «Приключений Робинзона Крузо» в жанре вымышленной автобиографии в свет вышли «Мемуары майора Александра Рампкина», после «Робинзона» была опубликована «История Дункана Кембелла»). В общей сложности Дефо является автором около пятисот публикаций, среди которых художественные сочинения, памфлеты, публицистические статьи и эссе.

<sup>485</sup> За свою семидесятилетнюю жизнь неоднократно сталкиваясь с презрительным отношением и едкими насмешками (вспомнить хотя бы колкости, высказанные в его адрес Свифтом, причислявшим Дефо к «тупым безграмотным писакам» [Ross F. J. Swift and Defoe. A Study in Relationship. Berkeley: California University Publications, 1941. P. 16]), автор «Робинзона» перенес немало несчастий: как отмечает А. А. Елистратова, он несколько раз он сидел в тюрьме, трижды – стоял у позорного столба по приговору суда, дважды терпел банкротство; дряхлым, больным стариком он вынужден был бежать из дому [Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения. М.: Наука, 1966. С. 100]. После смерти писателя (предположительно, от приступа летаргии) хозяйке квартиры, которую Дефо снимал в неблагополучном квартале на окраине Лондона, пришлось распродать вещи покойного, чтобы оплатить похороны. Лишь спустя сто лет, благодаря собранным средствам, на могиле Дефо была установлена мемориальная плита.

<sup>486</sup> На самом деле остров был в некоторой степени обжит: первыми Хуан-Фернандес обживали испанцы, завезшие на остров коз; в разное время «пленниками» острова, помимо Селкирка, становились по меньшей мере трое; кроме того, в годы пребывания шотландского матроса в островном заточении к берегу не раз причаливали различные суда, от которых новоявленный абориген, однако, предпочитал всячески скрываться. Любопытно и то, что Селкирк сам потребовал, чтобы его высадили на острове: отличаясь вспыльчивым характером, он не раз вступал в споры с вышестоящими офицерами, во время одной из ссор заявив, что желает покинуть корабль.

себе» притягательность неизведанного лежали в основе пристального внимания читательской аудитории к публикациям, «со слов очевидцев» излагающих истории приключений мореходов.

Впервые испытание, выпавшее на долю Селкирка, упомянул в своей книге «Путешествия по Тихому океану и вокруг света» в 1712 году Эдвард Кук, служивший с ним на одном корабле. Несколькими месяцами позднее в своих путевых заметках капитан Роджерс, привезший одичавшего шотландца домой, более детально описал историю «островного дикаря». Спустя год в журнале «Англичанин» известным публицистом Ричардом Стилем, с которым Селкирка познакомил Роджерс, был опубликован очерк о годах, проведенных шотландцем посреди Тихого океана. В общей сложности до того, как к нему обратился Дефо, рассказ о жизни Селкирка на необитаемом острове был представлен публике в пяти вариациях, принадлежавших перу различных авторов<sup>487</sup>. «Дефо взялся за хорошо известный факт. Переменил имя героя. Перенес действие из Тихого в Атлантический океан, от берегов Чили к берегам Бразилии, в устье реки Ориноко. Отодвинул действие на эпоху назад. Увеличил срок пребывания своего героя на острове в семь раз, а саму историю против прежних сочинений – на сотни страниц»<sup>488</sup>. Книга, написанная 59-летним Дефо за несколько месяцев, стала его 412-й публикацией.

Очевидно, однако, что причина грандиозного успеха романа Дефо состоит не в использовании им в качестве шаблона популярной в те годы истории и не в количестве страниц, на которых она была по-новому пересказана жадно внемлющей публике, «а в том, *что* и *как* (курсив мой. – И. М.) сумел рассказать о Робинзоне Дефо. Рассказал он о том, чего не могли рассказать ни Роджерс, ни

---

<sup>487</sup> Одной из наиболее примечательных книг на эту тему, изданных уже в третьем тысячелетии, является книга Дианы Сухами «Остров Селкирка» (*Diana Suhami, Selkirk's Island, 2001*), ставшая лауреатом премии Whitebread Biography Award. По словам автора, на два месяца окунувшегося в жизнь подлинного острова прототипа Робинзона Дефо, тот образ выброшенного на необитаемый остров моряка, что создал Дефо, представляется «экологически неубедительным». Стремясь не только к большей реалистичности в описании подлинных условий пребывания несчастного вдали от цивилизации, но и к созданию настоящего портрета личности, утратившей какую бы то ни было связь с привычной средой, Сухами во вступлении к своей книге заявляет: «Я стремилась показать остров Селкирка более правдоподобно, чем это сделал Крузо» [*Suhami D. Selkirk's Island. Lnd.: Quercus, 2012. P. 5*].

<sup>488</sup> Урнов Д. М. Дефо. С. 190.

Кук, ни сам Селкирк, перед чем остановился опытный журналист Ричард Стил. Автор “Необычайных приключений” поведал о том, *как пережил одиночество* (курсив мой. – И. М.) “моряк из Йорка”<sup>489</sup>. Примечательно, что сочинитель одного из лучших «морских» романов не мог похвастаться собственным богатым опытом мореплавателя<sup>490</sup>, к морской стихии у писателя было весьма противоречивое отношение: не перенося качку<sup>491</sup>, он, по словам Д. М. Урнова, тем не менее смотрел на морские просторы как на колыбель величия и преуспеяния<sup>492</sup>.

Роман Дефо, ориентирами которого служили великие литераторы Возрождения Шекспир и Сервантес, имел феноменальный успех как на родине писателя, так и за ее пределами: вскоре после выхода в свет первого издания были сделаны переводы на немецкий, голландский, а также французский языки; в 1762 году в России был опубликован первый русский перевод «Робинзона». По замечанию Н. Т. Пахсарьян, «Робинзон Крузо» явился одновременно оригинальным развитием идеи просветительского жизнестроительства и источником плодотворной и новой жанровой традиции<sup>493</sup>. О популярности новой книги свидетельствовали и многочисленные «краткие переложения», за короткий срок изготавливаемые мастерами-щелкоперами, – спрос на такого рода копеечные пересказы бестселлеров был вызван дороговизной подлинного экземпляра романа, а также сравнительно небольшим тиражом – 1500 штук. Востребованность книги у читателей явилась причиной публикации романа на страницах журнала: «Робинзон» стал первым литературным сочинением, выходившим в составе периодического издания. Как пишет Д. М. Урнов, «Приключения Робинзона» оказались первой беллетристической книгой, которая

---

<sup>489</sup> Урнов Д. М. Дефо. С. 190.

<sup>490</sup> Другим «морским писателем», которого так же, как и Дефо, отличало двоякое отношение к морской стихии, являлся американский литератор-маринист Джозеф Конрад: бывший капитан, он, по свидетельству близко знавших его людей, определенно не любил море, однако именно в борьбе со стихией находил источник духовных сил.

<sup>491</sup> Даже в лодке, на реке, Дефо страдал от сильнейшей морской болезни, а во время своего единственного морского плавания не успел он выйти в открытое море, как корабль захватили корсары, а затем и таможенный фрегат, отшвартовавший судно обратно в порт, после чего Дефо всячески воздерживался от повторения морского вояжа.

<sup>492</sup> Урнов Д. М. Дефо. С. 63.

<sup>493</sup> Пахсарьян Н. Т. «Ирония судьбы» века Просвещения: обновленная литература или литература, демонстрирующая «исчерпанность старого» // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. М.: Высшая школа, 2001. С. 96.

прорвала круг избранных читателей, сделавшись чтением для всех, кто мог читать<sup>494</sup>. Четыре месяца спустя после выхода в свет первой части «Робинзона», по многочисленным просьбам тысяч поклонников романа, в свет вышли **«Дальнейшие приключения Робинзона Крузо»**, а год спустя – **«Серьезные размышления в течение жизни и удивительные приключения Робинзона Крузо»**<sup>495</sup>. Продолжения, однако, успеха у публики не снискали.

Роман Даниэля Дефо, который, по мнению саркастически настроенных критиков, писал исключительно «для грузчиков и сапожников и тому подобной грязной швали»<sup>496</sup>, а свою самую значительную книгу создал из меркантильных интересов<sup>497</sup>, получил тем не менее широкий резонанс в западноевропейской литературе (более 40 романов, изданных до 1760 года в Германии, семьсот тиражей до конца XVIII века в Англии и около ста адаптаций для детей, вышедших в XIX столетии), в определенной степени предопределив ее будущие темы, сюжеты и образы. Д. М. Урнов отмечает, что «Робинзон» дал начало особой литературе, особому явлению: подобно тому, как следом за Гамлетом возник гамлетизм, так Робинзон породил робинзонаду<sup>498</sup>. Особенное значение поэтика произведений английского журналиста приобрела на рубеже XIX–XX столетий, когда вновь оказалась актуальной так называемая «норма Дефо»: «Простой и ясный слог, который сам Дефо называл “домашним”, умение смотреть на “современность” исторически, трезво и проницательно, способность показать “современного человека” частицей истории»<sup>499</sup>.

Книга, изданная под знаком корабля<sup>500</sup>, пустилась в счастливое плавание по волнам мировой литературы. Несмотря на то что корабль как таковой не выступает в качестве основного места действия, в роли ключевого

<sup>494</sup> Урнов Д. М. Дефо. С. 8.

<sup>495</sup> Согласно записям, сделанным Тэйлором в Регистрационном списке издателей, три части «Робинзона» были переданы автором еще весной 1719, что свидетельствует об изначальной задумке книги в качестве трилогии.

<sup>496</sup> *Елистратова А. А.* Английский роман эпохи Просвещения. С. 255.

<sup>497</sup> В частности, Л. Е. Пинский приводит мнение, согласно которому Дефо написал роман с тем, чтобы заработать на приданое дочери [см.: *Пинский Л. Е.* Ренессанс. Барокко. Просвещение. С. 465].

<sup>498</sup> Урнов Д. М. Дефо. С. 9.

<sup>499</sup> Там же. С. 203.

<sup>500</sup> Под вывеской в форме морского судна, в районе Сити, по соседству с домом Дефо, располагалась контора потомственного издателя Уильяма Тэйлора, выпустившего все три части «Приключений Робинзона».

художественного образа он являет собой композиционную ось всего повествования: в результате кораблекрушения Крузо оказывается на необитаемом острове, изменившем всю его жизнь на годы вперед; содержимое разбитого корабля становится основой выживания Робинзона; в ожидании появления спасительного корабля отшельник проводит день за днем; отчаянные попытки выстроить лодку поддерживают дух моряка из Йорка; и, наконец, долгожданное морское судно спустя двадцать восемь лет возвращает зрелого мужчину к родным берегам, даруя ему шанс на новую жизнь. Таким образом, корабль у Дефо выступает в роли многогранного, амбивалентного символа, среди возможных коннотаций которого – злой рок, отчаяние, надежда, а также нравственное испытание человека, являющееся центральной темой сочинения.

Полное злословие повествование об удивительной судьбе моряка из Йорка начинается с рокового решения непокорного сына вопреки воле родителей впервые отправиться в далекое плавание: *Не испросив ни родительского, ни божьего благословения... в недобрый – видит бог! – час... я сел на корабль* [Дефо Д. Приключения Робинзона Крузо; 9–10]. Находясь на борту морского судна и вспоминая собственное глупое упрямство, рассказчик глубоко раскаивается в своем проступке: *До тех пор я никогда не бывал на море, и не могу выразить, до чего мне стало плохо, и как была потрясена моя душа. Только теперь я серьезно задумался над тем, что я натворил, и как справедливо постигла меня небесная кара. <...> Совесть... сурово упрекала меня за... нарушение моих обязанностей к богу и отцу* [Там же; 10]. Осознав всю радость мирной жизни, когда *не подвергаясь бурям на море и не страдая от передраг на борту* [Там же], человек спокойно проживает свои дни, юный искатель приключений принимает решение раз и навсегда отказаться от честолюбивых планов, возвратившись в отчий дом *с покаянием, как истый блудный сын* [Там же].

Однако фатум, взявший власть над молодым Крузо, уже прочно связал его жизнь с морской стихией: *Моя злая судьба толкала меня все на тот же гибельный путь* [Там же; 16]. В начале романа, описывая несчастливый первый вояж героя, Дефо уподобляет Робинзона, прогневившего отца и тем самым



нарушившего библейскую заповедь, ветхозаветному Ионе: *Вам больше никогда не следует пускаться в море; случившееся... вы должны принять за явное и несомненное знамение, что вам не суждено быть мореплавателем. Небеса... дали вам отведасть то, чего вы должны ожидать, если будете упорствовать в своем решении. Быть может, все то, что с нами случилось, случилось из-за вас: быть может, вы были Ионой на нашем корабле* [Там же; 17], – восклицает хозяин судна, на котором Крузо пустился в свое первое плавание.

Никакие силы не способны развеять рок, нависший над молодым англичанином, и он вновь отправляется бороздить океан: *Злая сила... толкнула меня на самое несчастное предприятие, какое только можно вообразить: я сел на корабль, отправлявшийся к берегам Африки... и вновь пустился странствовать* [Там же; 18]. Сделавшись неплохим моряком и весьма успешным купцом, Крузо все ближе оказывается к свершению своей судьбы: *Удача преисполнила меня честолюбивыми мечтами, которые впоследствии довершили мою гибель* [Там же; 19]. Во время очередного путешествия героя вновь постигает неудача – сильнейшая тропическая лихорадка, которая терзает его на протяжении многих дней. Третий морской вояж для честолюбивого купца оказывается еще более драматичным: он попадает в изнурительный плен к маврам, продлившийся два года. Спасением для Робинзона становится рыболовный баркас, на котором ему удастся бежать от своего господина, и около месяца продолжается его странствие на небольшом суденышке посреди полной опасностей морской стихии. Ступив на борт португальского корабля, Крузо проделывает длинный путь к берегам Бразилии, откуда спустя восемь лет, в тот самый день – 1 сентября, герой, полный уверенности в благополучном исходе задуманного им, вновь отправляется в открытое море, вскоре осознав, как глубоко он заблуждался: *В недобрый час... я взошел на корабль* [Там же; 45].

Пятое морское путешествие в судьбе Робинзона становится решающим: в результате кораблекрушения погибает вся команда судна, и лишь молодой купец остается в живых, будучи заточен на необитаемом острове, откуда ему нет спасения. Роковое предзнаменование сбывается, и словно Ионе, в покаянии и

смирении проведенном три дня и три ночи в чреве кита, Крузо предстоит осмыслить собственное поведение, в течение двадцати восьми лет укрощая свою честолюбивую натуру.

Уже в самом начале романа Дефо создает амбивалентный образ корабля: морское судно отдаляет юного героя от родного дома, одновременно способствуя его возмужанию; на борту корабля Крузо претерпевает немало невзгод, но и осваивает настоящую профессию; судно, захваченное коварными маврами, делает Робинзона заложником рабовладельцев Салеха, однако затем именно на корабле он спасается от тягостного плена. Разбитый корабль, по вине которого неудачливый купец оказывается на острове, вскоре превращается в неистощимый источник всевозможных материальных благ, без которых жизнь островного аборигена была бы невыносимой: *Что было бы со мной... если бы случилось, что наш корабль остался на той отмели, куда его прибило сначала»* [Там же; 70], *«...что бы я делал, если бы мне ничего не удалось спасти с корабля <...> я просто умер бы с голоду. А если бы не погиб, то жил бы, как дикарь. <...> После таких размышлений я живее чувствовал благодать ко мне провидения и от всего сердца благодарил бога за свое настоящее положение со всеми его лишениями и невзгодами* [Там же; 139]. Невозможность построить лодку необходимых размеров, способную выдержать длительное морское путешествие, и одновременно достаточно легкую, чтобы спустить ее на воду, не раз приводит Крузо в отчаяние, однако именно это неослабевающее *стремление вновь пуститься в океан* [Там же; 134] и *предпринять безумнейшее и самое безнадежное из всех морских путешествий* [Там же; 135] поддерживает бодрость духа Робинзона в течение первых и самых тяжелых лет его пребывания на диком острове: *Почти два года я провозился над сооружением лодки, но не жалел об этом* [Там же; 144]. Трагедия, постигшая англичанина вдали от родных берегов, с годами привносит в смятенную душу отшельника благодатное смирение: *Я ушел от всякой мирской скверны; у меня не было ни плотских искушений, ни соблазна для очей, ни гордости в жизни. Мне нечего было желать, потому что я имел все, чем мог наслаждаться. <...> Мне жилось теперь гораздо лучше, чем раньше, и в*

*физическом и в нравственном отношении* [Там же; 138–139]. Риск вновь очутиться посреди бушующего океана по вине попавшей в течение лодки, на которой Крузо отправляется в дозор вокруг своих владений (*Я уже прощался с жизнью <...> Меня ожидала верная смерть* [Там же; 147]), оборачивается радостью встречи с живым существом, умеющим разговаривать: *У меня не было ни малейшего сомнения в том, что это он, мой верный Попка. <...> Он точно радовался, что снова видит меня* [Там же; 152]. Томительное ожидание прихода нового корабля, с появлением которого Робинзон Крузо связывает надежду на встречу с людьми (*Где я найду слова, чтобы передать ту страстную тоску, те горячие желания, которые овладели мною, когда я увидел корабль!* [Там же; 197]), выступает в ярком контрасте с ужасом, испытанным англичанином от того, что он узнает о морских набегах на остров каннибалов, совершающих здесь свои кровавые ритуалы (*Я убедился, что не попади я по особенной милости провидения на ту сторону острова, куда не приставали дикари, я бы давно уже знал, что посещения ими моего острова – самая обыкновенная вещь* [Там же; 174]). Радость, охватившая Крузо спустя много лет, проведенных им вдали от цивилизации, при виде английского корабля, вставшего на якорь неподалеку от его жилища, вскоре сменяется предчувствием исходящей от него беды: вместо спасителей к острову Робинзона и его верного помощника Пятницы причаливают бунтовщики, предавшие своего капитана. В очередной раз образ морского судна предстает в ином свете, когда он становится ковчегом спасения для выходца из Йорка: *Увидев корабль... у порога моего дома, я от неожиданной радости чуть не лишился чувств. Пробил наконец час моего избавления!* [Там же; 287]. Завершая рассказ о своих мытарствах, Робинзон Крузо подводит итог произошедшему с ним за двадцать восемь лет, утверждая, что для него, *как для Иова, конец был лучше начала* [Там же; 299]. После долгожданного возвращения на родину (сухопутным путем, так как дурное предчувствие не раз останавливало героя от путешествия на корабле: *Мне очень не везло на море* [Там же; 303]) скиталец, равно как и его легендарный предшественник – прославленный царь Итаки, с печалью в сердце осознает

пропасть, отделяющую его от прежде родных и любимых им людей: *В Англию я приехал для всех чужим, как будто никогда и не бывал там* [Там же; 293]. И подобно тому, как Одиссей по истечении положенного срока вновь отправился в путь, Робинзона Крузо *тянуло опять постранствовать по свету* [Там же; 318].

Подводя итог, следует отметить, что в образе корабля, каким его рисует на страницах своего роман Дефо, в значительной степени проступают черты уже знакомого читателю судна-фатума, роковая связь с которым управляет всей жизнью героя. Изображенные в книге морские злоключения Робинзона представляют собой так называемое «испытание кораблем», которое имеет своей конечной целью нравственное воспитание героя и во многом наследует античной традиции, до некоторой степени предвосхищая объемный пласт литературы эпохи романтизма, в произведениях которой на первый план выйдет трагический образ корабля-призрака<sup>501</sup>.

В трактовке мифопоэтического образа корабля, предложенной Дефо в «Робинзоне Крузо», до некоторой степени заявляют о себе и новые, «кризисные» черты, обязанные своим появлением смене историко-культурной парадигмы, а также существенным изменениям, произошедшим в общественно-политическом строе европейских наций. Как в последующих сочинениях самого Дефо, так и в морских романах его современников, корабль постепенно утрачивает роль центрального символа произведения, задающего тон всему повествованию и раскрывающего его аллегорический смысл. Невзирая на то первостепенное значение, что придается ему в историко-бытовом контексте рассматриваемой эпохи, в художественной культуре мифопоэтический образ корабля все больше отодвигается на второй план, выступая лишь в качестве вспомогательного символа, а порой и художественной детали. В эпоху Просвещения, когда корабль перестал быть экзотикой, роскошью, доступной лишь избранным, когда мечта любого школяра стать юнгой, а впоследствии и капитаном настоящего морского

---

<sup>501</sup> Уже в конце XVII века в фольклоре бывшей некогда «ладычицей морей» Голландии получила широкое распространение легенда о мистическом судне под началом проклятого на вечное плавание капитана, не только способствовавшая возвращению былой славы кораблю как мифопоэтическому образу, но и ставшая основой формирования нового художественного образа в рамках его образного поля. Подробнее об этой тенденции речь пойдет в пятой главе.

судна могла осуществиться в реальности, корабль все чаще ассоциируется не более чем с «инструментом», при помощи которого возможно связать два отдаленных берега, соединить две далекие друг от друга культуры, что сказывается на снижении уровня символизма, присущего этому образу.

В XVIII столетии на первый план выходит личность человека, собственной волей и разумом меняющего окружающий мир, активного творца, способного преобразить данную ему реальность. В последовавших за бестселлером Дефо «робинзонадах» образ корабля уже не таит в себе прежней тайны, не связан с мистическими суевериями и не служит культу праматери воды. В лучшем случае его символические коннотации сводятся к образу покинутой родины, оставленного на суше отчего дома или же, напротив, неизведанных стран, новой жизни и непредсказуемых поворотов в судьбе главного героя. Зачастую, однако, в литературе эпохи Просвещения корабль выступает всего лишь как вид транспорта, ценность которого зависит от его прочности, вместимости и скорости; прежде центральный художественный образ, в романах XVIII века он выступает в роли второстепенного персонажа, к услугам которого охотно прибегают главные герои, бороздящие мировой океан в поисках приключений.

#### **4.3. «Путешествия Лемюэля Гулливера» Дж. Свифта: эволюция ренессансного образа Корабля Дураков**

Прежде чем обратиться к анализу свифтовской интерпретации мифопоэтического образа Корабля Дураков, стоит сказать несколько слов о взаимосвязи, существующей между ирландским сатириком и автором рассмотренной выше «робинзонады», а также центральными персонажами их ключевых произведений. Как отмечает Д. М. Урнов, «по литературной дороге, в масштабах истории, они (Дефо и Свифт. – И. М.) прокладывали друг другу

путь»<sup>502</sup>, в то время как герои их лучших произведений вошли в историю как «литературные соперники, но соперники особые»<sup>503</sup>. «Предназначенные для взаимоуничтожения, они плечом к плечу двинулись сквозь время, штурман из Йорка и корабельный врач из Редрифффа»<sup>504</sup>. Анализируя характеры главных действующих лиц, Д. Н. Урнов полагает, что Робинзон с Гулливером люди все же разные, хотя одно и то же время, поставив на них свою печать, сделало их похожими<sup>505</sup>. Пристальное изучение особенностей морских вояжей обоих героев, навсегда изменивших ход их собственной жизни, а заодно повлиявших на формирование нового типа европейского сознания, высвечивает множество деталей, свидетельствующих как о сходстве двух неординарных личностей, так и об их различиях. По мнению Д. Н. Урнова, то же можно сказать и о создателях этих персонажей: «Их... многое и объединяло. Оба знали подноготную грызни “сквалыг” с “ворюгами”, оба давали им одну и ту же цену. <...> Кажется даже, что некоторые суждения Дефо могли бы принадлежать Свифту и наоборот. И все же – враги!»<sup>506</sup>.

**«Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей»** (*Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of several Ships, 1726*)<sup>507</sup> – роман, созданный одним из наиболее примечательных литераторов эпохи Просвещения. Один из «первопроходцев научной фантастики, умело сочетающий в своем творчестве вымысел, путешествия и наблюдения»<sup>508</sup>, Джонатан Свифт, в Ирландии состоявший деканом Собора Св. Патрика, а в Англии бывший активным

<sup>502</sup> Урнов Д. М. Дефо. С. 94.

<sup>503</sup> Там же.

<sup>504</sup> Там же.

<sup>505</sup> Там же. С. 95.

<sup>506</sup> Там же. С. 94.

<sup>507</sup> В книге «Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта» М. Ю. Левидов отмечает, что «Гулливер» стал единственным примером литературного труда, за который ирландский писатель получил денежное вознаграждение (двести фунтов стерлингов): «И то устроил это без ведома Свифта друг его, поэт Александр Поп» [Левидов М. Ю. Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. М.: Книга, 1986. С. 22].

<sup>508</sup> Kupske F., Souza, M. The smell of the Yahoos: the eighteenth-century England in the novel Gulliver's Travels by Jonathan Swift // E-scrita. 2016. Vol. 7. Is. 1. P. 40.

участником политической жизни, автором сатирических памфлетов и востребованным писателем, еще при жизни был назван величайшим гением века<sup>509,510</sup>. Как пишет М. Ю. Левидов, в свое время Свифту было присвоено немало имен<sup>511</sup>: мистификатор, мифотворец, режиссер и актер «театра для себя»<sup>512</sup>. В тесной связи с первой из упомянутых характеристик оказывается и главная книга писателя, обычно кратко именуемая «Гулливвер», которая вплоть до сегодняшнего дня таит немало загадок. Единственное, что, пожалуй, остается несомненным, заключается в очевидной принадлежности этого уникального произведения Джонатану Свифту – «только тот, кто прожил свифтовскую жизнь, мог написать “Гулливвера”. Ибо – если Свифт не Гулливвер, то Гулливвер – это Свифт»<sup>513</sup>. В подтверждение этого тезиса стоит вновь процитировать М. Ю. Левидова: «Путешествия Гулливвера – это “путешествия” Свифта; читать “Гулливвера” нужно не с первой страницы книги, а с ранней страницы в жизни Свифта. <...> Основной багаж Гулливвера в его путешествиях... это его здравый смысл. А багаж Свифта? Тот же здравый смысл, воплощенный в рукописи, с которой он не расстаётся пять лет, – в рукописи “Сказки бочки”»<sup>514</sup>. Среди многочисленных источников<sup>515</sup> одиссеи Лемюэля Гулливвера, к которым среди прочих относятся популярные истории о морских путешествиях, фантастические повести и всевозможные утопии (Лукиан, Рабле, Сирано де Бержерак и др.), «Сказка Бочки», по всей видимости, занимает центральное место. В этом контексте становится понятной связь центрального в творчестве Свифта

<sup>509</sup> Таким титулом в 1705 году одарил Свифта Джозеф Аддисон.

<sup>510</sup> *Левидов М. Ю.* Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. С. 22.

<sup>511</sup> Среди них: «Подметальщик Бедлама, Бикерстаф, “опекун” министров, “Исследователь”, “Суконщик”» [*Левидов М. Ю.* Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. С. 241].

<sup>512</sup> *Левидов М. Ю.* Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. С. 46.

<sup>513</sup> Там же. С. 240.

<sup>514</sup> Там же. С. 241.

<sup>515</sup> Литературоведческие комментарии к этому роману пестрят отсылками как к его художественным претекстам, так и к реальным историческим событиям, послужившим основой того или иного эпизода «гулливеровой одиссеи»; также установлен первоисточник «Путешествий», созданный самим Свифтом: «В 1714 году, на заседаниях “Клуба Мартина Скриблеруса”, Свифту было поручено написать пародию на фантастические путешествия, ...был набросан соответствующий конспект – он появился на свет как одна из глав “Мемуаров Мартина”... – он-то и явился зерном “Гулливвера”» [*Левидов М. Ю.* Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. С. 241].

произведения с художественным образом Корабля Дураков, который в значительной степени заявляет о себе на страницах романа дублинского священника.

Начать стоит с определения основного постулата «Сказки». В девятой главе Свифт знакомит читателя с истинным автором сочинения, коим является сбежавший из Бедлама сумасшедший: «...издеваясь и мистифицируя, Свифт подсовывает читателю приятную для него формулу»<sup>516</sup>. Подлинной целью «Сказки бочки», таким образом, является исцеление ненормального мира, современной культуры, являющейся порождением безумия, лжи и насилия<sup>517</sup>: «Так начинает здоровый человек свое путешествие в больном мире. Это – путешествие врача»<sup>518</sup>. По всей вероятности, одной из причин написания вслед за «Сказкой» «Путешествий Гулливера» стало четкое осознание Свифтом неэффективности выбранной им в качестве панацеи от социальных язв терапии: «Тогда врач понимает, что от долгого участия в забавах безумных и ему угрожает безумие. <...> Нужно возвратиться к началу пути и еще раз поставить проблему – мир и я! Но в ином свете, с привлечением новых материалов, чтоб убедительнее был анализ и полнее диагноз»<sup>519</sup>. Попытка исправления человеческой природы, не удавшаяся в «Сказке», с новой силой предпринимается Свифтом в «Гулливере», превращая книгу ирландского сочинителя в подлинную исповедь. По словам М. Ю. Левидова, не хирург Лемюэль Гулливер, а доктор Джонатан Свифт рассказывает о своих путешествиях: скитаниях нормального человека в ненормальном мире<sup>520</sup>.

Любопытной в этом контексте представляется популярность в XVIII веке такого способа излечения от меланхолии, как морская качка. То, что прежде воспринималось как нечто весьма пагубное для человеческого сердца, доставляющее «ему множество опасных искушений, невозможных, несбыточных грез»<sup>521</sup>, отныне

<sup>516</sup> Левидов М. Ю. Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. С. 241.

<sup>517</sup> Там же.

<sup>518</sup> Там же.

<sup>519</sup> Там же.

<sup>520</sup> Там же.

<sup>521</sup> Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 379.



считается «самым правильным, самым естественным, самым согласным с космическим порядком движением в мире»<sup>522</sup>. Эбенезер Гилкрист, английский врач, прославившийся использованием способов лечения, заимствованных им у античных писателей, свой самый известный научный труд – *The Use of Sea Voyages in Medicine* (1756) – посвятил исследованию влияния морского путешествия на больного. М. Фуко отмечает, что в XVIII столетии новое «лекарство» прописывают с неведомой прежде настойчивостью, причем в самых разных вариантах – от реального перемещения в пространстве до воображаемых путешествий, описываемых в литературе или представляемых в театре<sup>523</sup>. Таким образом, популярность романа Свифта вполне могла быть обусловлена его терапевтическим эффектом.

Итак, плавание главного героя, уроженца Ноттингемпшира, по волнам фантастического океана, посреди которого на невероятных островах обитают удивительные существа, по сути, являет собой странствие хорошо знакомого Корабля Дураков, с той лишь разницей, что его завсегдатаи на этот раз по большей части обитают на суше, предоставив читателю право взирать на себя с палубы опустевшего судна, единственным пассажиром которого становится герой-рассказчик.

Аллегорическое повествование о плавании Лемюэля Гулливера начинается с упоминания главным героем знаменательной роли, которую было уготовано сыграть морским путешествиям в его судьбе: *Я был убежден, что судьба предназначила мне сделаться путешественником* [Свифт Дж. Путешествия Лемюэля Гулливера; б], а также значимости изучения наук, что могли сослужить добрую службу будущему моряку (*Все деньги... я тратил на изучение навигации и других отраслей математики. Эти науки всегда могли пригодиться в путешествии* [Там же]; *Я в течение двух лет и семи месяцев изучал медицину, зная, что она мне пригодится в далеких путешествиях* [Там же]). Получив благодаря морским вояжам достаточный доход, чтобы иметь семью и дом, расширив

<sup>522</sup> Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 379.

<sup>523</sup> Там же.

собственные горизонты (*Уходя в плавание, я всегда запасался большим количеством книг и все свободное время посвящал чтению лучших писателей, древних и новых, а высаживаясь на берег, наблюдал нравы и обычаи туземцев и изучал их язык* [Там же; 7], герой, не вполне довольный последним путешествием, чувствует себя порядком уставшим от морской стихии и рассчитывает провести остаток дней на суше в кругу семьи, однако его *расчеты не оправдались* [Там же]. Будучи вынужден отправиться в очередной вояж в качестве судового хирурга, вскоре Гулливер оказывается жертвой кораблекрушения и единственным человеком, сумевшим спастись в битве со стихией<sup>524</sup>. С этого момента начинается фантастическое странствие главного героя: *Я... поплыл куда глаза глядят, подгоняемый ветром и течением* [Там же; 8].

Полная злоключений одиссея Гулливера, представляющая собой знаковое произведение века Просвещения («литературное, сатирическое, авантюрное, полемическое, пародийное и нравоучительное»<sup>525</sup>), во многом напоминает плавание Корабля Дураков эпохи раннего Возрождения: плывя по воле волн, путешественник становится свидетелем воцарения на неведомых землях всевозможных человеческих пороков, о которых в свое время рассуждали Эразм Роттердамский, Себастьян Брант, Иеронимус Босх и многие другие. То взирая на них со стороны, то превращаясь в главное действующее лицо разыгравшейся вакханалии глупости, по окончании долгих странствий герой Свифта, равно как и «дураки» базельского поэта, остается так же далек от истины, пребывая в плену собственных фантазий и заблуждений, как и в начале вояжа. «Одиноким в безбрежном море желаний, в бесплодном поле забот и неведения, окруженный бликами ложного знания, заброшенный в самую сердцевину неразумного мира»<sup>526</sup>, – определение, данное М. Фуко мотиву души-челнока, популярному у

<sup>524</sup> В этом отношении любопытна ремарка, сделанная М. Ю. Левидовым относительно списка вещей, о которых Свифту было необходимо позаботиться во время сочинения «Путешествий», среди них и такая: «Не забыть спародировать описание морской бури» [Левидов М. Ю. Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. С. 248].

<sup>525</sup> Левидов М. Ю. Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. С. 245.

<sup>526</sup> Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 22.

мистиков XV столетия, во многом применимо к образу, создаваемому Свифтом на страницах «Путешествий».

Первая остановка Лемюэля Гулливера – Лилипутия, возглавляет которую *могущественнейший император... отрада и ужас вселенной... монарх над монархами, величайший из сынов человеческих... при одном мановении которого трясутся колени у земных царей* [Там же; 38]. Империя, в которой торжествуют тщеславие, жадность, злоба и трусость, явлена читателю во всей отталкивающей безобразности пороков ее обитателей. Однако отношение героя к такому порядку вещей вовсе не отличается критичностью оценки: лишь недавно покинув родину, Гулливер оказывается неспособен подметить потрясающее сходство обоих государств, словно в зеркале явленное ему общество самоуверенных пигмеев. Даже узнав о суровом и бесчеловечном приговоре, незаслуженно вынесенном ему императором, единственное, что позволяет себе Гулливер, это слегка усомниться в его справедливости: *Признаюсь... что я плохой судья в таких делах. <...> Правда, я не мог оспаривать фактов, изложенных в обвинительном акте, но все-таки надеялся, что они допускают более выгодное для меня толкование* [Там же; 71]. Не сделав каких бы то ни было существенных выводов из своего пребывания в столь удивительном месте, Гулливер покидает Лилипутию, увозя с собой только *шесть живых коров, двух быков и столько же овец с баранами* [Там же; 77]. В дальнейшем подобное материальное отношение к выпавшему на его долю шансу познакомиться с диковинной культурой станет характерной чертой личности путешественника, с немалым воодушевлением увозящего с собой ценные подарки с целью их дальнейшей выгодной продажи на родине.

Необоримое желание вновь отдаться на волю непредсказуемой стихии заставляет героя Свифта продолжить морской поход спустя два месяца после возвращения к родным пенатам: *Обреченный самой природой и судьбой вести деятельную и беспокойную жизнь, я... снова пустился в море* [Там же; 83]. Страна исполинов Бробдингнег, куда по прихоти волн попадает Гулливер, сперва вселяет в него отчаяние при мысли о неизбежной гибели, а спустя мгновение – тоску по утраченным навек возможностям (!), останься он в Лилипутии: *Жители этой*

страны смотрели на меня, как на величайшее чудо в свете. <...> Там я... мог бы совершить множество... подвигов. Мои деяния были бы увековечены в летописях... империи [Там же; 87]. Что действительно внушает страх путешественнику, так это унижительное положение, в котором он может оказаться в стране великанов: *Тут же я представил себе все унижение, которое ждет меня у этого народа. Ведь здесь я буду казаться таким же жалким и ничтожным существом, каким казался бы среди нас любой лилипут* [Там же; 87]. С упоением повествуя просвещенному монарху о традициях и обычаях своей родины (*О, как страстно желал я обладать тогда красноречием Демосфена или Цицерона, чтобы прославить дорогое мне отечество в словах, достойных его величия, мощи и преуспеяния!* [Там же; 141]), Гулливер уподобляется самовлюбленным лилипутам, с важным видом прославляющим собственную глупость. Примечательна в этом отношении оценка, данная правителем речам его гостя: *Мой маленький друг Грильдриг, вы произнесли удивительнейшую похвалу вашему отечеству. Вы ясно доказали, что невежество, леность и пороки являются... полезнейшими качествами законодателя... <...> Факты, отмеченные мной в вашем рассказе... не могут не привести меня к заключению, что большинство ваших соотечественников принадлежит к породе маленьких отвратительных гадов* [Там же; 146]. Не извлеки урока из первого путешествия, Гулливер вторит жителям Лилипутии, предлагая такое изложение истории своей страны, которое, на объективный взгляд стороннего наблюдателя, представляет собой кучу заговоров, смут, убийств, избиений, порожденных жадностью, лицемерием, вероломством, жестокостью, бешенством, безумием, ненавистью, завистью, злобой и честолюбием [Там же; 145]. Таким образом, длинная вереница человеческих пороков вновь проходит перед глазами читателя, на этот раз воплощенная в образе главного героя, следующего неизменным путем *Narrenschiff*: *Я англичанин, вовлеченный злой судьбой в величайшие бедствия, какие постигали когда-нибудь разумное существо* [Там же; 159], – так заявляет о себе судовой врач Лемюэль Гулливер, завершая вторую часть истории злосчастных путешествий [Там же; 167].

Спустя десять дней после возвращения на «большую землю», охваченный жаждой снова *видеть свет* [Там же; 170], герой поднимается на борт корабля, чтобы продолжить свои странствия. На этот раз перед глазами путешественника проходит множество удивительных мест: изумленный Гулливер оказывается наблюдателем безумств королевства Лапуты, академии Лагадо, нищеты Бальнибарби, извращений, уродств, идиотизмов<sup>527</sup>, которым, кажется, нет конца.

Следуя повороту колеса, рассказчик снова играет роль наблюдателя всевозможных глупостей, творимых людьми. К примеру, его в крайней степени поражают *непостижимое пристрастие к новостям и политике* [Там же; 182] и вечная тревога из-за возможности *перемен в небесных светилах* [Там же; 183], проявляемые жителями Летучего острова. Однако и сам Гулливер продолжает демонстрировать некоторые изъяны своей натуры, будучи глубоко уязвлен отсутствием должного уважения к собственной персоне: *Хотя я не могу пожаловаться на прием, оказанный мне на острове, но все же должен сознаться, что не пользовался там особенным вниманием. <...> Мне было томительно скучно на острове, где мне оказывали так мало внимания* [Там же; 190–191].

Скуку и тоску навевает и посещение Гулливером столицы государства, над которым парит остров. Страна, которая *в ожидании будущих благ приведена в запустение* [Там же; 195], в которой *дома разваливаются и население голодает и ходит в лохмотьях* [Там же], на взгляд мореплавателя, населена прожектерами, являющимися *совсем сумасшедшими* [Там же; 204]. И вновь повествователь обнаруживает такие черты своего характера, которые позволяют и в его натуре найти слабые места. Ознакомившись с одним из величайших проектов в истории человечества (*Никогда еще более грандиозная и возвышенная идея не зарождалась ни в чьей голове* [Там же; 200]), Гулливер рассыпается в словах притворной признательности за раскрытие ему изобретения, благодаря которому *самый невежественный и бездарный человек при небольшой затрате средств и*

---

<sup>527</sup> Левидов М. Ю. Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. С. 242.

*физических усилий может писать книги по философии, поэзии, политике, праву, математике и богословию [Там же] – Я принес глубочайшую благодарность этому почтенному мужу за его любезное посвящение меня в тайны своего великого изобретения и дал обещание... воздать ему должное, как единственному изобретателю этой изумительной машины [Там же; 201].*

Сильнейшее разочарование в природе человека испытывает рассказчик после посещения острова чародеев Глаббдобдриб: *Передо мной раскрылась картина такого бесчестья, что я не могу спокойно вспоминать об этом. Вероломство, угнетение, подкуп, обман и тому подобные слабости были еще самыми простительными средствами... <...> Я пришел к ужасно мрачным выводам о вырождении человечества за последнее столетие [Там же; 216–217].*

Изучая особенности жизни лаггнежцев, Гулливер приходит к осознанию собственных затаенных амбиций. Узнав о существовании бессмертных струльдбругов, путешественник охотно принимает прежде отвергнутое им приглашение навсегда остаться в этой диковинной стране, никогда более не встречаясь со своей семьей: *Теперь я с глубочайшей благодарностью приму милостивое предложение его величества навсегда поселиться в его государстве и проведу всю жизнь в беседах со струльдбругами [Там же; 222].* Восхищаясь безграничными, на его взгляд, возможностями бессмертных, Гулливер самозабвенно перечисляет основные цели своего существования, в случае если ему когда-нибудь представится шанс жить вечно: *Я первым делом постарался бы разбогатеть. Я с полным основанием мог бы рассчитывать стать первым богачом в королевстве. Одновременно с ранней юности я принялся бы за изучение наук и искусств и в конце концов затмил бы всех своей ученостью [Там же; 223].* Разочаровавшись в истинном положении дел, рассказчик, после пятилетнего отсутствия на родине, решает все же вернуться к своему прежнему образу жизни в Англии.

Сменив несколько судов, Гулливер благополучно причаливает в порту Даунса, а затем отправляется напрямик в родной Редриф, чтобы спустя всего пять месяцев, вновь испытав тоску по морским странствиям, взойти на борт корабля и

пустить в очередное плавание в неизвестность: *Я... мог бы назвать себя очень счастливым, если бы научился наконец ценить спокойную и тихую жизнь. Но страсть к путешествиям не оставляла меня* [Там же; 235]. Очередное плавание вновь оканчивается для него неудачей: вместо честных матросов приняв на борт своего судна пиратов, вскоре захвативших власть на корабле, Гулливер оказывается высаженным на одиноком клочке суши. Последнее из описанных приключений главного героя становится решающим в его судьбе: проведя три года на земле гуигнгнмов, рассказчик приближается к обретению искомой «истины». Подобно героям раблезианской саги, в завершение морского вояжа получивших желанную награду – откровение оракула Божественной Бутылки, Гулливер наслаждается высокодуховным существованием среди высокоразвитых существ в лошадином облике: *Жизнь моя текла счастливо и спокойно, и я желал только одного: до конца дней остаться в этой прекрасной стране»* [Там же; 288]. Увидев себя в облике «презренных и отвратительных [Там же; 247] йеху, герой окончательно разочаровывается в человеке и пытается, отринув прежний порядок жизни, отныне следовать новой заповеди, полученной им в стране гуигнгнмов: *В течение первого года я не мог выносить вида моей жены и детей. Но и до сих пор они не смеют прикасаться к моему хлебу или пить из моей чашки, до сих пор я не могу позволить им брать меня за руку. Первые же свободные деньги я истратил на покупку двух жеребцов, которых держу в прекрасной конюшне. После них моим наибольшим любимцем является конюх, так как от него приятно пахнет конюшней* [Там же; 300].

Категоричность выводов главного героя, его претенциозная нетерпимость к тому, что еще недавно воспринималось как органичное существование, неспособность трезво взглянуть на поведение своих кумиров, ничуть не менее жестоких, чем третируемые Гулливером йеху (чего стоит обсуждение гуигнгнмами вопроса о том, *следует ли стереть йеху с лица земли* [Там же; 280]), свидетельствуют о все той же глупости и нравственной слепоте, что были присущи рассказчику в начале пути. В этом контексте сатира Свифта,

неисправимого шутника, превыше всего ставящего правду<sup>528</sup>, представляется обоюдоострой: с одной стороны, автор высмеивает человеческие грехи и пороки посредством описания аллегорического путешествия судового врача по диковинным землям; с другой стороны, сам центральный персонаж превращается в главный инструмент, при помощи которого сатирик обличает людские нравы и заблуждения. В этом отношении последнее приключение Гулливера являет своего рода апофеоз всей свифтовской одиссеи по океану человеческой глупости, которую никто и ничто не в силах излечить, а пожалуй, лишь только еще более усугубить.

Подводя итог всей главе, стоит еще раз отметить, что в романах Дефо и Свифта, как следует из приведенного выше анализа, представлены две ключевые тенденции функционирования мифологемы «корабль» в литературе эпохи Просвещения: в качестве аллегории нравственного испытания человека, а также в роли метафоры познания человеком своей подлинной природы. При этом если вторая апеллирует к ренессансному образу Корабля Дураков в интерпретации Бранта – Босха – Рабле, то первая, восходящая к античному героическому эпосу Аполлония Родосского и Гомера, до некоторой степени способствует последующему оформлению в рамках образного поля «корабль» нового художественного образа – «Летучего Голландца», в полной мере заявившего о себе в эпоху романтизма.

Одновременно стоит отметить, что, несмотря на отсутствие в искусстве этого исторического периода качественного развития образного поля «корабль» и расширения числа составляющих его ядро компонентов, именно в эпоху Просвещения за кораблем закрепился особый статус, позволяющий в настоящее время рассматривать эту мифологему в качестве одной из наиболее влиятельных в современном культурологическом контексте. Как пишет Мишель Фуко в эссе, посвященном вопросу существования в мировой культуре понятия «гетеротопия», «корабль в нашей цивилизации – с XVII века до наших дней – стал не только,

---

<sup>528</sup> Gray J. The irrational rationality of Jonathan Swift [Электронный ресурс] // New Statesman America. 2016. Режим доступа: <https://www.newstatesman.com/culture/books/2016/11/irrational-rationality-jonathan-swift> (обращение 02.09.2019).



несомненно, наиболее значительным орудием экономического развития... но и самым значительным хранилищем воображения»<sup>529</sup>. Представленные выше интерпретации этого образа в романах Дефо и Свифта служат яркой иллюстрацией определению корабля, данному французским философом в его эссе «Другие пространства»: *Плавающий кусок пространства, место без места, которое живет само собой, будучи замкнутым на себе и в то же время предоставленным бесконечности моря*<sup>530</sup>. Вводя корабль в ряд так называемых гетеротопий («реальные подлинные места... вписанные в конкретные общественные институты, но служащие своего рода фактически реализованными утопиями, в которых реальные местоположения... сразу и представляются, и оспариваются, и переименовываются: места, находящиеся за пределами всех остальных мест»<sup>531</sup>), к числу которых Фуко также относит кладбища, дома отдыха, психиатрические лечебницы, публичные дома и др., исследователь подчеркивает ту особую роль, которую корабль выполняет в мировой культуре с древнейших времен, выступая в качестве средства перехода из одного мира/места/состояния в другое. Являясь уникальной в этом отношении, мифологема «корабль» на протяжении всего периода своего существования в западноевропейской литературе выступает в роли идейно- и сюжетопорождающей модели общества в миниатюре. Судно, которое может никуда не направляться, будучи всего лишь обрамлением, само по себе служит и формой и содержанием художественного текста, своего рода проводником целого ряда лейтмотивов, которые и раскрывают основное содержание произведения. Так, благодаря паруснику в романе Дефо читатель одновременно и переносится из просвещенной Англии на необитаемый остров, становясь «соучастником» жизни новоявленного островитянина Крузо, и остается в ней, осознавая торжество просвещенного разума над дикой природой. Одновременно корабль в романе Свифта как будто уносит главного героя вдаль от берегов просвещенной Англии, знакомя Гулливера, а заодно и каждого нового читателя с

<sup>529</sup> Фуко М. Другие пространства. С. 204.

<sup>530</sup> Там же.

<sup>531</sup> Там же.

фантастическими землями и населяющими их удивительными жителями, в реальности, однако, как никогда прежде максимально приближая повседневное британское окружение, до микроскопической точности передавая его подлинные черты.

Корабль-медиатор в романах Дефо и Свифта, «место без места», «реализованная утопия», служит прекрасной иллюстрацией высказываниям Фуко еще и по причине полного соответствия этого образа тем шести принципам, которые ученый полагает ключевыми характеристиками гетеротопии в его понимании. Первым из них является универсальный характер гетеротопий, т.е. их бытование в каждой культуре без исключения. Единственным ограничением в данном случае является принадлежность гетеротопии к одному из двух типов – кризисному или девиационному. При этом в случае с кораблем в романах Дефо и Свифта речь определенно идет о втором типе гетеротопии, т.е. о таком, в который, по замечанию М. Фуко, помещают индивидов, чье поведение является девиантным по отношению к средней или требуемой норме<sup>532</sup>. И Робинзон, и Гулливер, выступающие в роли «рупора автора», попадают на борт морского судна и «переносятся» в другое пространство, будучи способными увидеть и осознать больше, нежели среднестатистический представитель их окружения. Их инакость все более раскрывается с развитием повествования, усугубляясь по завершении сюжета: не будучи приспособлен жить в «нормальном» обществе, Крузо стремится вернуться на «свой остров», в то время как Гулливер, вынужденный влачить унижительное существование в окружении ненавистных йеху, пребывает в собственном доме, словно в плену. Согласно второму принципу, выделяемому Фуко, каждая гетеротопия отчетливо и определенно функционирует в рамках общества<sup>533</sup>, что со всей очевидностью подтверждается манерой изображения «плаванья» героев Дефо и Свифта: сквозящие в каждой детали сугубо национальные черты не только создают подлинно британский колорит, но и формируют безошибочно идентифицируемый портрет нации.

<sup>532</sup> Фуко М. Другие пространства. С. 198.

<sup>533</sup> Там же.

Третий принцип гласит, что каждая гетеротопия имеет свойство сопоставлять в одном-единственном месте несколько пространств, которые сами по себе несовместимы<sup>534</sup>. На примере «Робинзона Крузо» и «Путешествий Гулливера» эта черта корабля, понимаемого как девиационная гетеротопия, реализуется посредством уже упомянутого выше совмещения плавания и неплавания, одновременности Англии и необитаемого острова/фантастических земель, их органичного наложения друг на друга. Специфика следующего принципа заключается в том, что гетеротопия начинает функционировать в полной мере, когда люди оказываются в своего рода абсолютном разрыве с их традиционным временем<sup>535</sup>. В пользу наличия этой черты у корабля свидетельствует как длительное существование Робинзона вдали от цивилизации в ожидании корабля, так и плавание Гулливера к диковинным мирам, искажившие объективное восприятие времени обоими персонажами, следствием чего явился «раскрой времени», симметрично именуемый Фуко «гетерохронией». Пятая особенность гетеротопий, в представлении философа, заключается в том, что каждая гетеротопия, по существу, являет собой систему, носящую в одно и то же время открытый и замкнутый характер. На корабль, после которого Робинзон оказывается на острове, заменившем ему весь мир и прежде всего родину, равно как и на парусник, посредством которого Гулливер совершает свои вояжи к фантастическим землям, все более отдаляясь от привычного ему образа жизни, герои попадают, пройдя обряд инициации. Своеобразным ритуалом посвящения для обоих служит кораблекрушение, т.е. формальное разрушение гетеротопии, на которой фактически выстроено все повествование. В дальнейшем все действия центральных персонажей строго обусловлены рамками их существования «под знаком» корабля: для Робинзона единственным смыслом жизни становится постройка вначале плота, а затем лодки, в итоге вытесненные терпеливым ожиданием прибытия нового судна; путешествия Гулливера становятся возможны только после того, как герой поднимается на борт корабля, и завершаются ровно в

<sup>534</sup> Фуко М. Другие пространства. С. 200.

<sup>535</sup> Там же.

тот миг, когда он вновь восходит на парусник. И, наконец, последний принцип, как никакой другой, наиболее наглядно характеризует авторскую задумку в случае с обоими произведениями. В частности, М. Фуко пишет, что роль гетеротопий состоит в том, чтобы создать иллюзорное пространство, которое изобличает, как еще более иллюзорное, все реальное пространство; или же наоборот, гетеротопия создавала другое пространство, настолько совершенное, настолько тщательно и хорошо устроенное, насколько наше беспорядочно, плохо устроено и запутано<sup>536</sup>. Если наложить эту черту на сюжетно- и смыслопорождающий образ корабля, каким он является в анализируемых романах, то можно отнести первую часть высказывания к аллегории Свифта, в то время как вторая весьма точно описывает идейное содержание книги Дефо.

---

<sup>536</sup> Фуко М. Другие пространства. С. 203.

## Глава 5. Образное поле «корабль» в литературе эпохи романтизма

### 5.1. Особенности художественного осмысления мифопоэтического образа корабля

Последняя четверть XVIII столетия ознаменовала собой начало нового этапа мировой истории и культуры. События, происходившие во Франции в течение десяти лет, с 1789 по 1799 год, явились катализатором крушения старого порядка и формирования на его обломках нового типа мировоззрения далеко за пределами французского государства. Великая французская революция<sup>537</sup>, Наполеоновские войны, Реставрация Бурбонов – как пишет И. Ф. Волков, это было время, когда недавно всевластный монарх отправлялся на гильотину, а его блистательные и гордые аристократы становились нищими прислужниками иностранных феодалов; когда духовные и светские господа лишались своих вековых привилегий и уравнивались в правах со своими бывшими подданными; когда народ, уничтожая господствующие феодальные сословия, уничтожал одновременно и свое собственное, так называемое третье сословие<sup>538</sup>. По словам исследователя, все в Европе было ненадежным, все шаталось, готово было рухнуть, а впереди не видно было никакой твердой опоры, кроме опоры на самого себя<sup>539</sup>. На этом историческом фоне шло формирование нового типа сознания, провозгласившего абсолютную независимость человека от условий его жизни, утвердившего абсолютную самоценность личности и ее безграничных возможностей. Рожденный реформаторским духом новый тип мышления в конце XVIII – начале XIX века охватил самые различные сферы общественной жизни, образовав широкое общественно-историческое движение<sup>540</sup>. Новая эпоха,

---

<sup>537</sup> По словам Н. Я. Берковского, «романтизм был детищем французской революции, именно в этом его первоначальная природа, его существо» [Берковский Н. Я. О романтизме и его первоосновах // Проблемы романтизма. М.: Искусство, 1979. С. 6].

<sup>538</sup> Волков И. Ф. Романтизм как творческий метод // Проблемы романтизма. М.: Искусство, 1979. С. 44.

<sup>539</sup> Там же. С. 46.

<sup>540</sup> Там же.

пришедшая на смену веку Просвещения<sup>541</sup>, провозгласила собственный «эстетический кодекс», определивший направление дальнейшего развития искусства вплоть до середины XIX столетия, универсальную культуру – романтизм. Н. Я. Берковский видит сходство романтизма с его предшественниками – Ренессансом, классицизмом, Просвещением – в том, что он явился как единый стиль, единая школа, причем, выйдя из литературы, он проник в каждое из искусств, одно за другим<sup>542</sup>.

Термин «романтизм», упоминавшийся уже в английской критической литературе XVIII века, вошел в широкое употребление со страниц журнала «Атенеум», издававшегося братьями Шлегель. В частности, Август Шлегель отмечал, что название *романтизм* изобрели для обозначения своеобразного характера современного искусства, в противоположность античному или классическому<sup>543</sup>. Фридрих Шлегель важнейшими признаками искусства романтизма полагал его правдивость и свободу творца. Одновременно он указывал на двойственную природу этого понятия: с одной стороны, оно обозначало новый этап развития искусства, с другой – речь шла о романтическом, понимаемом как суть искусства как такового.

Страной классического романтизма, родиной новой культуры, традиционно считают Германию. События Великой французской революции, ставшей отправной точкой развития романтизма в Европе, в немецкой культуре были осмыслены по большей части на уровне идей в рамках философских учений, этики и эстетики. Истоки романтизма в Германии обнаруживаются в творчестве представителей так называемой Йенской школы: писателей и теоретиков Ваккенродера, Новалиса, братьев Шлегель, Тика и др. Второе поколение

---

<sup>541</sup> Сопоставляя два типа мировоззрения, А. Б. Ботникова пишет: «Рационалистическое мышление XVIII века склонно было считаться только с конкретными проблемами жизни человека. Просветители полагали, что главная роль в формировании личности принадлежит среде. Отсюда проистекала их преувеличенная вера в возможности просвещения. <...> Послереволюционное поколение поняло... что столь простых связей между человеком и обществом не существует, что за пределами повседневности лежит еще огромный мир, необозримая природа, что видимая действительность не является единственной формой бытия и что помимо материального существует еще неизведанная область духовного» [Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2004. С. 15–16].

<sup>542</sup> Берковский Н. Я. О романтизме и его первоосновах. С. 9.

<sup>543</sup> Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. С. 39.

немецких романтиков сосредоточилось вокруг Гейдельбергской школы, представители которой проявляли большой интерес к народной культуре, религии, наследию старины. Именно в рамках этого течения оформилось первое научное направление в изучении фольклора, за основу взявшее идеи Шеллинга и братьев Шлегель. Для позднего немецкого романтизма характерными явились трагические мотивы безысходности, одиночества, неприятия человеком современного общества.

Основное внимание английских романтиков оказалось направлено на проблемы развития человека и общества в целом. При этом центральными темами их произведений стали мятеж и борьба, природная гармония, патриархальные отношения, идеализация прошлого и т.д. Во французском искусстве романтизм утвердился позднее – к началу 1820-х годов, оказав наибольшее влияние на живопись и литературу, в рамках последней, в частности, дальнейшее развитие получил жанр романа: психологического, исторического, социального.

Среди всех видов искусства, которых коснулось новое веяние<sup>544</sup>, ближе всего романтическому духу оказалась музыка: «В музыке романтикам слышалась сама освобожденная стихия жизни. Были ли это стихи, была ли это повествовательная проза, была ли это живопись – всюду романтики взывали к принципу музыкальности»<sup>545</sup>. Великую историю музыки в западноевропейских странах того периода творили Вебер, Шуберт, Шопен, Берлиоз, Лист, Вагнер. Живописное романтическое наследие создавали Констебль, Тернер, Фридрих, Гойя, Лессинг, Делакруа, Жерико. Однако именно в литературе новая эстетика достигла своего наивысшего художественного воплощения: подлинными

---

<sup>544</sup> В монографии, посвященной изучению особенностей Романтизма в Германии, Н. Я. Берковский весьма образно говорит о широкой популярности нового течения в европейском искусстве на протяжении полувека: «(Романтизм. – И. М.) Умирал в естествознании и хранился в науках гуманитарных, исчезал в живописи и доживал в книжной иллюстрации, сходил со сцены драматических театров и воскресал к вящей жизни на сцене музыкальной, все равно, было ли это искусство антагонистов, оперы Верди или оперы Вагнера» [*Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 9*]. Одновременно в эпоху романтизма активное развитие получили различные области научного знания, такие как история, социология, политология, биология, эволюционное учение, химия и, конечно же, философия, представленная именами Гегеля, Юма, Канта и Фихте.

<sup>545</sup> Лирическое начало, музыкальность явились ключевыми аспектами романтической литературы. Эпоха романтизма в литературе стала эпохой стиха и стихотворцев. Как пишет Н. Я. Берковский, «чистый» прозаик был редкостным явлением, проза имитировала стихотворную речь, была тщательно организована в звуковом отношении речевыми тропами и украшениями [*Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 10*], авторитет поэзии и искусства был чрезмерным, все хотели быть поэтами, мыслить как поэты, писать как поэты [*Там же. С. 9*].

шедеврами европейской словесности стали творения Тика, Новалиса, Гофмана, Гейне, Колриджа, Вордсворта, Байрона, Китса, Шелли, Блейка, Шатобриана, Гюго, Жорж Санд и др.

О сути поэзии романтизма вдохновенно писал один из ее апологетов – Фридрих Шлегель, отмечавший, что только романтическая поэзия, подобно эпосу, может быть зеркалом всего окружающего мира, картиной эпохи; она способна парить на крыльях поэтической рефлексии между изображаемым и изображающим, свободная от всякого реального и идеального интереса; она одна бесконечна и свободна и основным своим законом признает произвол поэта, который не должен подчиняться никакому закону; романтический жанр поэзии – это единственный, который представляет собой нечто большее, нежели отдельный жанр – он является самой поэзией как таковой<sup>546</sup>. Вместе с тем основным жанром был признан роман. В частности, Шлегель полагал, что роман, в отличие от античной и классицистской трагедии, единственный способен выразить дух современной эпохи. Схожие мысли содержатся и в реформаторском труде «Опера и драма» Рихарда Вагнера, который писал, что наиболее понятно и художественно представить жизнь может только роман<sup>547</sup>: «Собственное зерно нашей поэзии лежит в романе»<sup>548</sup>.

Для представителей нового течения одной из важнейших задач явился критический анализ векового культурного наследия. Как пишет Н. Я. Берковский, они хотели обновить интерес к античному миру, едва ли не впервые обратились к систематическому изучению духовного наследия средневековья и Ренессанса, намерены были дать новую жизнь Данте<sup>549</sup>, Боккаччо, Сервантесу, Шекспиру, Кальдерону, в философии воскресили интерес к Платону и Плотину, поддерживали престиж Джордано Бруно, Николая Кузанского, Спинозы<sup>550</sup>. При этом, в отличие от классицизма и реализма Просвещения, тема «литературного

<sup>546</sup> Ванслов В. В. Эстетика романтизма. С. 38.

<sup>547</sup> Вагнер Р. Опера и драма // Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 346.

<sup>548</sup> Там же. С. 363.

<sup>549</sup> В трактате «Защита Поэзии» Шелли писал, что поэзию Данте можно считать мостом, переброшенным через поток времени и соединяющим современный мир с античным [Елистратова А. А. Отношение романтиков к классическому литературному наследию // Европейский романтизм. М.: Наука, 1973. С. 96].

<sup>550</sup> Берковский Н. Я. О романтизме и его первоосновах. С. 10.



наследства» становится не только достоянием теоретических споров, статей, деклараций, манифестов и писем романтиков – она органически входит в плоть и кровь художественных произведений, воздействует на развитие сюжета, бросает свой отсвет на характеры персонажей и на образ самого автора<sup>551</sup>. По словам А. Б. Ботниковой, «в этом интересе к прошлому заключалось и острое ощущение бега времени в его непрерывности и единстве. Романтики не только “открыли” историю, но и впервые восприняли ее в движении, в диалоге ее политических, социальных и культурных тенденций»<sup>552</sup>.

Говоря о художественном методе романтизма, Н. Я. Берковский отмечает, что главный интерес романтиков относился к невоплощенному: «...для них всего важнее едва родившееся или только стоящее на пороге рождения, лишенное формы, твердых очертаний, находящееся в становлении, творимое и еще несотворенное»<sup>553</sup>. Критерием красоты романтическая эстетика объявила новое, ставшее синонимом прекрасного. Соответственно, талант художника отныне состоит в умении разглядеть то странное, необычайное, непознанное, что существует на земле. По словам Новалиса, искусство удивлять приятным образом, искусство представлять тот или иной предмет так, чтобы он казался странным и все же знакомым, манящим, – это и составляет поэтику романтизма<sup>554</sup>. Стремясь к достижению абсолютного идеала, в характерное для них понятие «томление» романтики вкладывали «устремленность личности к неисчерпаемому богатству и разнообразию мира и одновременное сознание ускользающей непостижимости этого богатства»<sup>555</sup>. Манифестируемый романтиками идеал свободной личности был неразрывно связан с их верой в существование неподвластных человеку сил: «Вне всякого сомнения, основным жизненным чувством романтизма было то, что человек гораздо больше, чем ему представляется, выступает марионеткой на проволоке судьбы, представляющей собой великую тайну жизни»<sup>556</sup>.

<sup>551</sup> Елистратова А. А. Отношение романтиков к классическому литературному наследству. С. 98.

<sup>552</sup> Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2004. С. 14.

<sup>553</sup> Берковский Н. Я. О романтизме и его первоосновах. С. 7.

<sup>554</sup> Там же. С. 8.

<sup>555</sup> Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. С. 16.

<sup>556</sup> Там же. С. 17.

Великолепной иллюстрацией романтической картины мира явилось живописное полотно представителя раннего немецкого романтизма **Каспара Давида Фридриха «Монах на море»** (Иллюстрация 56 в Приложении). На холсте изображено три горизонтальных полосы: тонкие линии вздымающегося волнами песчаного берега, темное, почти черное море, кое-где белеющее барашками пены, и широкая громада неба, детально выписанного художником. Эти три горизонтальные линии соединены между собой одной вертикалью, в роли которой выступает крошечная фигурка человека, чей взор устремлен на открывшуюся перед ним панораму: «Человеческое одиночество и затерянность личности в огромном и беспредельном мире выступают здесь особенно наглядно»<sup>557,558</sup>.

Излюбленным героем романтического искусства явилась «личность, оторвавшаяся от старых связей, утверждающая свою абсолютную непохожесть на всех других»<sup>559</sup>. Не желая создавать портрет посредственного человека, своим героем романтики выбрали одинокого мечтателя, гениального творца, пророка – личность с сильным характером и мятежным сознанием. Большое значение для романтиков приобрели фольклорные традиции, чтимые, по словам Н. Я. Берковского, за царящий в них дух наивности и непосредственности<sup>560</sup>. Выразителями ключевых идейных и художественных тенденций эпохи романтизма стали произведения, связанные с народнопоэтическим творчеством, черпавшие из него свои сказочные сюжеты, свою героику, свой нравственный идеал и сам строй поэтической образности<sup>561</sup>. Центральными темами романтической литературы ее представители сделали темы мятежной борьбы,

<sup>557</sup> Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. С. 17.

<sup>558</sup> В другом своем программном полотне «Этапы жизни» (*Die Lebensstufen*, 1835) художник раскрывает ту же идею, на этот раз в качестве ключевого образа используя корабль. Изображенные на холсте парусники соотносятся с пятью человеческими фигурами: детьми, супружеской четой и стариком. Показанные на фоне заходящего солнца, они символизируют неумолимый ход времени, вызывая у зрителя чувство острой тоски и беспомощности перед стихией Хроноса, воплощением которой на картине немецкого живописца-философа становится море (Иллюстрация 57 в Приложении).

<sup>559</sup> Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. С. 19.

<sup>560</sup> Берковский Н. Я. О романтизме и его первоосновах. С.16.

<sup>561</sup> Неупокоева И. Г. Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей // Европейский романтизм. М.: Наука, 1973. С. 12.

странствия, узничества, а также «морскую» тему, в которой все они органичным образом переплетаются в единое полотно человеческой жизни.

В искусстве конца XVIII – начала XIX века маринистика приобрела особую актуальность. По мнению К. Хорвата, именно в романтизме произошло «достойное раскрытие темы»<sup>562</sup>. Необъятные океанские просторы, таинственные глубины, непокорная стихия и одинокий парусник, словно игрушка скачущий на волнах и в любое мгновение готовый навсегда стать пленником бездонной пучины, явились одними из самых притягательных художественных образов, способных в аллегорической форме выразить те мысли и чувства, что были связаны с наступлением новой эпохи. Как отмечает К. А. Чекалов, образ морской стихии напрямую соотносится с излюбленным романтиками кругом идеологом: культ одиночества, внутреннего самосозерцания, идея испытания личности, преодоления внешних препятствий, а главное – культ вольности<sup>563</sup>. Показательны в этом отношении слова ирландского поэта **Томаса Мура**: *Лишь в море, не скрою/Свободны герои/А берег в тюрьмах и кандалах//Мир рабства полн/Но среди волн/Любовь и свобода в наших руках//*<sup>564</sup> («Над бездной морской»). Гимн морской стихии звучит в последних строфах четвертой песни «Паломничества **Чайльд Гарольда**» (1809–1811) **Джорджа Гордона Байрона**: *Клубись, клубись, лазурный океан!//Что для тебя пробег любого флота?//Путь от руин от века людям дан/Но – на земле; а ты не знаешь гнета//Обломки кораблей – твоя работа://Здесь человек своих не сеет бед...//Твои тропы не топчет он, просторы/Не грабит; ты вздымаешься – и вот/Он сброшен: силу подлюю, с которой/Он рушит мир, презрела вольность вод//*<sup>565</sup>. «Торжественное и взволнованное обращение к морю»<sup>566</sup>, содержащееся в финале «Паломничества», рождает образ неукротимой стихии, символизирующей неуправляемые законы вечного движения жизни, «против которых бессильны тираны»<sup>567</sup>.

<sup>562</sup> Хорват К. Романтические воззрения на природу // Европейский романтизм. С. 224.

<sup>563</sup> Чекалов К. А. Мореплавание и шторм: от прозы барокко к ранним романам Э. Сю // Романтизм: вечное странствие. М.: Наука, 2005. С. 78.

<sup>564</sup> В переводе И. Копостинской.

<sup>565</sup> Здесь и далее перевод Г. Шенгели.

<sup>566</sup> Елистратова А. А. Отношение романтиков к классическому литературному наследству. С. 126.

<sup>567</sup> Там же.

Противопоставляя океан человечеству, поэт развивает этот художественный образ, трансформируя его в символ универсума: *Сам бог в великом зеркале твоём/В час бури отражен. И ты – спокойный/Иль бешеный, шторм или штиль кругом/Белея льдом иль в солнце зоны знойной/Сгущая синь – все тот же трон достойный/Незримого//*<sup>568</sup>. В поэтических циклах «Северное море» Генриха Гейне (1825–1826), проповедующих «широту кругозора, духовное обновление... мужество перед лицом бурь»<sup>569</sup>, звучит похожая мысль: *Поднять паруса! Они заплескались/и вздулись. По гибельной гладкой зыби/Несется корабль, –//На свободе ликует душа*<sup>570</sup>. О тщетности человеческого противостояния природной мощи другое стихотворение поэта – «Буря»: *Безумствует буря!//Бичует волны!//И волны, озлобленные, неистовые/Лезут упрямо вверх, и, точно живые/Качаются белые горы воды//Кораблик с трудом/Влезает на них/Чтобы внезапно сорваться/В черную бездну моря//*. Восторгом проникнуты строки «Приветствия морю», воспевающие величие морской стихии: *Приветствую тебя, вечное море!//Приветствую от чистого сердца/Десять тысяч раз... <...> И, свободно вздохнув, я приветствую море/Любимое, спасительное море//*.

Несомненно, «морская» тема пользовалась популярностью и у публики, все еще зачарованной невероятными морскими приключениями героев Дефо и Свифта. Французский писатель Эжен Сю, один из основоположников массовой литературы, восклицал: «Если бы вы только знали, как неожиданны и привлекательны для читателя морские нравы! Как необычна, оригинальна и достойна изучения внутренность корабля»<sup>571</sup>. В связи с этим не вызывает удивления и факт становления нового литературного жанра – морского романа, получившего широкое распространение в мировой литературе начиная с первой трети XIX столетия, когда в свет вышла дебютная книга английского морского

<sup>568</sup> Испытывая на себе влияние Байрона, молодой Пушкин, полный впечатлений от пребывания на черноморском побережье в Одессе, не менее страстно воспекает величие водной стихии, для поэта ставшей синонимом истинной свободы человека: *Прощай, свободная стихия!//В последний раз передо мной/Ты катишь волны голубые/И блещешь гордою красой// <...> Как ты могуч, глубок и мрачен/Как ты, ничем неукротим//* («К морю», 1824).

<sup>569</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. 336–337.

<sup>570</sup> «Очищение». Здесь и далее перевод П. Карпа.

<sup>571</sup> Неупокоева И. Г. Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей // Европейский романтизм. С. 80.

офицера Фредерика Марриета – «Морской офицер Фрэнк Мильдмэй» (*The Naval Officer, or Scenes in the Life and Adventures of Frank Mildmay*, 1829). Как отмечает Т. Г. Струкова в своей диссертации, посвященной изучению жанра морского романа и его модификаций в литературе XIX–XX веков, многочисленные произведения, следовавшие за этим сочинением, в итоге способствовали созданию внутри нового жанра разветвленной системы субжанровых форм<sup>572</sup>, лучшими образцами которых стали романы Купера, Мелвилла, Конрада, Лондона, Сабатини и др. По справедливому замечанию Т. Г. Струковой, «море дает художнику возможность визуализировать широчайшую палитру чувств, от ужаса до умиления, от умиротворения до гневной инвективы»<sup>573</sup>, и изучение объемного пласта «морских» произведений, созданных в эпоху романтизма, со всей очевидностью подтверждает этот тезис, раскрывая огромный потенциал, заключенный в образе морской стихии.

Анализируя различные коды, используемые представителями нового жанра в литературе романтизма, Т. Г. Струкова указывает на его реализацию в таких философамах, как «океан – человек, корабль – мир», одновременно отмечая, что уже для реалистического романа XIX века в гораздо большей степени «характерен интерес к мифеме “корабль – государство, судьба моряка – разновидность экзистенциалии”»<sup>574</sup>. Применительно к мифопоэтическому образу корабля подобный подход позволяет выделить две ключевые метафоры, связывающие личность и морское судно, о которых подробнее будет сказано ниже: «корабль – внутренний мир героя» и «корабль – неизбежность человеческой судьбы». В этом контексте образ Летучего Голландца, в течение сравнительно непродолжительного времени (менее чем за полстолетия) утвердившегося в статусе одного из наиболее востребованных образов литературы конца XVIII – середины XIX века, служит раскрытию последней из приведенных моделей. Если рассматривать подобную тенденцию как ключевую в развитии символического содержания мифологемы «корабль» в западноевропейской литературе указанного

<sup>572</sup> Струкова Т. Г. К становлению и развитию жанра: морской роман. С. 209.

<sup>573</sup> Там же. С. 206.

<sup>574</sup> Там же. С. 209.

периода, то многочисленные обращения романтиков к мифопоэтическому образу корабля и связанной с ним морской стихии, понимаемых в качестве аллегии внутреннего мира героя, возможно обозначить как второстепенное направление, от этого, однако, не менее значимое в общем контексте. Как справедливо отмечает В. Н. Топоров, рассуждая о «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах, в литературе романтизма описывается не собственно море, а нечто иное, для чего море служит лишь формой описания («морской» код «неморского» сообщения), своего рода глубинной метафорой; описывается не само море, не только оно, а нечто связываемое с морем как зримым ядром, но неизмеримо более глубокое и широкое, чем просто море; «скорее “морское” как некая стихия и даже – уже и точнее – принцип этой стихии, присутствующий и в море и вне его, прежде всего в человеке»<sup>575</sup>.

Следующие параграфы данной главы посвящены изучению нового компонента образного поля «корабль» (Летучий Голландец), предпринятому на материале литературных произведений писателей-романтиков. Однако прежде хотелось бы обратиться к тем работам, в которых нашла свое художественное воплощение упомянутая выше «второстепенная» тенденция развития символического содержания мифологемы «корабль», в рамках которой корабль явился символом внутреннего мира человека: его свободолюбивой натуры, глубоких душевных порывов и потаенных надежд.

Важным произведением, продемонстрировавшим корабль в качестве подобной «глубинной метафоры», стало живописное полотно **Теодора Жерико «Плот “Медузы”»** (Иллюстрация 58 в Приложении), созданное художником в 1819 году в память о трагических событиях 2 июля 1816 года и положившее начало романтизму во французской живописи. Сюжет картины связан с трагедией, разыгравшейся в Атлантическом океане у побережья Сенегала, всего в 222 километрах от берега<sup>576</sup>. Сто сорок девять человек, высадившихся на плот

<sup>575</sup> Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: Прогресс, 1995. С. 578.

<sup>576</sup> Причиной бедствия стали ошибки, допущенные капитаном – бывшим эмигрантом, убежденным роялистом, по протекции получившим назначение на корабль. Во время бури фрегат потерял из виду сопровождавшие его корабли

терпящего бедствие фрегата «Медуза»<sup>577</sup>, в течение двенадцати дней боролись со стихией, друг с другом и с самими собой<sup>578</sup> – лишь пятнадцать человек сумели выжить в неравной борьбе. Взорам спасших тех, кто еще дышал, предстало ужасное зрелище: трупы истощенных до последней крайности людей, живые, мало чем отличавшиеся от мертвых, куски человеческого мяса, которое несчастные вялили на солнце и ели<sup>579</sup>. Подробности плавания, вскоре ставшие достоянием публики<sup>580</sup>, всколыхнули общественность, обернувшись настоящим скандалом во французском правительстве и вылившись в многочисленные обвинения в адрес некомпетентности экипажа судна. Капитан корабля Дюруа де

---

и вскоре сел на Аргуинскую мель у мыса Блан. Капитан, пребывавший в апатии еще до случившейся катастрофы и не желавший внять предостережениям экипажа судна о грозящей кораблю опасности (изменился пейзаж, цвет воды, замер глубины показывал 18 локтей вместо положенных 80), был вскоре вынужден уступить бразды правления генерал-губернатору, единственным решением которого стало вылить воду из емкостей, расположенных в трюме. В результате был потерян целый день. Придя в себя после шока от случившегося, капитан приказал соорудить плот, на который было переправлено все ценное, что имелось на судне. Внезапно поднявшийся уровень воды внушил людям надежду, однако шквалистый ветер вскоре повалил судно на бок, грозя разбить его в щепки. Седьмого июля капитаном было принято решение спустить на воду имевшиеся шесть спасательных шлюпок и переправить на них к берегу губернатора, высшее офицерство фрегата, чиновников и их слуг, а также переправиться самому, что и было сделано незамедлительно. На корабле брошенными на произвол судьбы оставались 65 человек, тут же принявшиеся за строительство собственного плота. Когда подоспело спасение, среди семнадцати оставшихся на борту, живых оказалось всего трое. «Население» плота в основном состояло из солдат, тридцати матросов, горстки офицеров, корабельного хирурга и инженера. Также на борту находилась женщина – маркитантка, не пожелавшая расстаться со своим мужем-солдатом. Из провизии имелось 2 бочки воды, 5 бочек вина, а также 1 ящик подмоченных морской водой сухарей. Морская карта, компас и якорь на плоту обнаружены не были.

<sup>577</sup> Флагманский фрегат «Медуза» (один из немногих кораблей французского флота, способных выполнить возложенную на него миссию) должен был доставить в Сенегал (колонию Франции по итогам мирного Парижского договора 1814 года) нового губернатора с семьей, чиновников, служащих и солдат гарнизона. «Сенегальский дивизион» составляли корвет «Эхо», бриг «Аргус» и габара «Луара».

<sup>578</sup> Спущенные на воду шлюпки были соединены между собой, и самая крупная вела на буксире плот. По трагическому стечению обстоятельств крепление оказалось ненадежным, и трос оборвался – в итоге шлюпки продолжили свой путь к берегу (почти всем их пассажирам удалось благополучно добраться до суши – за исключением пяти мужчин и одной женщины, которые умерли от истощения, пробираясь по пустыне и спасаясь от мавров), в то время как плот так и остался дрейфовать посреди океана. В первый же день был съеден весь имевшийся запас сухарей. Ночью разыгралась сильнейшая буря, в результате которой восемь человек были смыты за борт, остальные погибли, зажатые между досок. На следующую ночь солдаты и матросы, разгоряченные вином, устроили на плоту бунт против офицеров – один из них с топором бросился рубить крепления, но был вовремя остановлен. В результате начавшейся паники за борт были сброшены маркитантка, гардемарин и младший лейтенант (всех троих в итоге удалось спасти). К утру число жертв ночного побоища составило 65 человек. Из провизии оставалась одна-единственная бочка с вином. Попытки ловить рыбу не приносили результата. От истощения умерло еще 12 пассажиров. На следующий день горстка летучих рыб, упавшая на борт плота, ненадолго принесла облегчение, однако уже ночью недовольные своей порцией вина испанские и итальянские солдаты, а с ними и африканцы вновь устроили мятеж, вылившийся в кровавую резню. Наутро число выживших не превышало 30 человек. Тела их были покрыты ушибами и саднящими ранами, кожа ног была разъедена морской водой, а каждое движение вызывало жгучую боль во всем теле. Итогом одиннадцатидневного плавания стало долгожданное спасение: 27 июля 1816 года «Аргус», посланный, однако, вовсе не навстречу плоту, который все считали погибшим, а к месту крушения «Медузы», на обратном пути все же обнаружил терпящих бедствие, взяв их на свой борт (уже будучи снятыми с плота, пятеро «спасенных» умерли).

<sup>579</sup> Прокофьев В. Н. Теодор Жерико. М.: Искусство, 1963. С. 121.

<sup>580</sup> Восьмого сентября 1816 хирург Ж.-Б. Савиньи прибыл в Париж и подал рапорт морскому министру, обвиняя в случившемся капитана «Медузы» и губернатора Сенегала, за что был уволен из ведомства. Однако вскоре его рапорт в сокращенном виде был опубликован в *Le Journal des Debats*. Осенью 1817 года совместно с А. Корреаром Ж.-Б. Савиньи издал книгу, вызвавшую огромный резонанс в обществе – «Кораблекрушение фрегата “Медуза”».

Шомарэ, представший перед судом, отказывался признавать свою вину, не понимая, в чем именно состоит его ответственность за случившееся. Вынесенным приговором он был разжалован и осужден на три года. После освобождения правительство предложило де Шомарэ место сборщика налогов. Где бы ни появлялся истинный виновник произошедшей трагедии, в его адрес сыпались ругательства и проклятия – еще во время судебного разбирательства общественное мнение требовало вынесения смертного приговора. Прожив остаток дней затворником в своем замке, незадолго до смерти де Шомарэ получил сообщение о том, что его сын застрелился, будучи не в силах далее мириться с отцовским позором. Своеобразной эпитафией бывшему капитану стали слова одного из участников разыгравшейся на плоту драмы: «Он умер, искупленный с лихвой двадцатью пятью годами сурового покаяния».

Дело, принявшее политический оборот (повсюду раздавались обвинения в адрес правительства Бурбонов), активно обсуждалось в мастерской Ораса Верне, где собирались члены либерального кружка, частым гостем которого был Теодор Жерико. Для художника история плота «Медузы» оказалась значима в первую очередь по причине ее родственности судьбе самого художника и его современников: по словам искусствоведа В. Н. Прокофьева, в ней он ощутил какой-то более общий и глубокий смысл, поражающий своей трагической рельефностью и полный своеобразного пафоса; художник решил создать картину, посвященную бедствиям и переживаниям людей, которых несли в неизвестность равнодушные к их страданиям волны моря<sup>581</sup>.

Масштабное полотно (491 x 716 см), в настоящее время размещенное в основной экспозиции Луврского музея, стало последней законченной работой художника. Жерико, известный как автор батальных и исторических сцен, для своей новой картины проделал огромную подготовительную работу (сохранилось около 108 зарисовок), включавшую этюды смертельно больных и умерших («образцы» поставлялись из госпиталя, находившегося по соседству), сделанные

---

<sup>581</sup> Прокофьев В. Н. Теодор Жерико. М.: Искусство, 1963. С. 121.



автором в его новой мастерской, специально снятой для написания картины<sup>582</sup>. Для Жерико важно было самому «пережить» кораблекрушение, максимально визуализировать случившееся, доподлинно изобразив трагические обстоятельства гибели людей посреди открытого океана. С этой целью художник сближается с Корреаром и Савиньи (оба стали натурщиками для картины<sup>583</sup>), проводит собственное расследование произошедших событий и без усталости слушает рассказы всех, кто имеет какое-либо отношение к трагедии «Медузы». Жерико отправляется в Гавр, где пишет морские этюды и наблюдает за повадками моряков; отыскав плотника «Медузы» (позднее тот согласился быть натурщиком), художник заказывает ему макет плота, на котором при помощи восковых фигур пробует различные варианты композиции будущей картины.

Судя по одному из наиболее ранних сохранившихся набросков, Жерико планировал изобразить сцену резни, произошедшей на плоту в ночь с 7 на 8 июля: «Такой выбор вполне соответствовал первому впечатлению, возникающему при чтении Корреара и Савиньи»<sup>584</sup>. Однако в процессе работы художник не меняет свое решение, прежде чем найти ту самую сцену, в которой объединились все элементы морской трагедии: мертвые и живые, отчаявшиеся и надеющиеся, оцепенение и пробуждающийся порыв<sup>585</sup>. Примечательно, что столь глубоко погружившись в анатомическое исследование тел больных и умерших, Жерико в итоге практически не воспользовался сделанными эскизами, пожертвовав физиологией ради психологии: «Работа над этими этюдами дала Жерико... тот внутренний опыт, то испытание его собственных чувств, без которого он не смог бы понять своих героев и подготовить себя к воплощению того величественного порыва к жизни, сражения за жизнь, каким стал его “Плот «Медузы»»<sup>586</sup>.

<sup>582</sup> По воспоминаниям друзей и коллег Жерико, художник работал в настоящем морге, в который превратилась его мастерская, более напоминавшая склеп из-за трупов, разложенных повсюду, и непереносимого духа, царящего во всем помещении. Как пишет В. Н. Прокофьев, оставаясь наедине с трупами, наблюдая тяжелобольных и умирающих, Жерико как будто заставлял себя испытать то беспощадное соседство смерти, которое почти одиннадцать дней ощущали герои его будущей картины [Прокофьев В. Н. Теодор Жерико. С. 127].

<sup>583</sup> Большинство персонажей картины написано с друзей и учеников Жерико, поскольку художник был убежден: профессиональный натурщик будет лишь гримасничать и не сумеет передать подлинных чувств и эмоций.

<sup>584</sup> Прокофьев В. Н. Теодор Жерико. С. 122.

<sup>585</sup> Там же. С. 125.

<sup>586</sup> Там же. С. 128.

Приступив к предварительному этапу работы над картиной весной 1818 года, в ноябре того же года художник удалился в свою мастерскую, обрил голову, дабы избежать себя от искушения поддаться светским развлечениям, и окунулся в работу. Впоследствии его друзья и ученики вспоминали некоторые детали создания мастером будущего шедевра. К примеру, Жерико отказался от традиционного в то время принципа работы над масштабным полотном – вначале подготовить этюды отдельных сцен, а затем создать детально проработанный эскиз всей картины, который осталось бы лишь механически увеличить для создания законченного произведения. Вместо этого художник перенес рисунок на огромный холст и каждую фигуру писал с натуры, используя, таким образом, принцип создания фрески.

В начале июля 1819 года «Плот “Медузы”» был окончен. С целью проверить впечатление, которое картина производила в перспективе, Жерико добился разрешения за несколько дней до официального открытия Салона разместить ее в фойе Итальянского театра<sup>587</sup>. На взгляд художника, созданное им полотно было не вполне уравновешено. Дабы исправить положение, он написал в правом нижнем углу фигуру умершего человека, свесившегося за борт.

«Плот “Медузы”», по замечанию В. Н. Прокофьева, на первый взгляд подавляет зрителя: его угнетает мрачная темно-зеленая и коричневая цветовая гамма, нервируют резкие контрасты цвета и тени<sup>588</sup>. На переднем плане, развернутый по диагонали, изображен плот, вокруг которого бушуют волны. Двадцать две человеческие фигуры размещены художником по дуге, придающей всей картине значительную напряженность. Условно композицию «Плота “Медузы”» можно разделить на три части. Первая, расположенная у нижнего левого края, являет зрителю группу несчастных, утративших всякую надежду на спасение, обезумевших страдальцев и мертвецов, которым уже нельзя помочь. Постепенно взгляд переходит на следующую группу, написанную Жерико в

<sup>587</sup> Еще до того как картина была доставлена в Итальянский театр, в мастерской Жерико побывал Эжен Делакруа (позировавший для фигуры мертвеца, лежащего на переднем плане). Потрясенный увиденным, художник еще долго бродил по Парижу, словно пораженный громом, не замечая ничего вокруг.

<sup>588</sup> Прокофьев В. Н. Теодор Жерико. С. 135.

верхней части холста, – мы видим людей, подающих сигнал бедствия: «Мертвая статика, сползающие безвольные ритмы сменяются бурным трепещущим порывом»<sup>589</sup>. Первое, угнетающее, впечатление от царящей на плоту безысходности сменяется надеждой на близкое освобождение. Пытаясь разглядеть на светлеющем горизонте причину оживления несчастных пленников моря, зритель с трудом обнаруживает вдалеке смутные очертания корабельных мачт. Вернувшись к исходной точке, его взгляд падает на третью группу, скрытую под тенью паруса: выражение их лиц и позы показывают тягостное сомнение в благополучной развязке. «Взгляд снова обращается к трупам. Круг замыкается – вот то, что ждет людей, взоры которых еще затуманены надеждой, придавшей им силы»<sup>590</sup>.

Немаловажное значение имеет и колористика «Плота “Медузы”». «Острые “караваджистские” сопоставления густо затененных и ярко освещенных частей придают... тяжесть... и томительную напряженность»<sup>591</sup> человеческим фигурам, изображенным на переднем плане. Группа людей, взывающих к далекому паруснику, написана Жерико в более светлой и легкой цветовой гамме. Фигуры сомневающих в скором избавлении практически полностью скрыты тенью от паруса – еще большую мрачность этой части картины придает нависшая над плотом океанская волна, готовая траурным саваном накрыть несчастных жертв. Цветовое решение, равно как и общая композиция картины Жерико, способствует созданию глубокого впечатления от увиденного на холсте: «Взгляд не может вырваться из ритмов движений группы людей на плоту, пока не заметит всех деталей, ускользающих от первого впечатления, пока... в сознании мысли о трагизме положения людей и сомнение в близости их избавления не сменяются восхищением при виде их непреклонного упорства в борьбе за жизнь»<sup>592</sup>. Как справедливо отмечает В. Н. Прокофьев, французский художник создал мощнейшее по своему эмоциональному воздействию художественное

<sup>589</sup> Прокофьев В. Н. Теодор Жерико. С. 137.

<sup>590</sup> Там же. С. 138.

<sup>591</sup> Там же. С. 135.

<sup>592</sup> Там же. С. 139.

произведение, которое могло бы служить великолепной иллюстрацией словам Софокла: *Всяческих много в мире сил, но всех их человек сильнее*.

Восприятие публикой новой картины Теодора Жерико, представленной на всеобщее обозрение в открывшемся в 1819 году Салоне, нельзя назвать однозначным. Влиятельный историк и общественный деятель Жюль Мишле писал: «Это сама Франция, это наше общество погружено на “Плот «Медузы»»<sup>593</sup>. Одновременно представители Академии высказывались насчет выставленного среди прочих живописного полотна Жерико резко отрицательно, полагая, что заявленная художником тема не стоит такого масштабного исполнения и, кроме того, не содержит в себе какого-либо нравственного урока, в отличие, например, от традиционных исторических или батальных сцен. Сторонники Жерико, среди которых были ревностные последователи эстетики Просвещения Делеклюз и Жаль, отдавая должное смелости гражданской позиции художника, все же советовали ему умерить свой темперамент. «Плот “Медузы”», ставший аллегорическим обобщением грандиозных исторических катастроф, произошедших во Франции в 1814–1819 годах, и воплотивший в себе опыт тех людей, для которых иностранное нашествие и реставрация Бурбонов были национальным бедствием<sup>594</sup>, во многих отношениях опередил свое время. Произведение, по меткому выражению Делеклюза, созданное «как бы одним взмахом» и ставшее «ошеломляющей неожиданностью»<sup>595</sup> в 1819 году, спустя девять лет, когда его автора уже не было в живых, получило истинную оценку и подлинное понимание заложенного в нем глубокого философского подтекста: «Плот “Медузы”» впервые начали сравнивать с образами дантовского «Ада» и «Страшного Суда» Микеланджело, последний шедевр мастера назвали революционным прорывом во французском изобразительном искусстве.

Плот, ставший последним прибежищем брошенных на произвол судьбы несчастных, в художественной интерпретации Жерико трансформируется в символ стойкой веры человека в возможность выжить в любых обстоятельствах.

<sup>593</sup> Прокофьев В. Н. Теодор Жерико. С. 147.

<sup>594</sup> Там же.

<sup>595</sup> Там же. С. 151.

Мощные доски плота, выписанные художником с не меньшей тщательностью, чем фигуры «пассажиров», плотно сбитые и прочно держащие измученных жертв над водой, не давая им кануть в пучину, символизируют нерушимую надежду людей на спасение, пусть и поколебленную обстоятельствами (мачта, удерживающая парус, накренилась, часть досок на дальнем конце плота разошлась). На полотне Жерико плот выступает в качестве единственной опоры, дающей силы страждущим, и даже фигура человека, наполовину погруженного в воду, написана художником в таком ракурсе, что ноги несчастного продолжают цепляться за доски плота. Невзирая на то что в течение многих дней плот служит пристанищем для стольких людей, он не проседает под тяжестью их тел, все более погружаясь в воду, – напротив, Жерико рисует его как бы возвышающимся над бездной, лишь местами позволяя пенистым барашкам волн коснуться его краев. Подобная трактовка символического содержания мифопоэтического образа корабля во многом оказалась созвучна новой тенденции художественного осмысления этой мифологемы, наметившейся в культуре романтизма, согласно которой корабль стал прочно ассоциироваться с глубокими человеческими переживаниями и страстями<sup>596</sup>.

---

<sup>596</sup> Во многом схожий образ рисует в своем стихотворении «Видение на море» (*A Vision of the Sea, 1820*) Шелли. Излюбленная метафора английского романтика, с которой начинается его сочинение, «жизнь как плавание по волнам бременного существования к его конечному итогу – смерти» [*Reiman D. H. Structure, Symbol and Theme in "Lines Written among the Euganean Hills" // PMLA. 1962. Volume 77. No 4. P. 405*] (*О чудовищность бури! Паруса порвались/И забились как ленты, и под верхом сплелись//Из туманов, угрюмых, как чернеющий гроб/Вместе с молнией хлынул многоводный потоп//* (в переводе К. Д. Бальмонта) блестяще визуализирована французским живописцем. Та же свирепая буря, в тисках которой впоследствии оказывается лирический герой Шелли, терзает людей, изображенных на холсте Жерико: *А корабль одинокий, как игрушка ветров/То исчезнет в обрывках грозных облаков/То скользнет по обрыву рассеченной волны/Опускается в пропасть водяной глубины//*. В еще большей степени роднит полотно, созданное за год до выхода в свет стихотворения, атмосфера безысходности, неминуемой гибели, пропитывающая оба произведения: *...Корабль раскололся, он как дуб затрепал/В час когда его ветви буйный вихрь оборвал//Он разорван, расщеплен, грозною стрелой/С раздробленной мачтой, весь окутанный мглой/Он погибель впивает через каждую щель/В бурном море он видит гробовую постель//Мертвый остов несетя над живою волной/Точно труп, окруженный, как сплошной пеленой/дуновением смерти <...> С человеком там тесно мертвый слит человек/Друг для друга гробницей трупы служат кругом//*. И подобно тому, как уцелевшие на плоту «Медузы» в интерпретации художника символизируют стойкость человеческого духа, мать, спасающая своего младенца в произведении Шелли, являет собой символ веры и надежды: *Лишь обломок остался от того корабля/Погружается в бездну, вот почти не видать/Но за это спасенье побледневшая мать/Ухватилась упорно цепкой левой рукой/И красавца ребенка поднимает в другой//Смерть, Надежда и Ужас, Красота и Любовь/Реют, слившись над нею, разделяются вновь/Блещут ярким испугом в иступленных глазах/И горят метеором вокруг нее на волнах//*. В продолжение темы стоит упомянуть работу другого французского мастера, современника Жерико – «Борьбу за выживание» Эжена Делакруа (Иллюстрация 59 в Приложении), в которой перед зрителем представлена ужасающая по эмоциональному напряжению и изображаемым событиям картина. Ладья, которой словно игрушкой забавляется разъярившийся океан, переполнена полуобнаженными людьми, сражающимися за жизнь. Жертвой кораблекрушения являются

В литературе романтизма схожая идея получает продолжение в творчестве **Виктора Гюго**. «Великий французский поэт и романист, глава французских романтиков»<sup>597</sup> вошел в историю всемирной литературы и как создатель одной из самых страстных од морской стихии – романа «**Труженики моря**» (1866), в котором наилучшим образом оказалась выражена метафора «человек-корабль». Весной 1865 года в письме своему издателю Гюго признавался: «Впереди у меня мало лет, а надо еще создать или закончить много книг»<sup>598</sup>. Покинув Париж после Французской революции 1848 года, живя в изгнании на острове Гернси, в проливе Ла-Манш (куда он был вынужден переехать после высылки с острова Джерсей), писатель начал новую книгу, вдохновленную окружающим его пейзажем, а также созерцанием жизни гернсийских рыбаков и матросов, чьим рассказам Гюго жадно внимал изо дня в день: он наблюдал их жизнь, видел, как плетут они рыболовные сети, чинят лодки, как уходят в море на своих бедных рыбацких лодчонках и побеждают океанские валы; в порту Гюго беседовал с моряками: тут были и капитаны, и старые шкиперы, и матросы всех национальностей – он усвоил «морской язык», знал все специальные термины, не раз он плывал на судах, изучая морские окрестности<sup>599</sup>. Используя многочисленные записи, сделанные им во время собственных морских вояжей, а также выписки из всевозможных печатных источников, писатель, по словам М. В. Толмачева, создал неповторимую, единственную в своем роде поэму о море, впечатляющую как своим размахом, так и большими знаниями того, что так или иначе связано с морской жизнью<sup>600</sup>.

---

девятнадцать человек: пятеро из них уже сброшены бывшими товарищами в воду, трех других (две из них – женщины!) вот-вот вытолкнут за борт, оставшиеся заняты ожесточенной борьбой за право удержать свое место. Обрамлением творящихся безумств становятся две фигуры: старик, сидящий на носу и решительно гребущий веслом, – вся его поза и твердый взгляд, которым он наблюдает за происходящим, не оставляют сомнений в том, что он устранит любого, кто появится на его пути к выживанию; и молодой мужчина-рулевой, стоящий на корме, – повязка на его глазах свидетельствует о нежелании замечать происходящее. В подобном противопоставлении явственно проступает оппозиция жизненного опыта, трезво смотрящего в глаза реальности, и молодости, страшющейся суровой правды. В отличие от Жерико и Шелли, в этой своей работе Делакура предстает лишенным веры в благородство человеческой души, изображая людей эгоистичными животными, готовыми убивать ради собственного спасения.

<sup>597</sup> Нусинов И. М. Гюго // Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 3. М.: Советская энциклопедия, 1930. С. 107.

<sup>598</sup> Муравьева Н. И. Гюго. М.: Молодая гвардия, 1961. С. 295.

<sup>599</sup> Там же. С. 296.

<sup>600</sup> Толмачев М. В. Свидетель века. Виктор Гюго // Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М.: Правда, 1988. С. 42.

Роман, посвященный острову и его обитателям, первоначально должен был быть озаглавлен «Бездна»<sup>601</sup>, однако позже Гюго изменил название. По его задумке, новое сочинение должно было быть связано с двумя предыдущими произведениями идеей борьбы человека с враждебными ему стихиями: если в «Соборе Парижской богородицы» в этой роли выступала стихия религиозных доктрин, а в «Отверженных» – стихия общественных устоев, то следующий роман был призван развить тему силы природной стихии. Книга, на страницах которой нашли отражение старинные легенды островов Ла-Манша («призраки, плывущие над ночным морем; колдуны и знахари, ведьмы, нечистая сила»<sup>602</sup>), явила собой причудливый симбиоз, в котором, по наблюдению Н. И. Муравьевой, реальное сочетается с идеальным; жизненно-бытовое с фантастически-сказочным, живой юмор со страстной патетикой, очерк с легендой<sup>603</sup>.

В центре повествования – невероятный поединок простого человека с грозной морской стихией. Рыбак по имени Жильят, отчаянно влюбленный в приемную дочь судовладельца Летъери Дерюшетту, отправляется на подвиг во имя прекрасной девушки, отвоевывая у морской пучины и ее ужасных обитателей паровой корабль «Дюранда»<sup>604</sup>, застрявший у Дуврского утеса. В романе Гюго «безродный рыбак вырастает в гигантскую символическую фигуру, в идеальный образ могучего и благородного сына природы, покоряющего стихию, побеждающего страшное чудовище»<sup>605</sup>. Ценой невероятных усилий Жильят достигает поставленной перед ним цели и возвращает паровой двигатель законному владельцу, однако, видя, что сердце Дерюшетты отдано другому – пастору, некогда спасенному главным героем, – рыбак добровольно прощается с жизнью<sup>606</sup>, отдаваясь на волю морской стихии, от которой некогда спас своего

<sup>601</sup> Другим вариантом было название «Жильят-лукавый» (т.е. колдун: «Все считали его меченым, а некоторые – даже ведьмаком» [Гюго В. Трудники моря; 76]), от которого автор отказался не без колебаний.

<sup>602</sup> Муравьева Н. И. Гюго. С. 296.

<sup>603</sup> Там же.

<sup>604</sup> Имена девушки и корабля тесно связаны: Дерюшетта – уменьшительное от Дюранды, которая, как пишет Гюго, является святой покровительницей Ангулема и Шаранты.

<sup>605</sup> Муравьева Н. И. Гюго. С. 297.

<sup>606</sup> «Романтически исключительная личность, напоминающая героев других произведений Гюго» [Толмачев М. В. Свидетель века. Виктор Гюго. С. 41], Жильят, по собственной воле расстающийся с жизнью, «максимально

счастливого соперника. Финальным аккордом романа становится наполненная философским смыслом фраза: *Осталось только море* [Гюго В. Трудники моря; 445].

«Грандиозная эпопея моря»<sup>607</sup>, законченная Гюго 29 апреля 1865 года, увидела свет лишь в марте 1866 года. Причиной задержки стало как нежелание самого автора отвлекаться на переписку с издательством и правку редактуры по причине занятости разработкой сюжета новой книги («93-й год»), так и недовольство издателя объемным очерком об островах Ламаншского архипелага, которым Гюго планировал предварить сюжетное повествование. В результате книга, иллюстрированная Гюставом Доре («Молодой, даровитый мэтр! Благодарю вас»<sup>608</sup>, – пишет граверу Гюго в декабре 1866 года), была опубликована без вводной главы, но автор включил ее в следующее издание<sup>609</sup>. Ажиотаж, вызванный произведением, оказался огромен: публика с восторгом приняла новое сочинение признанного мастера, и «Трудники моря», как пишет Н. И. Муравьева, стали в ряд наиболее читаемых и популярных книг второй половины XIX века<sup>610</sup>: журналы в срочном порядке перепечатывают успешный роман, дабы поднять собственные тиражи; «парижанки заказывают шляпки в форме осьминога; в ресторанных меню блюда “à la осьминог” становятся самыми модными»<sup>611</sup>.

Красочные марины<sup>612</sup>, что рисует Гюго, не могут оставить равнодушным даже того, кто не испытывает суеверного трепета, созерцая морские глубины с их

«приближает» свое самоубийство к естественной смерти, как бы растворяясь в природе, что отвечало пантеистическим сторонам мироощущения самого Гюго» [Там же. С. 42].

<sup>607</sup> Толмачев М. В. Свидетель века. Виктор Гюго. С. 42.

<sup>608</sup> Муравьева Н. И. Гюго. С. 297.

<sup>609</sup> Роману, однако, был предпослан следующий эпиграф: *Посвящаю эту книгу гостеприимным и свободолюбивым скалам, уголку древней земли нормандской, заселенному маленьким и гордым приморским народом, суровому, но радушному острову Гернсею, моему нынешнему убежищу – быть может, моей будущей могиле* [Гюго В. Трудники моря; 5].

<sup>610</sup> Нусинов И. М. Гюго // Литературная энциклопедия. В 11 т. Т. 3. С. 115.

<sup>611</sup> Муравьева Н. И. Гюго. С. 298.

<sup>612</sup> Как справедливо отмечает М. В. Толмачев, книга может по праву считаться эпосом моря, «которое как бы пропитало страницы книги запахом соли и водорослей, моря безграничного и бесконечно изменчивого, то будто бы покорного, то страшного в своем торжествующем гневе» [Толмачев М. В. Свидетель века. Виктор Гюго. С. 42]. Подводный мир, описанный Гюго, поистине зачаровывает: *Стена пещеры сверху донизу... была заткана той чудесной и столь редко доступной человеческому взгляду флорой, которую старинные испанские мореходы называли “praderiasdelmar”. <...> Кое-где под водой излучали волшебный свет сверкающие груды раковин; там,*



непредсказуемым характером и одинокое судно, будто игрушку, брошенное в их ненасытное чрево. Для писателя-романтика море символизирует дикую и своенравную стихию<sup>613</sup>, которая, однако, подвластна человеку, трудом и смекалкой способному усмирить и приручить древнейшего монстра. Потрепанные рыболовецкие баркасы островных моряков, равно как и современные паровые суда, в романе Гюго, с одной стороны, лишь щепки, которыми забавляется море (*игрушки диких забав волны* [Там же; 251]), и век их длится столько, сколько угодно свирепой стихии (*побежденный корабль и победительница-бездна* [Там же; 244]); с другой, они оплот надежды человека на счастливое существование на суше. Морские байки и многочисленные лирические отступления, которыми испещрено повествование, призваны лишний раз подчеркнуть грозное могущество океана<sup>614</sup> и хрупкость, незащитность корабля, способного, однако, в руках смелого и умного человека выйти победителем из неравной схватки (*Жильят был как бы Иовом океана. <...> Иовом-борцом... Иовом-победителем... Иовом-Прометеем* [Там же; 300]; *Человек, надевший намордник на океан* [Там же; 341])<sup>615</sup>.

В контексте романа Гюго романтическое осмысление символического содержания мифологемы «корабль» происходит на примере двух судов: небольшого голландского ботика (*неуклюжей лодки* [Там же; 82]), на котором отчаянный смельчак вступает в неравный бой с силами природы, чтобы *оказать*

*мерцая, сливались и лазурь, и перламутр, и зеленоватое золото всех оттенков морской воды* [Гюго В. Труженики моря; 283].

<sup>613</sup> Гюго олицетворяет море, сравнивая его с хитрым преступником: *Обычно море нападает исподтишка. Оно любит оставаться в тени. <...> Его тайны редко обнаруживаются. <...> Море действует и явно и тайно: оно скрытничает, оно не любит разглашать свои поступки. <...> Волна лицемерна. Она убивает, накрывает нагробленное, и как ни в чем ни бывало улыбается* [Гюго В. Труженики моря; 245].

<sup>614</sup> Гюго характеризует морскую стихию ярким, метафорическим языком: *Океан – водоприемник земного шара, резервуар для его оплодотворения, тигель для превращения. Он собирает, потом расточает; копит, потом обсеменяет; пожират, потом создает* [Гюго В. Труженики моря; 255].

<sup>615</sup> Спустя четыре года, в романе «Человек, который смеется», в эпизодах, описывающих бедственное положение судна, попавшего в шторм, Гюго вновь обращается к полубившимся ему образам моря и корабля, предложив читателю в очередной раз испытать священный ужас перед силами природы: *Море в такой же мере стихия магнитная, как и водная; целый океан неведомых сил зыблется в океане воды* [Гюго В. Человек, который смеется; 76], *Что может сравниться с ревущей бездной? Это оглушительный звериный вой мира* [Там же; 99], *Океан сокрушает нас своими каплями. Мы чувствуем себя его игрушкой* [Там же; 120]. Финал новой книги писателя оказывается во многом близок концовке «Тружеников моря» – главный герой, не вынеся смерти любимой, в которой он винит себя, шагает за борт лодки, предпочтя жизни без любви смерть: *Вода поглотила его. Это было безмолвное исчезновение во мраке. <...> Судно продолжало плыть, река по-прежнему катила свои волны* [Там же; 606].

*помощь гибнувшей машине* [Там же; 243], и севшего на мель корабля, спасение парового двигателя которого становится целью героя. Ботик, с которым *Жильят не расставался* [Там же; 82], является отражением одной из сторон его личности: ничем не примечательный с виду, он проворен и крепок, с легкостью справляется с любым течением и непогодой. Всячески улучшая свой баркас, внимательно заботясь о его состоянии, Жильят вкладывает в него все свое мастерство: *Он соорудил маленький кузнечный горн и наковальню, и так как на ботике был лишь один якорь, то сам своими руками сделал второй. Якорь удался на славу. <...> Он запасся терпением и заменил все гвозди в обшивке лодки нагелями, чтобы ржавчина не изъела железа и не образовались дыры. Таким образом мореходные качества ботика стали гораздо лучше* [Там же; 83]. Лодка Жильята не только обеспечивает своего хозяина всем необходимым, но и в самый ответственный момент, когда успех предпринятого им рискованного похода за «Дюрандой» всецело зависит от прочности и маневренности баркаса, в полной мере оправдывает возлагаемые на него надежды. Так и сам Жильят вынуждает каждого, кто сомневался в его затее, признать свою неправоту, собственными глазами убедившись в том, что один-единственный человек в силах выиграть смертельную схватку со стихией.

Противоположностью скромной лодки Жильята в романе является корабль месса Летъери: *Распльвчатая громада, какая-то чудовищная тень, страшилище, рычавшее диким зверем и кутившееся вулканом... сказочная гидра, изрыгавшая пенную слюну и оглушительно бившая плавниками, волоча хвост дыма и разинув огненную пасть...* [Там же; 97] – *Такова была Дюранда* [Там же]. Как и про несчастного чудака, которого считали *отпрыском дьявола* [Там же; 77] и «*относились неприязненно*» [Там же; 78], про «Дюранду» судачили, будто она является *плавучей преисподней* [Там же; 98], *чертовой посудиною* [Там же], нередко вопрошая: *Вправе ли мы заставлять воду работать заодно с огнем, если они разделены самим господом богом? И не напоминает ли сей железный огнедышащий зверь Левиафана? Не идем ли мы вспять к хаосу?* [Там же]. *Глядеть на это боязно* [Там же; 99], – таков был вердикт островитян Ламанша в

отношении корабля. Не менее суровы жители были и к отшельнику Жильяту: *В приходе... Жильята не любили. Вполне естественно, что относились к нему недружелюбно* [Там же; 69].

Корабль на паровом двигателе, чудо, коим воспринимают его окружающие, и отшельник Жильят, по слухам, наделенный мистическими способностями, обладают поистине немалым сходством. *Из ненависти и пренебрежения* [Там же; 102] прозванная «шаландой Латьери», «Дюранда» была *неуклюжа – чересчур коротка и округлена...* [Там же; 105], и *нельзя сказать, чтобы ее обводы отличались красотой* [Там же; 106] – так и Жильят *в тридцать лет... казался сорокапятилетним* [Там же; 79], *девушки считали его некрасивым* [Там же]. Внешнее сходство корабля и человека в романе доходит до мельчайших деталей: *Кожухи колес “Чертовой посуды” были выкрашены в белый цвет, весь корпус до ватерлинии – в огненно-красный, а остальные части – в черный: модное в наш век уродство* [Там же; 106–107], – так автор описывает облик «Дюранды». А вот каким явлен читателю Жильят Лукавый: *Зубы его сверкали, как чистейшая слоновая кость. Но он до того загорел, что стал черным, как негр. <...> Суровую маску надели на него ветер и море* [Там же; 79].

Подобно Жильяту, которого всячески сторонились, считая меченым и одновременно обладавшим некоторыми явными достоинствами [Там же], «шаланда» также отличалась как недостатками, так и некоторыми ценными качествами [Там же; 105]. О Жильяте Гюго пишет: *Изумительная ловкость сочеталась у него с такой изобретательностью, что он, несмотря на средний рост и среднюю силу, поднимал тяжести под стать исполину и творил чудеса под стать атлету. Это был настоящий гимнаст: левой рукой он владел так же хорошо, как и правой. <...> Он превосходно плавал* [Там же; 80]. О «Дюранде» автор говорит: *Она была самым мощным из всех деревянных каботажных судов архипелага и даже при самом бедственном положении судна бушующие волны не могли бы поколебать ее равновесие, а повреждения в корпусе не отразились бы на машине* [Там же; 107].

В «Тружениках моря» корабль предельно очеловечен. Это проявляется не только в олицетворении судна за счет многочисленных авторских описаний его облика и характерных особенностей, но и в описании чувств, которые он вызывает у месса Летьера, своего хозяина, а впоследствии и у отправившегося на его спасение Жильята. Владелец корабля, некогда с радостью проводивший дни напролет, занимаясь всевозможными усовершенствованиями любимого судна, подавлен горем, лишившись своего детища. Потеряв «Дюранду», он *утратил и смысл жизни* [Там же; 222]: *Чувствовалось, что это человек конченный. <...> Была у него родная душа в море, и душа эта загублена. Что теперь делать? По утрам вставать, по вечерам ложиться, не ждать больше Дюранду, не видеть, как она отплывает, как возвращается. Да стоит ли доживать остаток дней своих без цели? Есть, пить, ну а дальше? Венцом трудов этого человека было чудесное творение... И вот... чудесное творение мертво* [Там же].

Описание погибшего корабля в романе Гюго наполнено трагическим пафосом: *Дувры поднимали мертвую Дюранду над водой с торжествующим видом. Как будто две чудовищные руки тянулись из бездны, показывая бурям труп судна. Так восхвалял бы себя убийца* [Там же; 245]. Рисуя перед мысленным взором читателя ужасающую картину поверженного стихией морского судна, Гюго еще более усиливает сравнение его с человеком – на этот раз ставшим жертвой невиданной жестокости: *Дюранда хранила следы страшного насилия. То было самоуправство бури, леденящее душу. Гроза на море ведет себя, как шайка пиратов. Кораблекрушение похоже на злодеяние. Туча, молния, дождь, ветры, волны, рифы – банда сообщников, внушающих ужас. <...> Дюранда напоминала человека, разрубленного надвое; из раны, зиявшей в ее чреве, подобно внутренностям вывалились перепутанные обломки. Снасти, колеблемые ветром, подергивались; вздрагивая, покачивались цепи; обнаженные мышцы и нервы корабля бессильно повисли* [Там же; 248–249]. Страданиям поверженного корабля вторят муки, которые претерпевает спаситель «*пленницы Дуврских скал*» [Там же; 251], задумавший *устроить побег машине* [Там же]: *Жильят был в ожогах и трясся от озноба. Его палил огонь и леденила вода, изводила жажда, ветер рвал*

*на нем одежду, голод терзал желудок <...> ...Раны и лохмотья, тряпье на гноящихся струпьях, изодранная одежда, израненное тело, изрезанные руки, окровавленные ноги, худоба, землисто-бледное лицо... [Там же; 297–298].*

Апофеозом единства человека и корабля становится роднящее их предназначение: возвращение «Дюранды» наполняет ее бывшего владельца новыми жизненными силами, в то время как благородство Жильята помогает влюбленным, утратившим всякую надежду на счастье, обрести друг друга. Корабль, ради которого Жильят рискнул своей жизнью в надежде быть рядом с любимой, становится его судьбой: последнее, что видит несчастный, перед тем как погрузиться в морскую пучину, – морское судно, навсегда увозящее его единственную любовь: *Глаза Жильята, устремленные вдаль, вслед кораблю, были неподвижны. В этих неподвижных глазах не осталось ничего земного [Там же; 444].*

Столь непохожие друг на друга суда в романе Гюго становятся отражением подлинной личности Жильята – скромного и неприметного рыбака, сторонящегося всякого общения, но известного всей округе своим рыболовецким талантом и щедростью, и одновременно отчаянного смельчака, готового ринуться в бой со стихией, смело глядя в лицо, казалось бы, непобедимого врага, и при этом неспособного справиться с сердечными муками.

До некоторой степени продолжением подобной трактовки мифопоэтического образа корабля становится приключенческий роман соотечественника Виктора Гюго<sup>616</sup> **Жюль Верна**, опубликовавшего «**Двадцать тысяч лье под водой**» спустя три года после выхода в свет «Тружеников моря». Автор грандиозной эпопеи «Необыкновенные путешествия», насчитывающей шестьдесят четыре романа и два сборника повестей и рассказов, над которыми писатель трудился около сорока лет и действие большинства из которых так или иначе связано с морской стихией и кораблями, вошел в историю мировой

---

<sup>616</sup> Верн, восхищавшийся творчеством Гюго, считал его подлинным мэтром и мечтал если не превзойти мастера, то хотя бы достичь его уровня. При этом реальным учителем Жюль Верна стал Александр Дюма-отец: «Все, что Дюма сделал для истории, я сделаю для географии» [*Прашкевич Г. М. Жюль Верн. М.: Молодая гвардия, 2013. С. 6*], – восклицал он.

литературы не только в качестве признанного мастера захватывающих приключенческих историй, но и как зачинатель жанра научной фантастики, а также гениальный предсказатель будущих научных открытий<sup>617</sup>. В этом отношении «Двадцать тысяч лье под водой» стоит особняком, ведь именно этот роман, по словам Е. П. Брандиса, как никакое другое произведение автора воздействовал на изобретательскую мысль<sup>618</sup>. Так, инженер Лебеф, конструктор первой в мире подводной лодки с двойным корпусом, обязан этому роману не только идеей создания субмарины, но и обоснованием своей гениальной догадки. Французский академик Жорж Клод, совместно с инженером Бушери ставший автором опытной установки для использования термической энергии моря, также признается в заимствовании идеи у верновского капитана Немо.

По признанию самого писателя, на мысль сочинить роман, действие которого происходило бы на подводной лодке, его натолкнула Жорж Санд, в 1865 году приславшая Верну восторженное письмо, где она выразила желание как можно скорее прочесть его новую книгу, сюжет которой будет не менее занимателен, чем у предыдущих романов автора: *Я надеюсь, что скоро Вы увлечете нас в пучину моря и заставите Ваших героев совершить путешествие в подводной лодке, которую усовершенствуют Ваши знания и Ваше воображение*<sup>619</sup>. С энтузиазмом принявшись за разработку приключений под волнами океана, писатель одновременно завершал «Детей капитана Гранта» и «Иллюстрированную географию Франции», которую по заказу Географического общества, недавно принявшего его в свои члены, Верну пришлось доводить до конца вместо скоропостижно скончавшегося Теофиля Лавалле: *Я работаю, как каторжник, но все же надеюсь, что смогу одновременно выкраивать время для первого тома «Путешествия под волнами океана». План романа уже разработан во всех подробностях. Это будет чудесная вещь. Мне нельзя терять ни*

<sup>617</sup> В письме к отцу, отправленному незадолго до выхода из печати «Двадцати тысяч лье под водой», Жюль Верн замечал: *Я уже писал тебе однажды, что мне приходят в голову самые неправдоподобные вещи. Но на самом деле это не так. Все, что человек способен представить в воображении, другие сумеют претворить в жизнь* [Брандис Е. П. О романе «Двадцать тысяч лье под водой» // Верн Ж. Двадцать тысяч лье под водой. М.: Детская литература, 1975. С. 452].

<sup>618</sup> Брандис Е. П. О романе «Двадцать тысяч лье под водой». С. 444.

<sup>619</sup> Там же. С. 446.

*минуты*<sup>620</sup>. Книга, которой сам автор предрекал стать первой в серии «Путешествий», на деле оказалась вторым романом будущей трилогии, сюжет которой нашел свое разрешение в последней части, озаглавленной «Таинственный остров», – именно в ней заинтригованные читатели смогли узнать, кем же на самом деле являлся таинственный владелец фантастического «Наутилуса».

Долгожданному выходу в свет нового романа любимого всеми писателя<sup>621</sup>, помимо затянувшейся правки текста, связанной с отсутствием единого взгляда на личность центрального персонажа у Верна и его издателя, воспрепятствовал неприятный литературный казус. За два года до публикации книги Верна в «Пти журнал» начал печататься фантастический роман о подводном плавании некоего Аристида Роже (в реальности – профессора И. Рангада<sup>622</sup>) «Необыкновенные приключения ученого Тринитуса». Осенью того же года писатель был вынужден разместить открытое письмо (чтобы предотвратить возможные нарекания читателей<sup>623</sup>), в котором указывал на то, что его собственная работа над книгой с похожим сюжетом была анонсирована задолго до издания книги Роже. Весной следующего года почти законченное произведение Жюль Верн подверг строгой редактуре, изменив название<sup>624</sup> и полностью переписав некоторые главы, с тем чтобы сократить риск обнаружения каких-либо совпадений с романом профессора Рангада: *Мне думается, книга получилась... Я уверен, что вещь вполне оригинальная, и надеюсь, что она хороша*<sup>625</sup>, – утверждал писатель в письме своему издателю Этцелю.

<sup>620</sup> Брандис Е. П. О романе «Двадцать тысяч лье под водой». С. 447.

<sup>621</sup> К этому времени Жюль Верн находился в зените славы: герои его романов, пользовавшихся популярностью далеко за пределами Франции, казалось, побывали в самых экзотических уголках земного шара, не переставая удивлять преданных читателей головокружительными приключениями, в которые смело отправлял их создатель. Так, они «совершили путешествия на воздушном шаре в Центральную Африку, побывали в центре Земли, облетели вокруг Луны. Вместе с капитаном Гаттерасом они открыли северный полюс и в поисках капитана Гранта объехали вокруг света» [Андреев К. К. Три жизни Жюль Верна. М.: Молодая гвардия, 1956. С. 168].

<sup>622</sup> Впоследствии, подготовив второе издание «Путешествий ученого Тринитуса», в предисловии Рангад почтительно высказался о литературном таланте Верна, а появление практически в одно время фантастических произведений на схожую тему объяснил исторической необходимостью развития подводной навигации [Брандис Е. П. О романе «Двадцать тысяч лье под водой». С. 452].

<sup>623</sup> Брандис Е. П. О романе «Двадцать тысяч лье под водой». С. 450.

<sup>624</sup> Изначально роман должен был называться «Путешествие под водой».

<sup>625</sup> Брандис Е. П. О романе «Двадцать тысяч лье под водой». С. 451.

Роман, ставший подлинной жемчужиной научной фантастики и, по мнению ряда исследователей, явившийся лучшим сочинением Верна, был создан писателем в его собственном «плавучем доме», пришвартованном недалеко от Амьена в рыбацком поселке Ле-Кротуа: купленный по случаю старый баркас меньше чем за месяц усилиями единственного имевшегося в деревне плотника был переоборудован Верном в удобную яхту «Сен-Мишель»<sup>626</sup>, «на которой с весны и до осени, в сопровождении двух матросов, Лелонга и Берло, он курсировал вдоль берегов Франции»<sup>627,628</sup>, иногда заплывая в бельгийские и голландские воды и лишь изредка осмеливаясь пересечь Ла-Манш и наведаться к меловым берегам Англии. На борту «Сен-Мишеля»<sup>629</sup>, ставшего воплощением детских грез писателя, было создано не одно произведение о невероятных приключениях героев по всему миру.

За два года до выхода в свет романа о приключениях капитана Немо в жизни писателя произошло значимое событие, о котором он мечтал с юных лет, – совершить кругосветное плавание на самом большом в те годы корабле. В середине XIX века таковым являлся английский пароход «Грейт Истерн» – настоящее чудо техники своего времени<sup>630</sup>, подлинный «плавучий дворец», 27 марта 1867 года распахнувший двери своих кают для 1300 путешественников, среди которых был именитый писатель с братом Полем. Если для Поля в морском круизе не заключалось ничего экзотического (за его плечами было двадцать лет плаваний), то для Жюля этот вояж имел особенное значение: по словам исследователя творчества Жюля Верна К. К. Андреева, он хотел знать все о жизни в морских глубинах, о течениях, приливах и тайфунах, он добился интервью у

<sup>626</sup> Небесный покровитель нормандских рыбаков.

<sup>627</sup> На первой странице судового журнала значилась гордая надпись: «Судовладелец и капитан – Жюль Верн».

<sup>628</sup> Брандис Е. П. О романе «Двадцать тысяч лье под водой». С. 448.

<sup>629</sup> Любимый Верном корабль представлял собой нечто среднее между рыбацкой лодкой и яхтой: судно водоизмещением в восемь тонн состояло из крошечного кубрика и небольшой каюты, предназначавшейся для капитана и пассажиров. Из мебели имелись лишь две лавки с тюфяками из морской травы, днем служащие диваном, а ночью кроватью, письменный стол, на деле представлявший собой доску на шарнирах, и подвесной книжный шкаф, в котором писатель бережно хранил судовый журнал, астрономический альманах, несколько географических словарей и морские карты. Гордостью парусника Верна был его трехцветный флаг со звездой – капитан неизменно салютовал им проходящим мимо кораблям, первыми приветствующим известного литератора.

<sup>630</sup> Андреев К. К. Три жизни Жюля Верна. С. 172.



самого Сайреса Филда (главный инженер корабля. – И. М.)<sup>631</sup>. Зарисовки морских пейзажей, сделанные Верном в первые же дни путешествия, поражают своей красотой: «Море казалось беспредельной массой расплавленного изумруда. Бесконечный след корабля... походил на громадную кружевную вуаль, наброшенную на голубой фон»<sup>632</sup>. Повидав Ниагару, приведшую писателя в восторг, пройдя тысячи миль на самом большом в мире лайнере, сумев дважды за месяц пересечь океан и вернувшись на борт своего ле-кротуанского парусника, Жюль Верн написал в дневнике: *Нет на свете ничего лучше путешествий!*<sup>633</sup>.

Как справедливо отмечает К. К. Андреев, «Двадцать тысяч лье под водой» стал первым «морским» романом писателя: «Мечта о море не могла быть страстью, пока не превратилась в действительность... Роман “Дети капитана Гранта” был все же произведением жителя суши. Новая книга Жюль Верна была рождена не картой полушарий и не географическим лексиконом. Мятежный дух моря бьется в тесные рамки каждой страницы, и никакая сила воображения не смогла бы заставить голос океана так петь в наших ушах, если бы автор не прослушал эту песню один на один со стихией»<sup>634</sup>. Роман, написанный сорокалетним автором, достигшим вершин успеха и признания у публики во всем мире, воплотил в себе не только все физические и моральные силы писателя, но и его заветные мечты и грезы, что, безусловно, стало одной из причин невероятного успеха книги, которую Верн называл своим самым любимым произведением.

Как известно, пишущий о море работает с множеством архетипов: путешествие, корабль как микрокосм, фантастические чудовища, космология вечного движения, противостояние порядка и хаоса, конфликт между человеческим и нечеловеческим<sup>635</sup>, и в свете этого роман Верна, начатый «исключительно ради отдыха»<sup>636</sup>, представляется гораздо более интересным произведением, чем может показаться на первый взгляд. Сюжет книги выстроен

<sup>631</sup> Андреев К. К. Три жизни Жюль Верна. С. 174.

<sup>632</sup> Там же. С. 174–175.

<sup>633</sup> Там же. С. 176.

<sup>634</sup> Там же. С. 178.

<sup>635</sup> Ramirez L. E. Darwin and the Nautical Gothic in William Hope “Dogson’s The Boats of the ‘Glen-Carrig’” // Journal of Science Fiction. 2018. Vol. 2. Is. 3. P. 35.

<sup>636</sup> Прашкевич Г. М. Жюль Верн. С. 136.

вокруг вынужденного морского вояжа профессора Аронакса и его товарищей, захваченных в плен капитаном Немо – владельцем роскошной подводной лодки. Вот как поясняет свою задумку поселить главного героя на корабле, плывущем под водой, сам автор: *Я хочу, чтобы таинственный неизвестный, придуманный мною, вообще не имел никакой связи с человечеством. Море дает этому человеку все – вплоть до одежды и пищи. Выбрав уединение, он ни разу больше не ступал ни на один материк. Он живет в своем корабле, и, уж поверьте мне, корабль этот будет построен надежнее Ноева ковчега*<sup>637</sup>. Удивительное судно<sup>638</sup>, по всей видимости, созданное Верном под впечатлением, некогда произведенным на него «Грейт Истерн», равно как и собственный опыт жизни на корабле, не может не вызывать восхищения: богатейшая библиотека-сокровищница, дивный музей, полный редчайших ценностей, фантастическая техническая оснастка судна. «Наутилус», который Аронакс именуется не иначе как *чудеснейшее судно* [Верн Ж. Двадцать тысяч лье под водой; 99], для Немо означает гораздо больше, нежели средство передвижения, пусть и построенное собственными руками: *Я люблю его, как плоть от плоти моей! <...> Вот совершенный подводный корабль! <...> Капитан Немо говорил с большим воодушевлением. Горящий взгляд, порывистые движения совершенно преобразили его* [Там же; 100]. На протяжении всего пути «Наутилус» подстерегает множество бурь, айсбергов, подводных течений, грозящих ему гибелью, однако каждый раз это невероятное подводное судно, ведомое твердой рукой выдающегося капитана, выходит победителем.

Рассуждая о значении «Наутилуса» в романе, стоит упомянуть высказывания Ролана Барта о роли образа корабля в «верновской мифологии»: «Хотя корабль и может быть символом ухода, но на еще более глубоком уровне в нем зашифрована огражденность. Любовь к мореплаванию всегда связана с

<sup>637</sup> Прашкевич Г. М. Жюль Верн. С. 136.

<sup>638</sup> Имя подводной обители капитана Немо было заимствовано Верном у Роберта Фултона, американского инженера, в 1800 году спустившего под воду сигарообразное судно с гребным винтом, для вращения которого было необходимо четверо человек. К моменту написания Верном «Двадцати тысяч лье» существовало несколько десятков экспериментальных моделей подобного образца, из которых ни одна не могла считаться успешной: по данным, которые приводит Е. П. Брандис, глубина их погружения не превышала нескольких метров, расстояние, пройденное под водой, – нескольких километров; наибольшая трудность заключалась в отсутствии механического двигателя и надежной системы управления [Брандис Е. П. О романе «Двадцать тысяч лье под водой». С. 453]. Таким образом, «Наутилус» Верна стал поистине чудом техники, «научной сказкой».

удовольствием от полной замкнутости, с желанием иметь рядом с собой максимум вещей, располагать некоторым абсолютно закрытым пространством. Любовь к кораблю – это прежде всего любовь к бесповоротно замкнутому сверхдому, а отнюдь не к героическим отплытиям в неизвестность; корабль есть сперва жилище, а уже потом средство передвижения. И понятно, что у Жюль Верна любое судно – образец “домашнего очага”, так что дальностью плавания лишь подчеркивается его блаженная огражденность, безукоризненная интимность его мирка. В этом смысле “Наутилус” представляет собой некую чудо-пещеру: наслаждение замкнутостью достигает своего пароксизма, когда оказывается возможным, находясь внутри этой сверхсовершенной оболочки, глядеть через большое окно на внешний мир подводных зыбей, осознавая по контрасту с ним мир внутренний»<sup>639</sup>. По мнению Барта, «закругленно-гладким миром наслаждений»<sup>640</sup> пространство корабля становится только при условии, что на его борту есть человек, который «в силу вековой морской морали соединяет в одном лице бога, господина и собственника (“первый после бога” и т.п.). Чтобы рассеять чары корабельного собственничества в морской мифологии, есть только одно средство – устранить человека и предоставить судно самому себе; тогда корабль перестает быть контейнером, жилищем, предметом собственности, он превращается в странствующий глаз, скользящий по бескрайним просторам»<sup>641</sup>. Завершая свои рассуждения на эту тему, Барт в качестве полной противоположности верновского «Наутилуса» называет «Пьяный корабль» Рембо – «корабль, который говорит “я” и, освободившись от своей пустотелости, сулит человеку переход от психоанализа пещеры к подлинной поэтике открытий»<sup>642</sup>.

В отношении романа Верна стоит также отметить, что не меньшее значение для его центрального героя, подлинным отражением личности которого может по праву считаться его корабль, имеет и море, ставшее единственной средой

<sup>639</sup> Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2008. С. 146.

<sup>640</sup> Там же.

<sup>641</sup> Там же.

<sup>642</sup> Там же.

обитания капитана: *Я люблю море! Море – это все!* [Там же; 77]. Его описания идеалистичны и наиболее полно характеризуют отношение к морской стихии самого Верна: *Дыхание его (моря. – И. М.) чисто, животворно. <...> Море – это вечное движение и любовь, вечная жизнь... <...> Тут вечный покой. Море неподвластно деспотам. <...> Тут, единственно тут, настоящая независимость. Тут нет тиранов* [Там же; 77–78]. Сцены подводных прогулок (*Какое непередаваемое зрелище! <...> Почему мы не можем жить в этой водной стихии... как амфибии?* [Там же; 202]), любование морской флорой и фауной (*Мы постоянно приходили... в восхищение, проникая сквозь хрустальные стекла окон в тайны ... подводной жизни* [Там же; 208]), равно как и описание океанского шторма и противостояния природным силам отважного капитана (*Непоколебимо выдерживая порывы бушующего ветра, капитан Немо стоял на палубе. <...> ...Я любовался то бурей, то этим ни с кем не сравнимым человеком, который принял бой с неистовой стихией* [Там же; 414]), занимают значительное место в повествовании, вызывая у читателя чувство подлинного восторга и смиренного преклонения перед природной стихией, показанной Верном во всем ее величии.

В журнальной публикации романа в марте 1869 года Жюль Верн, обращаясь к юной читательской аудитории, пожалуй, наиболее точно выразил главную задачу созданного им произведения: *Я надеюсь, что... это путешествие под волнами океана обогатит и заинтересует читателей так же, как и предшествующие, если не больше... Недра океана, которые мы первые должны будем обозреть на разных глубинах, нам не покажутся столь ужасными, как многим морякам, которые погибли там вместе со своими кораблями... Желание во что бы то ни стало открыть этот любопытный, причудливый, почти неведомый мир стоило мне особенно больших усилий и трудностей*<sup>643</sup>.

В заключение параграфа остается еще раз подчеркнуть, что представленные выше произведения литературы XIX столетия раскрывают второстепенную тенденцию развития символического значения мифологемы «корабль», наметившуюся в искусстве романтизма. Мифопоэтический образ корабля как

<sup>643</sup> Брандис Е. П. О романе «Двадцать тысяч лье под водой». С. 452.

отражение личности человека, его внутреннего мира, его глубоких чувств и переживаний становится центральным в ряде произведений данной эпохи. Однако гораздо большее значение, как в контексте западноевропейской культуры XIX века, так и в дальнейшем, приобретает новый художественный образ, составивший ядро образного поля «корабль», – Летучий Голландец, роль которого в утверждении корабля в статусе одного из топосов западноевропейского искусства трудно переоценить.

## 5.2. Формирование образа Летучего Голландца

Приступая к исследованию особенностей функционирования этого художественного образа в произведениях литературы эпохи романтизма, обратимся вначале к этимологии самого имени «Летучий голландец».

Похожий персонаж бытует в **немецком фольклоре**. **Фон Фалькенберг** – самоуверенный капитан, водивший дружбу с дьяволом, который в обмен на защиту судна от всевозможных опасностей, подстерегающих его в море, заставлял моряка играть в кости. Однажды в азарте игры капитан поставил на кон свою душу и проиграл, за что был обречен вечно дрейфовать в Северном море. **Испанцы** рассказывают легенду о корабле-призраке, который, в отличие от голландского судна, являет собой доброе знамение: в начале XIX века **Пепе Мальоркиец** на корабле «**Ла Барка**» не только грабил богатые суда, чтобы потом раздать сокровища беднякам, но и освобождал рабов, перевозимых для продажи. Бравый пират погиб в бою с англичанами у острова Пинос, однако очевидцы утверждают, что «Летучий испанец» и по сей день появляется в кубинских водах, суля каждому, кто его увидит, богатый улов и защиту от бурь (услышанную легенду в 1934 году включил в свои мемуары французский капитан сухогруза Жан Пелисье, опубликовавший во Франции книгу воспоминаний). **Шотландский фольклор** повествует о корабле под названием «**Кармильхан**», перевозившем груз с золотом и попавшем в бурю неподалеку от Стинфольской

пещеры, в которой в древности викинги поклонялись языческим богам (в 1828 году легенду художественно обработал Гауф в своей сказке «Стинфольская пещера. Шотландская легенда»). Как гласит легенда, шторм был послан в наказание за то, что капитан заключил сделку с дьяволом. С той поры в полнолуние корабль бросает якорь у самого входа в пещеру, а экипаж заманивает с берега призрачным золотом жадных до легкой наживы простаков. В славянском фольклоре бытует сказание о призрачной ладье князя Святослава, в 972 году павшего в бою с печенегами неподалеку от озера Хортица, где враги поджидали его в засаде.

Согласно оригинальной голландской легенде, датируемой XVII веком и ставшей источником последующих художественных обработок, поздней осенью 1641 года некий голландский мореплаватель ван Страатен (*van Straaten*), по другой версии – Хендрик/Филипп (?) ван дер Декен<sup>644</sup> (*Hendrick van der Decken*), возвращаясь из Ост-Индии в Амстердам с грузом специй и двумя пассажирами на борту, проплывая около Мыса Доброй Надежды<sup>645</sup>, угодил в шторм. Будучи безумцем по натуре, из-за невероятного упрямства, по причине гордости, а возможно, и под воздействием алкогольных паров ван дер Декен отказался внять мольбам экипажа повернуть назад и переждать шторм в тихой бухте. Убив нескольких матросов, поднявших мятеж, капитан пригрозил остальным, сказав, что никто не сойдет на берег, пока судно не обогнет мыс<sup>646</sup>, даже если на это уйдет вечность. Брошенный вызов был принят. С той поры встреча с голландским

---

<sup>644</sup> Обе фамилии восходят к голландским словам: *strata* – дорога и *deck* – палуба, что позволяет дословно перевести имена капитанов дословно как «человек с дороги», «человек с палубы», иначе «чужестранец».

<sup>645</sup> Прежде мыс назывался Мысом Бурь / Cabo dos Tormentas (на южной оконечности африканского материка сходятся воды двух океанов – теплые Индийского и холодные Атлантического, в результате чего рождаются шквальные ветры и стремительные течения, так называемые «ревушие сороковые»), получивший это имя благодаря открывшему его в 1488 году португальскому мореплавателю Бартоломео Диашу. Португальский правитель Жуан II вскоре дал мысу его современное название Мыс Доброй Надежды (*Cabo de Buena Esperanza*), тем самым выразив надежду на скорое открытие пути в Индийский океан, которое совершил в 1497 году португалец Васка да Гама. Также встречается упоминание Мыса Горн (*Cabo de Hornos*), имеющего дурную славу среди мореплавателей и известного как крупнейшее кладбище кораблей (около тысячи затонувших судов) на Огненной Земле – по аналогии эти широты стали называть «ярыстными пятидесятыми».

<sup>646</sup> На самом деле суда огибают вовсе не Мыс Доброй Надежды, а Игольный Мыс / Агульаш (*Cape Point / Agulhas*) – самую южную точку Африки, которая находится в 155 км к юго-востоку от легендарного мыса и получила свое название из-за магнитной аномалии, наблюдавшейся в этих местах: стрелка компаса показывает строго на север (в переводе с португальского *agulha* означает «игла», или в данном случае – «магнитная стрелка компаса»). Путаница, прочно закрепившаяся как в литературе, так и в жизни, связана с маяком под названием «Мыс Доброй Надежды», установленным на Игольном Мысе.

парусником в лучшем случае сулила беды, в худшем – грозила обернуться гибелью.

Многочисленные вариации этого предания сводятся к пяти основным. Согласно первой, причиной проклятия корабля стало убийство капитаном суженого приглянувшейся ему юной особы. Убитая горем и запуганная преследованием обезумевшего от страсти голландца, девушка выбросилась за борт, и вскоре после этого на море разыгрался сильнейший шторм. Вторая версия гласит, что причиной проклятия явилась сделка капитана с дьяволом, которому упрямый голландец заложил свою душу в обмен на то, что ему будет дана возможность обогнуть мыс и не наскочить на скалы. Третья версия сообщает, будто вся команда голландского судна оказалась опасно больна, отчего ни один порт не пожелал принять корабль. Капитану не оставалось ничего иного, как бороздить моря, пока все, кто были на судне, не скончались от страшного недуга<sup>647</sup>. Четвертая версия повествует о том, что в разгар бури обезумевший капитан, еще более разъяренный непокорностью матросов, не на шутку испугавшихся шторма, сбросил за борт зачинщика бунта, чем навлек на себя проклятие высших сил. В тот самый миг, когда воды бушующего моря сомкнулись над головой несчастного, небо осветила вспышка молнии, из которой возникла черная тень, ступившая на палубу корабля. Капитан вознамерился тут же застрелить непрошеного гостя, однако револьвер в его руке разорвался, а тень вынесла роковой вердикт, превратив весь экипаж судна в полуистлевшие скелеты. И, наконец, согласно пятой версии, направляясь домой, голландское торговое судно столкнулось с легендарным пиратским кораблем-призраком «Кенару», грабившим и уничтожавшим любого, кто встречался на его пути. Голландскому судну удалось одолеть пиратов, но вместе с победой им досталось и проклятие пиратской шхуны.

---

<sup>647</sup> Вероятным прототипом этой истории является случай, произошедший в 1771 году с голландским кораблем, оказавшимся у Мальтийских берегов. На шхуне разыгралась страшная эпидемия, и власти острова отказались пустить судно в бухту. Так же поступили во всех европейских портах. В результате корабль превратился в плавающий остров мертвецов.

Реальным историческим прототипом легендарного ван дер Декена можно считать голландского капитана Бернарда Фокке (*Bernard/Barend Fokke/Barend Fockesz*), прославленного мореплавателя XVII века, капитана Ост-Индской компании, ставшего известным благодаря высокой скорости прохождения пути из Голландии на остров Ява (3 месяца и 4(10?) дней), некоторыми объяснявшейся как результат сделки с дьяволом<sup>648</sup>.

Существуют также вариации на тему дальнейшей судьбы злосчастного капитана. Как говорится в более ранних легендах, капитану было предсказано скитаться по морям до Страшного Суда. В более поздних трактовках раз в сто лет (по другим источникам – раз в семь лет) ему позволялось сойти на берег, чтобы найти девушку, которая добровольно согласится выйти замуж за таинственного капитана мистического судна<sup>649</sup>.

Легенда, переходившая из уст в уста, в том виде, в котором она обрела наибольшую популярность, зародилась в матросской среде в эпоху, когда загадочные, на протяжении столетий представлявшиеся запретными земли оказались доступными простому человеку, если у него было судно и достаточно мужества, чтобы пересечь океан. Можно без преувеличения сказать, что многое из происходившего в те годы казалось чудом, а любой эпизод, если в нем содержалась хотя бы толика таинственности, на следующий день пересказывался как история о неслыханных событиях. Рассказы мореплавателей о встреченных ими капитанах пиратских судов, обезумевших от жажды наживы и расправы, передавались из уст в уста, обрастая небывалыми подробностями, благодаря которым главари пиратских банд превращались в настоящих монстров, готовых продать души за пригоршню монет. Длительные морские вояжи, изнурительное пребывание в незнакомых широтах, столкновение с неведомыми природными явлениями, высокая смертность от неизвестных болезней – все это порождало видения, на основе которых строились нелепые догадки о причинах происходящего. Многие мореплаватели того времени искренне верили в то, что

---

<sup>648</sup> Впоследствии легендарному мореплавателю был поставлен памятник на острове *Kuipertje* неподалеку от входа в порт Джакарты. В 1808 году статуя была разрушена англичанами.

<sup>649</sup> По одной из версий, капитана может спасти лишь любовь девушки, верующей в Бога.



любого вознамерившегося пересечь экватор ждет гибель в огненной геенне или в пасти морских чудовищ. Одним словом, в эпоху Великих географических открытий не могло быть ничего более естественного, чем появление легенды о фантастическом корабле-призраке. Широкому распространению этого предания по всей Европе<sup>650</sup> и, в частности, его большой популярности в англоязычных странах в определенной степени способствовали военные англо-голландские конфликты, которые с попеременным успехом велись обеими странами в период с 1652 по 1784 год.

Прелюдией к череде литературных обработок старинной легенды явились две книги, различные как по содержанию, так и по художественной ценности. Первая публикация – «Путешествие к Ботани Бэй»<sup>651</sup> (*Voyage to Botany Bay*, 1795) – принадлежит перу лондонского карманника **Джорджа Баррингтона**, позднее служившего старшим констеблем в австралийской колонии. Это документальное повествование о жизни и приключениях автора книги после его отплытия из Англии в Новый Южный Уэльс. В шестой главе Баррингтон ведет речь об источнике суеверного страха моряков: *В ту ночь часовой увидел (или ему только померещилось) судно с натянутыми парусами – казалось, они вот-вот порвутся. Это было то самое судно (или его призрак), затонувшее во время недавнего шторма. С рассветом видение исчезло, но прочно засело в головах матросов. История о виденном фантоме распространилась словно огонь, как*

---

<sup>650</sup> С той поры, как легенда о Летучем голландце получила широкое распространение, ученые старательно искали рациональное объяснение существованию морского призрака. По мнению физиков, все дело в эффекте «воздушной линзы», в народе именуемом фата-морганой. Суть подобного эффекта заключается в том, что вследствие разницы температур в нижних слоях атмосферы образуется несколько чередующихся слоев воздуха различной плотности, способных создавать зеркальные отражения. В результате такого отражения, а также преломления лучей реально существующие объекты дают на горизонте или над ним по несколько искаженных изображений, частично накладывающихся друг на друга и быстро меняющихся во времени. Существует и другое предположение, выдвинутое в 1935 году академиком В. Шулейкиным, который доказал, что во время шторма морская вода генерирует звук низкой частоты (7 Гц), способный вызывать у человека самые разнообразные реакции: от галлюцинаций и безразличия до панического ужаса и полной утраты контроля над собой. Микробиологи утверждают, что некоторые виды рыб (кефаль, султанка, «сонная рыба») содержат опасные токсины, вызывающие отравление, сопровождаемое галлюцинациями и частичным параличом.

<sup>651</sup> В те времена выражение «совершить путешествие в Ботани Бэй» означало «отправиться на каторгу», так как именно здесь в 1788 году англичане основали первую колонию, куда направлялись заключенные. Такая доля выпала и Джорджу Баррингтону. Во время переправки осужденных в колонию ему удалось раскрыть заговор каторжников по захвату судна и сообщить об этом капитану, за что сам Баррингтон по прибытии в пункт назначения был помилован, через некоторое время получил должность суперинтенданта, а впоследствии и полицейского в Парраматте – австралийской колонии заключенных, куда и направлялся корабль.

только экипаж прибыл в порт, а призрак получил имя – *Летучий Голландец* [Barrington G. A Voyage to Botany Bay; 35].

В 1803 году вышла в свет поэма в четырех частях **«Младенчество»** (*Scenes of Infancy*) британского ориенталиста и увлеченного собирателя шотландского фольклора доктора **Джона Лейдена**, в которой наряду с многочисленными старинными преданиями упоминалась и легенда о Летучем Голландце. В третьей части, в небольшом по объему отрывке, автор повествует о безысходной тоске, что преследует команду проклятого корабля, отчаявшемуся вновь пристать к родным берегам.

Первым в ряду художественных обработок легенды стало стихотворение **Томаса Мура «Летучий голландец»** (*The Flying Dutchman, 1804*) с подзаголовком **«Писано при прохождении мимо острова Мертвеца в проливе Св. Лоуренса. Поздним сентябрьским вечером 1804 года»** (*Written on passing Dead-Man's Island in the Gulf of St. Lawrence. Late in the evening, September, 1804*), в котором на первый план вышло поэтическое описание настроения, царящего на палубе проклятого судна, и впервые (!) был указан пункт его назначения – остров Мертвеца.

Спустя девять лет в примечаниях к поэме **«Рокби»** (*Rokeby*) старинную легенду о корабле-призраке упомянул **Вальтер Скотт**. Писатель снабдил уже знакомый читателю сюжет новыми деталями и, ссылаясь на фольклорную традицию, рассказал о сокровищах, якобы перевозимых на борту, о пиратском нападении и убийстве, совершенных экипажем корабля, а также о чуме, разразившейся в наказание за содеянное. По версии Скотта, судно пытается найти пристанище в порту, в качестве награды предлагая часть перевозимого богатства, однако никто не желает пропустить корабль, на борту которого свирепствует мор. В итоге команда вынуждена продолжить свой путь, пока не умрет последний матрос, а в широтах, где произошла катастрофа, навеки поселяется призрак проклятого судна, встреча с которым становится самым дурным знаменем из всех возможных. В качестве первой литературной обработки этого народного предания Скотт называет поэму своего друга доктора Лейдена, о которой речь

шла выше, особенно подчеркивая художественное мастерство, с которым тот изложил свою версию скорбного пути корабля мертвецов.

В мае 1821 года на страницах эдинбургского журнала *Blackwood's Edinburgh Magazine* был напечатан рассказ «**Послание Вандердекена, или Сила любви**» (*Vanderdecken's Message Home; or, the Tenacity of Natural Affection*), автором которого выступил **Джон Ховисон** – служащий Ост-Индской компании, привнесший в известную легенду ряд новых подробностей. В частности, в рассказе говорится о письмах, которые умоляет передать своим родным в Голландии экипаж таинственного судна. Узнав, что родные давно мертвы, моряки оплакивают их, не в силах смириться с потерей. Рассказ изобилует эмоциональными описаниями тех горестных чувств, которые испытывают матросы и капитан корабля-призрака, узнавший о смерти супруги, а также многочисленными деталями, связанными с характером капитана. По представлению Ховисона, это справедливый, но своевольный человек, страстно любящий свою родину и мечтающий во что бы то ни стало туда вернуться. Немало в повествовании говорится и о команде, состоящей из благородных моряков, всецело покорных воле капитана и любящих свои семьи. Наибольший интерес в рассказе вызывает груз, перевозимый призрачным кораблем: редкий корабль соглашается взять письма на борт, зная, что из-за них судно может затонуть; будучи принятой, посылка должна оставаться на палубе корабля нетронутой, чтобы в том случае, если Вандердекен пожелает получить ее обратно, он смог бы найти ее там, где оставил. Не исключено, что именно эта публикация легла в основу пьесы, созданной **Эдвардом Фицболлом** в 1826 году, – «**Летучий голландец, или корабль-призрак: морская драма в трех актах**» (*The Flying Dutchman; or the Phantom Ship: a Nautical Drama, in three acts*), представленной на суд английской публики в лондонском театре Адельфи, а позже с успехом шедшей на различных театральных подмостках страны на протяжении нескольких лет.

Европейское народное предание вскоре подхватили и американские прозаики. Так, в 1822 году под псевдонимом «Джефри Крайон» **Вашингтон Ирвинг** издал двухтомный сборник рассказов на основе европейского фольклора

«Брэйсбридж Холл, или Шутники». В новелле «**Загадочный корабль**» (*The Storm Ship*) американский романтик создал весьма нетипичный образ корабля мертвецов и его капитана – хозяина Дундерберга, рассказав о нем со слов капитанов речных судов как о *маленьком приземистом призраке... в коротких штанах и в шляпе, напоминающей сахарную голову, с рупором в руке* [Irving W. Bracebridge Hall; 567]. В рассказе Ирвинга таинственный капитан наделен магической силой над морской стихией и способен отдавать приказания *выпустить очередной порыв ветра или дать оглушительный гром* [Там же], а его экипаж состоит сплошь из *крошечных чертенят в широких штанах и коротких камзолах», выделяющихся в воздухе тысячи забавных прыжков и кружащихся, точно мушиный рой* [Там же]. О своем отношении к морскому путешествию автор, совершивший первое плавание в возрасте 21 года (1804), высказался в эссе под названием «Путешествие» (*The Voyage, 1891*): по словам писателя, морское плавание заставляет нас ощутить себя оторванными от спасительного якоря размеренной жизни и уносимыми течением все дальше в неизвестность [Irving W. The Voyage: 6]. И в этом отношении образ морской стихии, какой видит ее американский романтик, близок портрету океана, созданному известным публицистом эпохи Просвещения Эдмундом Берком в его «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1765). Рассуждая о категории страха и называя его «господствующим принципом возвышенного»<sup>652</sup>, автор трактата определяет океан как объект, внушающий немалый страх<sup>653</sup>.

В 1825 году была опубликована сказка **Вильгельма Гауфа**<sup>654</sup> «**История о корабле-призраке**» (*Die Geschichte von dem Gespensterschiff*) из альманаха сказок для сыновей и дочерей знатных сословий (цикл «Караван»), в которой писатель с присущей ему изобретательностью повествует о тайне загадочного корабля-призрака, предлагая читателю оригинальную, совершенно не похожую ни на одну

<sup>652</sup> Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. С. 89.

<sup>653</sup> Там же.

<sup>654</sup> К образчикам немецкого варианта предания о корабле мертвецов также относятся менее известные «Моряк-скиталец» (*Derewige Segler*, 1812) Х. Шмидта и «Отрывки из дневника Карла Бертольда» (*Bruchstücken aus Karl Berthold's Tagebuch*, 1826) Освальда (псевдоним М. Х. Худтвалькера).

из прежних версий историю. Ее главный герой – сын бальсорского лавочника, скончавшегося от тревоги за вложенные в морскую торговлю деньги. Пустившись искать счастья на чужбине, по дороге в Индию юноша вместе со своим верным слугой становится жертвой кораблекрушения, причиной которого является встреча с таинственным судном: *“Там носится смерть!” – только и успел воскликнуть капитан, как налетела буря и корабль содрогнулся от натиска ветра и волн* [Гауф В. История о корабле-призраке; 37]. Единственным путем к спасению становится укрытие на роковом корабле. Зрелище увиденного на палубе не на шутку пугает юношу и его слугу: *Пол был красен от крови; на нем лежало двадцать или тридцать трупов в турецких одеждах; у средней мачты стоял человек, богато одетый и с саблей в руке, но его лицо было бледно и искажено, а через лоб проходил большой гвоздь, которым он был прибит к мачте, и он был мертв* [Там же; 38]. Обнаруженные в каютах запасы шелка, жемчуга, сахара и прочих богатств поражают не меньше. Следующей ночью путники слышат громкие разговоры на палубе, а позже становятся свидетелями того, как веселятся ожившие мертвецы. Надежда на скорое прибытие не оправдывается, так как вскоре юноша и его слуга замечают, что по ночам мертвецы плывут в обратном направлении. Чтобы заставить корабль продвигаться вперед, им приходится идти на хитрость: на пергаментном свитке они пишут имя пророка, добавляя к нему старинное заклинание и оборачивая свитком связанные паруса. Добравшись до берега, юноша просит у местного мудреца совета, как избавиться от мертвецов, населяющих корабль. Тот сообщает, что чары развеются, как только тела моряков будут перенесены на землю и похоронены. Причину наложенного на корабль заклятия юноше вскоре раскрывает сам капитан судна. Пятьдесят лет назад, будучи именитым человеком, но побуждаемый страстью к наживе, он снарядил корабль и занялся пиратством. Однажды на борт его судна вошел дервиш, который осудил греховный образ жизни команды, за что и поплатился впоследствии – разъяренный капитан вонзил кинжал в его сердце: *Умирая, он проклял меня и мой экипаж, чтобы нам не умирать и не жить до тех пор, пока мы не положим своей головы на землю* [Там же; 45]. Рассказ о счастливом

окончании своих приключений юноша, получивший в награду за храбрость, находчивость и доброту корабль, груженный несметными богатствами, завершает упоминанием новой традиции, что вскоре после его возвращения родилась в Бильсоре: достигнув восемнадцати лет, юноши пускаются в странствие, чтобы отыскать свое счастье. Рассказчик также признается в том, что каждые пять лет он сам отправляется в Мекку, дабы возблагодарить Господа и молить его принять в рай капитана и весь экипаж проклятого корабля. Гауф, черпавший вдохновение в арабских сказках и немецком фольклоре, превращает народное предание о несчастной судьбе морского призрака и бедах, что сулит встреча с ним, в увлекательную сказку со счастливым концом, подобную тем, что рассказывала Шахерезада. Переосмысленная автором легенда, с множеством новых деталей, разительной сменой декораций, принципиально иной атмосферой, европейскому читателю явилась причудливой сказкой, которая могла родиться только на востоке, где возможны любые чудеса. Однако в дальнейшем, как показывает история, подобная интерпретация не нашла своего продолжения.

В 1832 году австрийский поэт-романтик **Иосиф Христиан фон Зейдлиц** создал собственный вариант корабля-фантома, в роли капитана которого выступил реальный исторический персонаж – первый французский император Наполеон Бонапарт. Стихотворение «**Корабль призраков**» (*Das Geisterschiff*), в 1840 году<sup>655</sup> переведенное<sup>656</sup> *Лермонтовым* и получившее немалую популярность в России под названием «*Воздушный корабль*», рассказывает историю мистического судна,

<sup>655</sup> Небезынтересна история создания Лермонтовым «перевода-переделки» австрийской баллады. В марте 1840 года, отбывая наказание на гауптвахте за дуэль с Э. де Барантом, поэт переживал целую гамму непростых чувств: ревности (оба молодых человека ухаживали за Марией Щербатовой), тревоги за здоровье бабушки, гнева по отношению к французу (последний утверждал, что Лермонтов стрелял в воздух), опасений за собственное будущее. Перевод стихотворения, сочиненного австрийским поэтом, пришелся как нельзя кстати, в полной мере отвечая настроению и мыслям Лермонтова в тот период (В. Г. Белинский в письме к В. П. Боткину так описывал тогдашнее состояние поэта: «Читает Гофмана, переводит Зейдлица и не унывает» [*Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 11. М.: Издательство АН СССР. 1953–1959. С. 496*]).

<sup>656</sup> Предложенный русским поэтом «перевод» вернее будет назвать свободным переложением или даже подражанием балладе австрийца. Помимо формальных отличий (изменено название, порядок изложения, принцип стихосложения и т.д.) в тексте немало расхождений, связанных с содержательной стороной произведения. В нашем случае интерес представляют лишь те детали, что связаны с описанием корабля-фантома. Так, в тексте Х. фон Зейдлица судно населено призраками, которые ведут корабль к намеченной цели – у Лермонтова на борту нет ни единого матроса; в оригинале с появлением судна связано начало бури, в то время как по версии русского поэта стоит ясная звездная ночь; австрийский автор щедро насыщает свое произведение лексикой загробного мира, создавая атмосферу ужаса, который наводит своим появлением корабль-фантом – Лермонтов, в свою очередь, ограничивается словами «могила» (единожды упомянуто в тексте) и «гроб» (использовано дважды).

которое несется на всех парусах: *По синим волнам океана/Лишь звезды блеснут в небесах//; Не слышно на нем капитана/Не видно матросов на нем/Но скалы и тайные мели/И бури ему нипочем//* [Лермонтов М. Ю. Воздушный корабль; 119]. В годовщину смерти, в час... *грустной кончины* [Там же; 120], ровно в полночь<sup>657</sup>, ...*к высокому берегу тихо/Воздушный корабль пристаёт//*» [Там же], и, восстав из могильного плена, император встает за штурвал своего корабля, чтобы направиться к берегам *Франции милой/Где славу оставил и трон: Скрестивши могучие руки/Главу опустивши на грудь/Идет и к рулю он садится/И быстро пускается в путь//* [Там же]. Едва завидев родную землю, призрак императора преображается: *Опять его сердце трепещет/И очи пылают огнем//* [Там же]. Ступив на твердую почву, он принимается звать<sup>658</sup> былых соратников, однако все напрасно: *Иные погибли в бою/Другие ему изменили//* [Там же; 121]. Своенравный капитан не сдается и призывает своего отпрыска: *Но в цвете надежды и силы/Угас его царственный сын//* [Там же]. Обреченный из года в год претерпевать разочарование от бесплодных поисков своих друзей и близких, одинокий и неприкаянный, призрак Наполеона вынужден признать собственное поражение и возвратиться<sup>659</sup> в ту вечную обитель теней, к которой он приговорен: *И капают горькие слезы/Из глаз на холодный песок/Потом на корабль свой волшебный/Главу опустивши на грудь/Идет и, махнувши рукою/В обратный пускается путь//* [Там же].

Лермонтов вслед за Зейдлием, следуя романтической традиции, создает образ гордой и одинокой личности, обреченной вновь и вновь переживать трагедию собственной жизни. По своей вине лишившись самого дорогого, лирический герой готов снова повторить пройденный им путь, невзирая на совершенные прежде ошибки. Таким образом, перед читателем обеих версий баллады великий Наполеон предстает в ставшем уже классическим образе

<sup>657</sup> Указывая, в отличие от автора оригинального текста, точное время прибытия корабля-призрака, Лермонтов тем самым «создает интонацию мрачной безысходности» [Вольперт В. И. Лермонтов и французская литература. Тарту, 2010. С. 256].

<sup>658</sup> В балладе Зейдлица Наполеон отправляется на поиски завоеванных им некогда стран и народов, принадлежавшего ему прежде трона, на встречу с сыном.

<sup>659</sup> У Зейдлица баллада заканчивается прямой речью императора.

упрямого гордеца Летучего Голландца. Стоит, однако, заметить, что образ проклятого капитана/императора, созданный Лермонтовым, гораздо глубже и многограннее, нежели его прототип. По справедливому замечанию Л. И. Вольперт, в стихотворении Зейдлица нет философского подтекста, нет идеи необратимости времени, осознания императором своей исторической вины<sup>660</sup>. Лермонтову же удастся разглядеть живое, пронзенное одиночеством человеческое сердце<sup>661</sup> и на переоценке ценностей, ведущей к позднему и горькому прозрению<sup>662</sup>, выстроить новый, более глубокий, полифонический, текст баллады.

В литературе символизма, наследовавшей романтизму в том, что касалось общих принципов отношения к искусству и образу творца, а также целого ряда мотивов и сюжетов, образ плавающего обреченного на вечные муки капитана, заточенного на проклятом корабле, получает свое дальнейшее развитие. Речь, в частности, идет об одном из ключевых произведений конца XIX века, ставшем знаковым для эпохи, переживавшей свой закат, – его автором выступил юный французский поэт-декадент, которого позже назовут предтечей экспрессионизма. В конце лета 1871 года в Шарлевиле, на северо-востоке Франции, незадолго до переезда в Париж **Артур Рембо** сочинил «**Пьяный корабль**» (*Le Bateau ivre*) – одно из самых знаменитых своих произведений («редкая вещь, по поводу которой сам поэт выражал... удовлетворение»<sup>663</sup>). В случае с «Пьяным кораблем» Рембо среди источников его вдохновения традиционно называют дневники кругосветных путешествий капитана Кука, неоконченный роман Шатобриана «Натчез», «Приключения Артура Гордона Пима» Эдгара По, «Тружеников моря» Гюго, равно как и его стихи из «Легенды веков» – «Открытое море» и «Открытое небо», «Двадцать тысяч лье под водой» Жюль Верна, «Плавание» Бодлера и «Ветер с моря» Малларме. Однако наибольшее влияние на молодого Рембо, по всей видимости, оказал «Старый отшельник» одного из самых ярких представителей парнасской

<sup>660</sup> Вольперт В. И. Лермонтов и французская литература. С. 256–257.

<sup>661</sup> Пульхритудова Е. М. Воздушный корабль (из Зейдлица) // Лермонтовская Энциклопедия. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 1999. С. 91.

<sup>662</sup> Там же.

<sup>663</sup> Балашов Н. И. Рембо и связь двух веков поэзии // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М.: Наука, 1982. С. 376.



школы Леона Дьеркса: «Несомненно, что основной замысел, отчасти композиция, а также лексика “Пьяного корабля” в ее ключевых словах прямо восходят к стихотворению Дьеркса»<sup>664,665</sup>. При этом если в сочинениях предшественников Рембо лирический герой лишь сравнивается с кораблем, сбившимся с верного пути, то молодой поэт-бунтарь напрямую отождествляет своего героя с морским судном, выступая от его лица и таким образом, как отмечает Л. К. Нефедова, превращая повествование в аллегорию стремительного и бесстрашного поиска пределов познания мира и себя<sup>666</sup>.

По определению Н. И. Балашова, «Пьяный корабль» Рембо – это песнь о корабле без руля и ветрил, носящемся по морям, наслаждающемся своим свободным бегом и красотой сменяющихся пейзажей, возможностью постижения неведомого<sup>667</sup>: *Я знавал небеса – гальванической мглы/Случку моря и туч, и буранов кипенье/И я слушал, как солнцу возносит хвалы/Вспокоенной зари сереброкрылое пенье <...> Позавидуй!//Я сквозь волны, дрожавшие как жалюзи/Любовался прославленную Атлантидой*<sup>668</sup>// [Рембо А. Пьяный корабль; 381]. Как отмечает в своем исследовании онтологической семантики поэтического слова Рембо Л. К. Нефедова, «Пьяный корабль» – это не просто поэтическое изображение моря, но «непосредственное чувствование, переживание мироздания в целом»<sup>669</sup>. Кроме того, поэма шестнадцатилетнего Рембо может быть истолкована как эстетический манифест автора, противопоставляющего себя всему поэтическому сословию, наглядно представляя поэзию нового качества<sup>670</sup>.

Отголоски старинной легенды об отверженном капитане, чей удел быть пленником морской стихии, слышны уже в самом начале стихотворения Рембо:

<sup>664</sup> Балашов Н. И. Рембо и связь двух веков поэзии. С. 256.

<sup>665</sup> Наиболее показательны в этом отношении некоторые строфы, данные в переводе российского литературоведа и писателя-фантаста Евгения Витковского: *Я – как понтон, когда лишившись мачт и рей/Руиной гордою, храня в глубинах трюма/Бочонки золота, он движется угрюмо/Среди тропических и северных морей// <...> И это – я. В каком порту, в какой пучине/Мои сокровища дождутся похорон?/Какая разница? Плыви ко мне, Харон/Безмолвный, и моим буксиром будь отныне!//*

<sup>666</sup> Нефедова Л. К. Онтология поэтического слова Артюра Рембо. М.: Флинта, 2011. С. 18.

<sup>667</sup> Балашов Н. И. Рембо и связь двух веков поэзии. С. 252.

<sup>668</sup> Примечательно, что впервые поэт увидел море лишь в 1876 году, т.е. пять лет спустя после написания «Пьяного корабля», когда отплыл на остров Ява.

<sup>669</sup> Нефедова Л. К. Онтология поэтического слова Артюра Рембо. С. 18.

<sup>670</sup> Там же.

*Вслед за тем, как дала мне понять тишина/Что уже экипажа не существовало, – /Я – голландец, под грузом хлопка и зерна/В океан был отброшен порывами шквала//* [Там же; 380]. Герой – такой же своенравный гордец, готовый встретиться с жестоким роком лицом к лицу, как и его голландский прототип: *Я летел, обгоняя полуострова/По спиралям смещающихся ураганов//Черт возьми! Это было триумфом погонь, –/Девять суток, как девять кругов преисподней!//Я бы руганью встретил маячный огонь/Если б он просиял мне во имя господне!//* [Там же]. В душе мятущегося корабля происходит прежний конфликт: *Почему ж я скучаю? Иль берег мне мил?//Парапетов Европы фамильная дрема?//* [Там же; 382]. Исход плавания предreshен: *Впрочем, будет! По-прежнему солнца горьки/Исступленны рассветы и луны свирепы, –/Пусть же бури мой кузов дробят на куски/Распадаются с треском усталые скрепы//* [Там же]. Осознание героем невозможности примириться с навязываемыми ему условностями выражает его конфликт с окружающим миром: *Если в воды Европы я все же войду/Ведь они мне покажутся лужей простою, –/Я – бумажный кораблик, – со мной не в ладу/Мальчик, полный печали, на корточках стоя//* [Там же]. Содержание «Пьяного корабля» во многом предсказало судьбу «проклятого поэта». Строки, завершающие «поэму океана», оказались пророческими для самого Рембо: *Заступитесь, о волны! Мне, в стольких морях/Побывавшему, мне ли под грузом пристало/Пробиваться сквозь флаги любительских яхт/И клейменных баркасов на пристани малой?//* [Там же; 383]. Французский поэт и литературовед Манук Жажоян весьма точно определил основную идею стихотворения Рембо: «“Пьяный корабль” – это... модернистски растянутое время между неизбежностью смерти и ее наступлением»<sup>671</sup>.

Поэма Рембо, являющая собой художественное произведение, наполненное глубоким философским смыслом и служащее выражением «высших надличностных идей, которые в совокупности и являют “тайну бытия”»<sup>672</sup>, необходимо рассматривать прежде всего сквозь призму того глобального

<sup>671</sup> Жажоян М. Пьяные корабли. Бодлер, Рембо, Гумилев, Бродский // Литературное обозрение. 1997. № 6. С. 46.

<sup>672</sup> Соколова Т. В. Ступени деперсонализации героя в поэзии от романтизма к символизму // От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. С. 210.

духовного конфликта поэта и мира<sup>673</sup>, что сопровождал Рембо на протяжении всей его жизни. Противостояние поэтического и непоэтического начал<sup>674</sup>, отсутствие гармонии в том, что касалось межличностных отношений поэта с его окружением, открытый вызов, бросаемый Рембо социуму, его традициям и условностям, создают портрет бунтаря, стремящегося к абсолютной свободе, безжалостно рвущего семейные, дружеские связи, пренебрегающего не только внешними приличиями, но и сущностно значимыми этическими нормами<sup>675</sup>. И в этом контексте «Пьяный корабль» Рембо, опосредованно апеллирующий к старинной легенде о капитане, дерзнувшем бросить вызов Богу, служит своего рода зеркалом, отражающим мятежную личность юного поэта, добровольно и осознанно совершающего «жестокий эксперимент над собой»<sup>676</sup>.

Следуя хронологическому принципу выхода в свет новых художественных обработок легенды, стоит упомянуть и представителей американской культуры, которые вслед за своими европейскими коллегами обратились к старинному преданию. Речь идет о двух живописных полотнах<sup>677</sup>, созданных в конце

<sup>673</sup> Нефедова Л. К. Онтология поэтического слова Артюра Рембо. С. 23.

<sup>674</sup> Там же.

<sup>675</sup> Там же. С. 24.

<sup>676</sup> Там же. С. 19.

<sup>677</sup> Ведя речь о живописном воплощении трагического образа корабля-темницы душ, нельзя не вспомнить о картине русского художника-мариниста Ивана Константиновича Айвазовского «Гибель корабля Лефорт» (1858, Иллюстрация 60 в Приложении). Выполненная маслом, эта работа художника рассказывает драматическую историю гибели 64-пушечного парусного линейного корабля «Лефорт», направлявшегося из Ревеля на зимовку в Кронштадт и во время шторма затонувшего в Балтийском море 10 сентября 1857 года. Жертвами крупнейшего на Балтике кораблекрушения, по одной из версий перевернувшегося вследствие смещения незакрепленного груза, стал весь экипаж судна: 743 матроса, 12 офицеров, 53 женщины и 17 детей. В память об ужасной трагедии в Морском соборе в Кронштадте были установлены мемориальные доски из черного мрамора; в храме хранилась икона Спасителя, простирающего руки к тонущему судну, перед которой горела лампада, выполненная в форме кормы корабля. За свою 60-летнюю творческую деятельность Айвазовский создал более 6000 работ, вдохновенно изображая любимую им стихию («Море – это моя жизнь» [Хачатрян Ш. Г. Айвазовский. Живопись. М.: Советский художник, 1989. С. 6], – говорил художник) во всех ее проявлениях: «Грохот падающих в море скал, ... яростный вой ветра, удары волн..., озаренные вспышками молний среди ночной мглы, а наряду с этим – поэтические лунные ночи на море, пламенеющие восходы и закаты солнца» [Барсамова С. А. Галерея Айвазовского. Путеводитель. Симферополь: Крым, 1968. С. 4]. Полотно, о котором идет речь, заметно выделяется из общей массы созданных мастером марин, будучи изображением аллегорической сцены. Холст словно бы разделен на две неравные части: верхняя половина, озаренная светом, являет зрителю фигуру Спасителя, простирающего руки праведникам, души которых он призывает в Рай – узким потоком толика избранных будто летит по воздуху в небо. Нижняя и более значительная по размеру часть картины, написанная художником в темной гамме, заполнена многочисленными фигурами молящих Христа забрать их к себе, вызволив из морской пучины, что со всех сторон окружает несчастных. На протяжении нескольких десятков лет считавшаяся идеологически вредной, эта работа Айвазовского лишь совсем недавно была извлечена из запасников Центрального военно-морского музея Санкт-Петербурга и стала достоянием общественности.

XIX столетия, – картинах американских художников Райдера и Пайла, во многом способствовавших популяризации европейского фольклора за океаном.

В 1887 году **Альберт Райдер** (*Albert Ryder*) представил на суд зрителя полную драматизма картину отчаянной борьбы проклятого корабля с нависшим над ним роком (Иллюстрация 61 в Приложении): на утлой лодчонке несутся по волнам мятущиеся души, их дикие взгляды устремлены ввысь, а руки воздеты в безмолвной мольбе. Общее настроение картины весьма схоже с тем, что создает на страницах своей поэмы Сэмюэль Колридж (о его поэме речь пойдет в следующем параграфе). Спустя тринадцать лет художник-иллюстратор **Говард Пайл** (*Howard Pyle*) предложил свое видение народной легенды (Иллюстрация 62 в Приложении): разгневанный капитан, с искаженными от злобы чертами и горящим взором, позади которого вздымаются гигантские волны, а у ног – проклятый экипаж корабля, во многом напоминает традиционный образ фольклорного Голландца, каким он впервые предстал в устной традиции.

Попытка обнаружить следы старинной легенды в текстах символистов (помимо уже упомянутого выше Рембо) может быть предпринята на материале поэмы **Стефана Малларме** «Бросок костей никогда не исключает случайность» (*Un coup de des jamais n'abolira le hazard*). В опубликованной в 1897 году и, по мнению Жака Шерера, ставшей наилучшим воплощением так называемой «Книги» (которая была призвана «стать универсальным воплощением любой книги, отражающей тайные законы созидания»<sup>678</sup>), на первый план выходит, казалось бы, хорошо знакомый читателю персонаж – закаленный борьбой со стихией и роком капитан<sup>679</sup>: *Появляется КАПИТАН. <...> // Восстав из вод он прозревает / В этом буйстве стихии // Как Грядет / Трепещет и бьется друг*

<sup>678</sup> Киричук Е. В. Французская символистская драма: спор о Платоне и Аристотеле [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2008. № 5. Филология. Режим доступа: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Kirichuk/> (обращение 02.09.2019).

<sup>679</sup> Отечественный исследователь французской литературы XIX века Т. В. Соколова полагает, что перевод “maitre” на русский язык как «капитан» «слишком конкретен и неоправданно снижает смысл образа» [Соколова Т. В. Визуально-пространственная суггестия слова в поэзии Малларме // От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. С. 232], который, по сути, представляет собой «знак идеи, “чистый” символ» [Там же. С. 214]. По мнению ученого, «центральный и единственный персонаж поэмы предстает как фигура совершенно абстрактная: Мэтр... т.е. человек, в высшей степени искусный в своем деле, будь то ремесло, наука, творческая деятельность...» [Там же. С. 232].

*о друга/В его зажатом кулаке//Словно бы заклиная/Рок и бурю//То единственное  
Число которое не может/Быть иным/Гордый дух/Готовый соединить  
слагаемые/В сумму/И смело выбросить ее навстречу валам// [Малларме С.  
Бросок костей никогда не исключает случайность; 552]. Безумная игра с волнами  
[Там же], тот роковой бросок, что поначалу опасается сделать Капитан, все же  
происходит под влиянием *потустороннего беспмятного демона* [Там же; 554],  
*взлелеянного волнами* [Там же] и *рожденного в споре моря с предтечей* [Там же].  
Вызов брошен, страх *разжать сжатую/Ладонь/По ту сторону бесполезного  
рассудка//* [Там же] преодолен, и безумие окутывает Капитана своим саваном:  
*Иллюзорная фата столь же призрачная/Как сама эта навязчивая  
идея/Внезапно/Упадет/Безумие//* [Там же]. В заключение автор пишет:  
*ПУСТОТА/Как будто/Трагический/Исход//Не состоялся вовсе// <...> / Лишь внизу  
что-то плещется/спеша рассеять по водной глади.../Бессмысленное  
действие/<...>/Среди торжествующих/Зыбей/Поглощающих любую реальность//*  
[Там же].*

Французский символист явился одним из первых, кто «начал мыслить книгу как единое целое, а пространство страницы... превратил в игру смыслов»<sup>680</sup>, – в этом контексте символическое содержание поэмы открыто множеству различных трактовок. Герой – капитан, слившийся со своим кораблем и морской стихией, воплощающей земную материю, в которой, как и в морской пучине, кроется немало водоворотов и подстерегают опасные бездны, поставлен перед извечным выбором: раствориться в многообразии действительности или в беспокойном блуждании пытаться проникнуть в тайные глубины мироздания. Мысленному взгляду своего читателя Малларме фактически являет собственного Голландца – «бесплотный силуэт, зыбко очерченную и смутно угадываемую тень, призрачную и эфемерную, лишь на мгновение возникающую над поверхностью яростных волн, которые только что проглотили корабль»<sup>681</sup>. Как пишет С. Н. Зенкин, представленная в причудливом вербальном изображении поэта азартная игра с

<sup>680</sup> Геворкян А. В. О «синтезе искусств»: заметки к теме // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 213.

<sup>681</sup> Соколова Т. В. Визуально-пространственная суггестия слова в поэзии Малларме. С. 232.

мировым хаосом, позволяющая «если не устранить его окончательно, то хотя бы... отыграть у него участок упорядоченного космоса»<sup>682</sup>, служит своего рода аллегорией той миссии, что призван выполнить культурный герой, отражением философско-эстетической концепции поэта. «Бросок», таким образом, являет собой «дерзание героя духа, его вызов не только Абсолюту, но одновременно и многоликому Случаю»<sup>683</sup>, понимаемому как соперник творческой личности<sup>684</sup>, нечто конкретное, частное, сиюминутное<sup>685</sup>. По словам С. Н. Зенкина, в этом смысле хаотичность формы текста поэмы позволяет добиться адекватности ее содержанию, при этом содержание составляет не хаотичность и бессмысленность мира, а превращение хаоса в космос<sup>686</sup>.

Как отмечает в своей статье «Визуально-пространственная суггестия слова в поэзии Малларме» Т. В. Соколова, «в поэме представлен сложный метафизический конфликт, переживаемый личностью: ее искушению Абсолютом вечно противостоит Случай, реализующийся и во внешних обстоятельствах, и в самой личности, в силу ее ярко выраженной индивидуальности»<sup>687</sup>. При этом смысловым итогом поэмы, раскрывающей суть непрестанной борьбы, что ведет человек, дерзнувший выйти за рамки дозволенного, бросить вызов силам, стоящим несравнимо выше него, является не катастрофа, падение, крах, смерть<sup>688</sup>, но «память о дерзнувшем или “чистая” идея стремления к недостижимому»<sup>689</sup>.

Подводя итог, графически представим структуру ядра образного поля «Летучий Голландец», окончательно сформировавшегося в литературе XIX столетия.

<sup>682</sup> Зенкин С. Н. Речевое самоубийство Поэта // Зенкин С. Н. Французский романтизм и идея культуры. Неприродность, множественность и относительность в литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 268.

<sup>683</sup> Соколова Т. В. Визуально-пространственная суггестия слова в поэзии Малларме. С. 232.

<sup>684</sup> Там же.

<sup>685</sup> Там же.

<sup>686</sup> Зенкин С. Н. Речевое самоубийство Поэта. С. 268.

<sup>687</sup> Соколова Т. В. Визуально-пространственная суггестия слова в поэзии Малларме. С. 232.

<sup>688</sup> Там же.

<sup>689</sup> Там же.



Рисунок 7. Образное поле «Летучий Голландец» (компоненты ядра)

Числовое соотношение компонентов ядра образного поля «Летучий Голландец» с компонентами ядра двух других образных полей («Ноев Ковчег» – 8, «Корабль Дураков» – 4) свидетельствует о том, что степень разработанности данного художественного образа приблизительно соответствует той, что характерна для Корабля Дураков. Причины подобного сходства представляются очевидными. Как и ренессансный образ ладьи глупцов, плывущей в никуда, романтический образ судна-призрака, обреченного вечно бороздить морской простор, успел оформиться в культуре за сравнительно недолгий срок. Востребованный «большой» литературой в конце XVIII века и на протяжении всего XIX столетия активно расширявший границы своего символического содержания, этот художественный образ, равно как и Корабль Дураков, в своем конечном виде оформившийся в творчестве мастеров Северного Возрождения, продолжил функционировать в пределах пяти «классических» компонентов ядра – тех, что традиционно фигурировали в исходном, т.е. фольклорном, варианте легенды.

В литературе конца XVIII – начала XX века, которая, по определению С. С. Аверинцева, М. Л. Андреева, М. Л. Гаспарова, П. А. Гринцера и А. В. Михайлова, как бы разворачивает в обратном порядке тот путь, которое поэтическое мышление в свое время прошло от Гомера до риторической поэзии, и в какой-то момент достигает гомеровской вольности и широты на совсем не гомеровском материале современной жизни<sup>690</sup>, образ Летучего Голландца, истоки формирования которого прослеживаются уже в античном эпосе, как нельзя более точно отразил содержание новой, мятежной, революционной эпохи, с новой силой воплотив богоборческие мотивы, заявившие о себе еще в поэмах Гомера и Аполлония Родосского. В рамках антропологизированной литературы, что «предельно сближается с непосредственным и конкретным бытием человека, проникается его заботами, мыслями, чувствами, создается по его мерке»<sup>691</sup>, на стадии индивидуального творчества, или, как именует этот период С. Н. Бройтман, на стадии поэтики художественной модальности, ознаменованной «диалогической соотнесенностью и взаимоосвещением разностадиальных образных языков, способных породить бесконечное разнообразие форм и смыслов»<sup>692</sup>, новая художественная ипостась мифологемы «корабль» в полной мере раскрыла особенности поэтического мировоззрения наступившей эпохи, в центре которого оказалась жизнь как таковая и человек в его индивидуальном облике и общественных связях<sup>693</sup>.

### 5.3. Художественные интерпретации образа Летучего Голландца

Произведения, о которых речь пойдет далее, с полным на то основанием могут быть отнесены к категории наиболее значимых воплощений

<sup>690</sup> Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох. С. 32.

<sup>691</sup> Там же.

<sup>692</sup> Жеребин А. И. С. Н. Бройтман. Историческая поэтика. Рецензия. С. 112.

<sup>693</sup> Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох. С. 32.



рассматриваемого образа в искусстве романтизма. Следуя хронологии их создания, начать стоит с «Баллады о Старом Мореходе» (*The Rime of the Ancient Mariner*) Сэмюэля Тэйлора Колриджа.

В 1797 году в свет вышло первое художественное произведение, в котором древняя легенда о заключенных на корабле мятущихся душах предстала в качестве истории с гораздо более глубоким смыслом, нежели тот, что традиционно вкладывался в популярную морскую байку, призванную будоражить умы обывателей. Один из ярчайших представителей Озерной школы Колридж опубликовал поэму, в которой известная фабула, будучи подвержена существенной трансформации, превратилась в аллегорию человеческой жизни, а личность главного героя приобрела амбивалентный характер.

По признанию самого поэта, «Баллада» была написана им вместо «Скитаний Каина», что в немалой степени «проливает свет на возможные библейские мотивы и аллюзии»<sup>694</sup> созданного в итоге произведения. Поэма, вошедшая в знаменитый сборник «Лирические баллады» (1798), также включавший сочинения Вордсворта<sup>695</sup> (помимо всего прочего – автора общего замысла «Баллады» и одной из ее начальных строк: *He hold him with his glittering eye*), была призвана стать его центральным произведением. Однако уже два года спустя, в издании 1800 года, сочинение Колриджа переместилось с первого на двадцать третье место, причиной чего, по всей вероятности, стало множество отрицательных рецензий<sup>696</sup>. Сам Вордсворт был вынужден признать: *В целом “Баллада о Старом Мореходе” скорее нанесла урон всему сборнику; я имею в виду, что архаичная лексика и странность описываемых событий стали помехой, не позволяющей читателю продолжить чтение*<sup>697</sup>.

<sup>694</sup> Елистратова А. А. Поэмы и лирика Колриджа // С.Т. Колридж. Стихи. М.: Наука, 1974. С. 203.

<sup>695</sup> В 1797–1798 гг. молодые поэты жили по соседству в Сомерсетшире. Изданный ими поэтический сборник, в который Колридж включил несколько стихотворений и «Балладу о Старом Мореходе», объявлял *решительную войну литературным штампам и канонам* [Дьяконова Н. Я., Яковлева Г. В. Философско-эстетические воззрения Сэмюэля Тэйлора Колриджа // Колридж С. Т.. Избранные труды. М.: Искусство, 1987. С. 13].

<sup>696</sup> Американский исследователь, автор монографии «Природа и сверхъестественное в мифопоэтической литературе фэнтези» (2014) Крис Броули цитирует некоторые из них: «Самая странная небылица, которую мы когда-либо видели напечатанной на бумаге», «Абсурдная и невразумительная история», «Результат мыслительной деятельности кого-то, кто, должно быть, является сумасшедшим немецким поэтом» [Brawley Ch. S. Nature and the Numinous in Mythopoetic Fantasy Literature. Jefferson: McFarland&Company, Inc., 2014. P. 33].

<sup>697</sup> Brawley Ch. S. Nature and the Numinous in Mythopoetic Fantasy Literature. P. 33.

В поэме Колриджа, стилизованной под народную балладу, знакомую автору по сборнику Томаса Перси «Памятники старинной английской поэзии» 1765 года, с ее особым размером и характерной напевной интонацией<sup>698</sup>, на первый план выходит таинственная личность Морехода – по замечанию А. А. Елистратовой, персонажа того же характерного для романтической поэзии ряда, что и Каин<sup>699</sup>. В *Biographia Literaria* Колридж следующим образом комментирует цель создания поэмы: *Я должен был направить мои усилия на лица и характеры сверхъестественные или по крайней мере романтические; при этом следовало наделить эти призраки воображения человекоподобием и убедительностью, чтобы вызвать у читателей ту готовность к временному отказу от недоверия, которая и составляет поэтическую веру*<sup>700</sup>. Как следует из дневниковых записей и личных писем поэта периода работы над «Балладой», Колриджа занимало намерение *сочинить эпопею в духе Мильтона о происхождении зла: «Он постоянно размышлял о конфликте веры и разума, Бога и природы, механистического и трансцендентного понимания мира, о тайнах жизни и муках совести»*<sup>701</sup>. В этом отношении интерес вызывает письмо Колриджа, адресованное брату и датированное мартом 1798 года, когда был завершен первый вариант поэмы: *Я совершенно твердо верю в первородный грех; в то, что с момента рождения наш разум поврежден, и даже когда наш разум светел, наша природа порочна и воля слаба*<sup>702</sup>.

Повествование в поэме ведется от лица Старого Моряка *с огнем в глазах, с седой бородой*<sup>703</sup> [Колридж С. Т. Баллада о Старом Мореходе; 155], терзаемого раскаянием за совершенное в юные годы злодеяние – убийство альбатроса,

<sup>698</sup> Стилизации Колридж также подверг и правописание поэмы, которая в первой редакции именовалась *The Rime of the Ancient Mariner*, изменив титул «Баллады» лишь в последующем издании 1800 года. Спустя семнадцать лет в окончательную редакцию поэмы Колридж включил 18 новых строк (убрав прежние девять), а также добавил глоссы, стилизованные под литературу начала XVII века.

<sup>699</sup> Елистратова А. А. Поэмы и лирика Кольриджа. С. 228.

<sup>700</sup> Кольридж С. Т. *Biographia Literaria*, или очерки моей литературной судьбы и размышления о литературе // Кольридж С. Т. Избранные труды. М.: Искусство, 1987. С. 98.

<sup>701</sup> Горбунов А. Н. Воображения узывный глас (поэзия С. Т. Кольриджа) // С. Т. Кольридж. Стихотворения. М.: Радуга, 2004. С. 17.

<sup>702</sup> Там же. С. 19.

<sup>703</sup> Перевод Н. Гумилева.

священной для моряков птицы<sup>704</sup>: *С тех пор гнетет меня тоска в неведомый мне час/Пока я вновь не расскажу мой сумрачный рассказ//* [Там же; 175]. По словам Н. Я. Дьяконовой и Г. В. Яковлевой, поэма представляет собой исследование истории души и контрастных психологических состояний<sup>705</sup>, мысленному взору вдумчивого читателя являя одиссею, совершаемую главным героем, описание которой призвано изобразить душевные муки человека, охваченного раскаянием в содеянном и сознанием его несправимости<sup>706</sup>. В свою очередь, автор монографии, посвященной философским аспектам поэзии Колриджа (2014), исследователь из Кембриджского университета Э. Дж. Джонс истолковывает убийство альбатроса как отрицание естественного или обычного порядка вещей, как «акт фрустрации, вызванной конечностью мироздания»<sup>707</sup>. По мнению ряда американских литературных критиков (Броули, Уильямс), убийство священной для моряков птицы есть метафора грехопадения, символ отпадения: «Убив Альбатроса, Моряк разрушает... сообщество моряков и птицы»<sup>708</sup>. В монографии «Искусство тьмы» (1995) Э. Уильямс указывает на самый первый случай использования в поэме Колриджа местоимения “I” – в строке “I shot the ALBATROSS”<sup>709</sup> – как на свидетельство первого самостоятельного поступка, первого акта личностного деяния главного героя. И расплатой за него становится плавание обреченного на гибель судна, в свою очередь, символизирующее акт искупления вины за нарушение священного запрета, совершение первородного греха.

<sup>704</sup> В «Моби Дике» Германа Мелвилла, о котором речь пойдет ниже, альбатрос именуется *царственным созданием* [Мелвилл Г. Моби Дик; 275], *сказочным пернатым существом* [Там же]. Описывая свою первую встречу с этой белоснежной морской птицей, рассказчик вспоминает впечатление от ее глаз, *ничего не выражавших и странных, в которых Измаил, казалось, увидел тайну власти над самим богом* [Там же]. Суеверный страх и смутный, *несказанный ужас* [Там же; 272], который китобоец испытывает перед преследуемым китом, по его собственному убеждению, связаны с белизной животного, которая также стала причиной его преклонения перед альбатросом, когда Измаил впервые увидел его в водах Антарктики, во время *долгого, свирепого шторма* [Там же; 275]: *Откуда берутся все тучи душевного недоумения и бледного ужаса, среди которых парит этот белый призрак в представлении каждого? Не Кольридж первым сотворил эти чары, это сделал божий великий и нельстивый поэт-лауреат по имени природа <...> Мистический трепет, который я испытал..., ни в коей мере не связан со стихами Кольриджа. Ибо я и стихов этих тогда еще не читал, да и не знал, что передо мной альбатрос. Но косвенно мой рассказ лишь умножает славу поэта и его творения. Я утверждаю, что все мистическое очарование этой птицы порождено чудесной ее белизной* [Там же; 275].

<sup>705</sup> Дьяконова Н. Я., Яковлева Г. В. Философско-эстетические воззрения Сэмюэля Тэйлора Кольриджа. С. 32.

<sup>706</sup> Там же.

<sup>707</sup> Jones J. E. Coleridge and the Philosophy of Poetic Form. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 169.

<sup>708</sup> Williams A. Art of Darkness. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. P. 187.

<sup>709</sup> В русском классическом переводе В. Левика эта грамматическая особенность утрачена: *Моей стрелой! Был Альбатрос убит.*

Исповедь Моряка Свадебному Гостю, захваченному бурным весельем и не желающему предаваться тоске, однако зачарованному горящим взором старика, всерьез меняет личность юного повесы (*Побрел, как зверь, что оглушен, спешит в свою нору/Но углубленной и мудрей проснулся поутру//* [Там же; 177]), будучи призвана в не меньшей степени повлиять и на читателя. Необходимость критически мыслить с целью познать истину представляла для Колриджа первостепенную значимость, о чем поэт весьма категорично заявляет в своем эссе: *Существует лишь один вид искусства, которым следует овладеть каждому человеку – искусство размышлять. Если человек не рассуждает, то в чем тогда смысл того, чтобы быть человеком? Подобным образом существует лишь один вид знания, в достижении которого заключается потребность и обязанность каждого человека – самопознание*<sup>710,711</sup>.

На *первый* план в поэме выходит рассказ Моряка о роковом плавании к экватору<sup>712</sup>, в ходе которого он застрелил Альбатроса, явившегося кораблю в трудную минуту и ставшего добрым знаменем. Экипаж, поначалу осудивший убийцу, вскоре оправдывает его поступок, разделив тем самым вину за пролитую кровь. В наказание корабль останавливается: *За днями дни, за днями дни/Мы ждем, корабль наш спит/Как в нарисованной воде, рисованный стоит//* [Там же; 159], *Как пахнет гнилью – о, Христос!//Как пахнет от волны/И твари слизкие ползут/Из вязкой глубины//* [Там же]. Не желая признавать своей вины в случившемся, экипаж обличает Моряка: *Со злобой глядя на меня/И стар и млад бродил/И мне на шею Альбатрос/Повешен ими был//* [Там же]. Появившийся на горизонте корабль, в котором проклятое судно видит свое спасение, оказывается призрачной ладьей, на которой Жизнь и Смерть разыгрывают в кости души людей. Моряк остается жив, но все, кто находится с ним на борту, превращаются

<sup>710</sup> Coleridge S. T. Aids to Reflection. Lnd.: William Pickering, 1839. P. 47.

<sup>711</sup> В столь глубоком почтении Колриджа к мыслительному процессу американский профессор философии Дж. Катсингер видит проявление «типично романтического» [*Cutsinger J. S. Inside without Outside: Coleridge, the Form of the One, and God // David J. The Interpretation of Belief. Lnd.: MacMillan, 1986. P. 68*] мировоззрения поэта.

<sup>712</sup> Согласно подсчетам специалистов, описанное плавание происходит около 1500 года, уже после открытия Колумбом Америки, однако до того, как Магеллан обогнул мыс Горн, выйдя из Атлантического океана в Тихий в 1522 году. Об этом, в частности, свидетельствует тот факт, что еще в начале путешествия солнце восходит слева, в то время как после убийства Альбатроса оно встает уже справа.

в полуистлевшие скелеты: *И двести их, живых людей/(А я не слышал слов)/С тяжелым стуком полегли/Как гряда мертвецов//* [Там же; 62]. Корабль продолжает свой путь, без ветра и рулевого, и пока он плывет, Моряк начинает прозревать красоту окружающего его мира, благословляя Божье творение: *Я в этот миг молиться мог/И с шеи, наконец/Сорвавшись, канул Альбатрос/В пучину, как свинец//* [Там же; 165]. С этого момента каждую ночь мертвецы оживают, чтобы приступить к своим обязанностям. В приведенных ниже четверостишиях Колридж фактически пересказывает содержание классического варианта легенды о Летучем Голландце: *Ветров не чувствует корабль//Но все же мчится он//При свете молний и Луны//Мне слышен мертвых стон//Они стенают и дрожат/Они встают без слов/И видеть странно, как во сне/Встающих мертвецов//Встал рулевой, корабль плывет/Хоть также нет волны/И моряки идут туда/Где быть они должны/Берясь безжизненно за труд/Невиданно-страшны//* [Там же; 166].

В предрассветный час мертвецы возносят молитву и вновь погружаются в сон, чтобы возобновить свой труд следующей ночью. По истечении положенного срока<sup>713</sup>, когда Моряк видит приближающийся родной берег, экипажу даруется помилование: *Лежал, как прежде, каждый труп/Ужасен, недвижим!//Но был над каждым в головах/Крылатый серафим//* [Там же; 172], а сам Моряк в последнее мгновение перед гибелью корабля, поглощаемого морской пучиной, спасается на челноке Отшельника, ставшего первым человеком, перед которым облегчает свою душу страждущий путник. Как отмечают Н. Я. Дьяконова и Г. В. Яковлева, созданные Колриджем фантастические эпизоды поэмы символизируют ступени в развитии души человеческой, ее неизбежные падения и конечную победу над живущими в ней темными силами<sup>714</sup>.

«Баллада о Старом Мореходе», пронизанная «дуализмом, неразрешенной до конца игрой контрастами – хаос и гармония, природное и сверхъестественное, вода и воздух, солнце и луна, неожиданное убийство и столь же неожиданное

<sup>713</sup> Семи дней. Согласно Библии число 7 является символом завершенности и целостности.

<sup>714</sup> Дьяконова Н. Я., Яковлева Г. В. Философско-эстетические воззрения Сэмюэля Тэйлора Кольриджа. С. 33.

благословение, богооставленность и Божия благодать»<sup>715</sup>, явила читателю новую, созданную в духе романтической литературы одиссею к сокровенным глубинам человеческой души. По мнению британского литературного критика Дж. Бира, все, что принадлежит перу Колриджа (и в этом смысле «Баллада» яркое тому подтверждение), было сделано с целью разрешения загадки вселенной и понимания той роли, что призван исполнить в ней человек<sup>716</sup>. Баллада поэта-лейкиста оказала существенное влияние на последовавшие обработки народного предания. Изменилась интерпретация образа капитана: из пьяницы и злодея он превратился в человека с глубокими душевными переживаниями, сложную личность с трагической судьбой; больше внимания стало уделяться атмосфере, царящей на судне, потаенным надеждам и страстям проклятого экипажа; усилились мотивы раскаяния и надежды на возможное спасение<sup>717</sup>.

Другим знаковым произведением, во многом способствовавшим популяризации художественного образа Летучего Голландца в западноевропейском искусстве, стала одноименная опера **Рихарда Вагнера** (*Der Fliegende Holländer*), премьера которой состоялась 2 января 1843 года в Дрездене.

Прежде чем перейти к более детальному рассмотрению сочиненного автором либретто, воплотившего трагический образ капитана-отшельника в музыкально-драматическом произведении, обратимся к тем произведениям, которые отчасти послужили основой одного из величайших шедевров оперного искусства. Рихард Вагнер, по собственному признанию, испытал вдохновение к созданию новой интерпретации старинной легенды, познакомившись с сатирической новеллой **Генриха Гейне** «Из мемуаров господина фон Шнабелевского» (*Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*, 1833), в

<sup>715</sup> Горбунов А. Н. Воображения узывный глас (поэзия С. Т. Кольриджа). С. 15.

<sup>716</sup> Beer J. Coleridge's Religious Thought: the Search for a Medium // J. David. The Interpretation of Belief. Lnd.: MacMillan, 1986. P. 63.

<sup>717</sup> В «Застольной беседе» Колридж припоминает следующий эпизод, связанный с восприятием его «Морехода» коллегами по перу: «Г-жа Барбо (автор «Гимнов в прозе для детей». – И. М.) сказала мне однажды, что она в восхищении от «Старого Морехода», но что у поэмы есть два недостатка – она неправдоподобна, и в ней нет морали. Что до правдоподобия, то я признал, что на этот счет возможны сомнения; но что касается отсутствия морали, то я сказал ей, что, на мой взгляд, в поэме ее слишком много; и что единственным и главным недостатком, если я могу так выразиться, было столь открытое навязывание читателю моральной идеи как пружины или причины действия в произведении, основанном на воображении» [Цит. по *Елистратова А. А.* Поэмы и лирика Кольриджа. С. 229–230].

седьмой главе которой автор предлагает свою версию древнего предания<sup>718</sup>. Главный герой повествования, молодой повеса, окунувшийся с головой в омут столичной жизни, посещает в Амстердаме театр<sup>719</sup>, в котором дают пьесу по мотивам старинной сказки. Именно в новелле немецкого романтика впервые появляется мотив спасения проклятого капитана любовью верной ему женщины. Гейне первым упоминает возможность ступить на землю, дарованную Вандердекену раз в семь лет. Писатель указывает и на такую деталь, как необходимость прибить полученную стопку писем к мачте<sup>720</sup>, не то корабль ждет несчастье, *особенно, если на его борту нет библии или если к фок-мачте не прибита подкова* [Гейне Г. Из мемуаров господина фон Шнабелевского; 443].

Повествование о корабле мертвецов начинается с упоминания рассказчиком морских сказок, что во множестве рассказывала ему двоюродная бабушка: *Закрыв глаза, я видел ее точно живую с единственным зубом во рту: она опять, быстро двигая губами, рассказывала историю о Летучем Голландце* [Там же; 442]. Далее следует пересказ героем увиденного на сцене, который прерывается короткой интрижкой, затеянной им с местной красоткой. Гейне присваивает очередной «невесте» капитана имя Катарина и, перенеся место действия в Шотландию, повествует о некоем таинственном предостережении, что передается из поколения в поколение: женщины должны остерегаться реальной встречи с изображенным на старинной картине человеком в испано-голландском костюме. Увидев отцовского гостя, столь похожего на портрет, Катарина догадывается, кто перед ней, хотя поначалу мингеер открыто высмеивает древнее суеверие и насмехается над образом капитана. Позже, признавшись в том, кем он является на самом деле, Голландец спрашивает девушку, готова ли она хранить ему верность, на что получает решительный ответ: *Верна до смерти!* [Там же; 444].

<sup>718</sup> Впервые Гейне обратился к легенде в 1826 году, упомянув ее сюжет в «Путевых картинах: Северное море» (*Reisebilder: Die Nordsee*), где фактически пересказал историю, опубликованную на страницах эдинбургского журнала (рассказ Джона Ховисона).

<sup>719</sup> Существует мнение, согласно которому в основу описываемого посещения театра лег реальный визит писателя в лондонский Адельфи, в котором в указанные годы с успехом шла пьеса Фицболла, упомянутая во втором параграфе. Документальные источники, однако, свидетельствуют об обратном: пьеса была снята с репертуара 7 апреля 1827 года, в то время как Гейне прибыл в Лондон неделю спустя.

<sup>720</sup> Именно так поступают посланники с призрачного корабля в рассказе Джона Ховисона, о котором речь шла во втором параграфе.

В этом самом месте повествователь обрывает пересказ происходящего на сцене, отвлеченный внезапно раздавшимся смехом. Так народное предание превращается в тривиальный водевиль с налетом трагического фарса, в самый драматический момент которого читателю не остается ничего иного, как только рассмеяться над нелепостью происходящего. Гейне иронически обыгрывает старинную легенду, значительно смещая ее смысловые акценты, – религиозный пафос у писателя уступает место сатирической насмешке над современными нравами: *Бедный Голландец! Он частенько радуется, избавившись от брака и своей избавительницы, и возвращается снова на борт корабля* [Там же; 443]. Едва успев к самой развязке, рассказчик обнаруживает, что таинственный капитан решает избавить свою супругу от данного ею слова, дабы спасти душу девушки. Однако юная особа, желая доказать свою верность, бросается в море со скалы – в этот самый момент чары развеиваются и Голландец обретает желанный покой. Циничное замечание, сделанное юношей в завершение рассказа о посещении Амстердамского театра, снижает пафос происходящего, вновь возвращая читателя на брэнную землю нового времени, в котором нет места ни подлинной трагедии, ни глубоким чувствам: *Мораль пьесы для женщин заключается в том, что они должны остерегаться выходить замуж за летучих голландцев, а мы, мужчины, можем из этой пьесы вывести, что даже при самых благоприятных обстоятельствах погибаем из-за женщин* [Там же; 446].

В непосредственной связи с оперой Вагнера оказываются еще два произведения. Первое из них – приключенческий роман английского капитана **Фредерика Марриета «Корабль-призрак»** (*The Phantom Ship*)<sup>721</sup>, опубликованный в 1839 году. Увлекательное повествование рассказывает о злоключениях Филиппа Вандердекена, посвятившего свою жизнь спасению проклятой души отца, капитана корабля мертвецов «Летучий голландец». На первый план в романе Марриета, как и в поэме Колриджа, выходит христианский

<sup>721</sup> Книга Марриета, равно как и новелла Гейне (вернее, тот ее эпизод, который имеет отношение к рассматриваемому образу) принадлежат той же категории художественных интерпретаций европейского фольклора о мистическом капитане, что и рассмотренные в предыдущем параграфе сочинения Баррингтона, Лейдена, Мура, Ховисона, Гауфа и др.



мотив раскаяния в содеянном грехе и следующего за ним прощения. Множество деталей, которыми изобилует описание корабля-призрака (причины нависшего над ним проклятия и связанный с его образом суеверный страх) во многом наследованы писателем у фольклорной традиции, однако Марриет привнес и ряд авторских нововведений.

Так, капитана-скитальца в покинутом им доме преданно ждет супруга, хранящая заветный клад и письмо, раскрывающее тайны исчезновения мужа; у капитана есть сын, влекомый в далекие земли с единственной целью принести успокоение отцовской душе; в роли злейшего врага наследника Вандердекена выступает оживший мертвец – призрак рулевого, некогда в пылу ссоры сброшенного капитаном за борт; его миссия состоит в том, чтобы воспрепятствовать встрече отца с сыном; и, наконец, единственным способом избавления Вандердекена от проклятия является ладанка с частицей животворящего Креста Господня, на которой капитан когда-то поклялся обогнуть Мыс Бурь, даже если на это ему понадобится вечность, – лишь вновь прикоснувшись к ней и вознеся молитву, капитан обретет желанное успокоение, чары развеются и корабль-призрак исчезнет навсегда. Динамичное повествование, расцвеченное увлекательными приключениями главного героя в экзотических странах, романтическая любовь наследника Вандердекена к дочери колдуньи, интрига, развязка которой наступает лишь на самой последней странице книги, – все это обеспечило роману Марриета успех у многих поколений читателей, а легенде придало еще большую замысловатость.

В некотором смысле именно роман английского мариниста стал источником вдохновения для **Поля Фушера** и **Бенедикта Ревуаля**, сочинивших либретто к французской опере «**Корабль-призрак, или Проклятый моряк**» (*Le Vaisseau fantôme ou Le maudit des mers*), поставленной **Пьером Дитшем** и впрямую представленной публике 9 ноября 1842 года в Парижской опере. Это последнее из упомянутых в связи с вагнеровской оперой произведение оказалось весьма любопытным образом связано с шедевром немецкого драматурга. Подробнее об этом речь пойдет ниже.

Годы, проведенные вместе с супругой в Париже, «куда он стремился всей душой»<sup>722</sup>, оказались для Вагнера гораздо труднее, как в моральном, так и в финансовом отношениях, нежели он предполагал, покидая Ригу, где в течение двух лет (1837–1839) работал в должности капельмейстера местного немецкого театра: «Никакого устойчивого заработка у Вагнера по-прежнему не было. Нужда заставляла его браться за любую “черную работу”. <...> Вагнерам приходилось переезжать с квартиры на квартиру в поисках более дешевого жилья»<sup>723</sup>. Оптимизм внушала лишь готовящаяся к постановке в «Ренессансе» опера «Запрет любви», однако и здесь композитора ждала неудача: стало известно о банкротстве и закрытии театра: «Это было крушение последних надежд на успех в ненавистном Париже»<sup>724</sup>. Именно в это время Рихард Вагнер мысленно обращается к образу Летучего Голландца, который некогда произвел на него неизгладимое впечатление. С литературной обработкой легенды о корабле-призраке, выполненной Гейне в «Мемуарах», Вагнер познакомился еще в 1834 году. Позднее, за годы, проведенные в Риге, он не раз слышал предание о проклятом капитане от местных матросов. Однако идея воплотить известный сюжет в музыкальном произведении оформилась в сознании Вагнера лишь во время его морского вояжа из прусской гавани Пиллау в Лондон, откуда затем он планировал перебраться в Париж, решив попытать счастья «исключительно на поприще оперных композиций»<sup>725</sup>. Корабль, на который в Пиллау Вагнер взошел вместе со своей супругой, был небольшим торговым судном под названием «Фетида». За время плавания кораблю не раз грозила опасность затонуть посреди океана; матросы отчаянно сражались с разыгравшейся бурей, в то время как непокорная стихия продолжала бушевать с неумолимой силой; пассажиры судна все острее ощущали собственную беспомощность и оторванность от родной земли. Двадцать седьмого июля, когда корабль пересекал гигантский скалистый коридор норвежского фьорда, Вагнер ощутил прилив вдохновения: *Невыразимо приятное*

<sup>722</sup> Залеская М. К. Вагнер. М.: Молодая гвардия, 2011. С. 43.

<sup>723</sup> Там же. С. 47.

<sup>724</sup> Там же. С. 43.

<sup>725</sup> Там же. С. 42.

чувство охватило меня, когда среди огромных гранитных стен эхо повторяло возгласы экипажа, бросавшего якорь и подымавшего паруса. Короткий ритм этих возгласов звучал в моих ушах как утешительное, бодрящее предзнаменование и вдруг вылился в моем воображении в тему матросской песни для «Летучего Голландца», идея которого давно зрела во мне. Теперь, под влиянием только что испытанных впечатлений, идея эта приняла определенную, поэтически-музыкальную окраску<sup>726</sup>.

Как полагал композитор, трагический сюжет старинной легенды мог быть весьма удачно положен в основу одноактной пьесы: *Минуя опротивевший мне оперный механизм, я мог сконцентрировать его на простом драматическом действии между главными персонажами. Рассматривая вопрос с практической стороны, я думал, что гораздо легче будет пристроить одноактную оперу, которые часто ставятся перед балетом*<sup>727</sup>. Работая над текстом пьесы, Вагнер начинает карьеру писателя-публициста в «Музыкальной газете», пишет новеллу «Паломничество к Бетховену», одновременно трудится над пятиактной «обширнейшей из всех своих опер»<sup>728</sup> – «Кола ди Риенци, последний из трибунов». По оценке исследователей, именно эта опера стала точкой отсчета, когда в творчестве Вагнера оперный композитор окончательно уступает место композитору-драматургу<sup>729</sup>. Не добившись удачи во французском театре, Вагнер вынужден предложить «Риенци» в Дрезден, и в ожидании окончательного решения дирекции и выплаты гонорара он вновь берется за «ненавистное ремесло аранжировщика»<sup>730</sup>.

Новым звеном в цепи неудач, преследовавших Вагнера в Париже, становится его заключение в долговую тюрьму. Тем не менее летом 1840 года драматург находит в себе силы, чтобы завершить начатое: окончив либретто «Летучего Голландца», Вагнер показывает его директору Гранд-опера, рассчитывая получить одобрение, а вместе с тем и заказ на постановку. Однако

<sup>726</sup> Вагнер Р. Моя жизнь: в 2 т. Т. 1. М.: АСТ, 2003. С. 277.

<sup>727</sup> Там же. С. 311.

<sup>728</sup> Залеская М. К. Вагнер. С. 49.

<sup>729</sup> Там же. С. 50.

<sup>730</sup> Там же.

его ждет разочарование: Пийе по достоинству оценивает новое творение немецкого сочинителя, однако решает передать его другому композитору, Вагнеру предлагая в уплату 500 франков. Вначале отвергнув сделку, Вагнер затем принимает условие и, получив причитающуюся ему сумму, решает в будущем поставить обновленного «Голландца» уже в Германии. Что же касается сюжета, разработанного Вагнером в Париже, руководство Гранд-опера передает его французскому композитору немецкого происхождения Пьеру Луи Филиппу Дитчу<sup>731</sup>, в 1842 году предъявившему парижской публике свой «Корабль-призрак».

Вернемся, однако, к автору оригинального сюжета. Взяв напрокат рояль, в рекордные сроки (семь недель лета) Вагнер завершает оперу: официальной датой ее окончания, отмеченной самим композитором, является 22 августа 1841 года. Спустя некоторое время Вагнеру приходит сообщение о том, что «Летучий Голландец» принят к постановке в Берлине. Принимая в расчет многочисленные неудачи «парижского периода», готовящуюся в Дрездене постановку «Риенци» и приглашение от берлинского театра, Вагнер решает вернуться в Германию. Однако встреча с Феликсом Мендельсоном, от которого в тот момент всецело зависела судьба вагнеровской оперы, у обоих музыкантов вызывает лишь чувство взаимной неприязни и раздражения, вызванное различиями в подходе к творческому процессу<sup>732</sup>. Успех «Риенци», поставленной на дрезденской сцене, окончательно убеждает Вагнера отказаться от поисков какого-либо иного театра для его «Голландца».

Второго января 1843 года состоялась долгожданная премьера оперы – представление, которое, по словам самого драматурга, «служило как бы введением к повороту во всей моей дальнейшей деятельности»<sup>733</sup>. Новая опера

<sup>731</sup> Спустя много лет, в 1861 году, когда Вагнер ставил в парижской Гранд-Опера «Тангейзера», дирижером был назначен именно Дитч, продемонстрировавший свою полную профнепригодность: не будучи способен сам понять вагнеровское произведение, он не мог подчинить себе и оркестр, звучавший под его руководством вяло и неуверенно.

<sup>732</sup> Весьма образную характеристику творчества обоих композиторов дает в книге, посвященной Рихарду Вагнеру, М. К. Залеская: «Вагнер – это неуправляемый горный поток, с порогами и стремнинами, сметающий все на своем пути; Мендельсон – спокойная заводь со склоненными над ней ивовыми ветвями, отражающая в неподвижных водах последний луч заката или серебристую лунную дорожку в окружении звезд» [Залеская М. К. Вагнер. С. 69].

<sup>733</sup> Залеская М. К. Вагнер. С. 71.

Рихарда Вагнера стала отправным пунктом глобальной оперной реформы, призванной в этом жанре уравнивать по значимости музыку, поэзию и сценическое искусство<sup>734</sup>. Постановка, лишенная ярких массовых сцен, способных скрыть откровенно слабые партии исполнителей, продемонстрировала Вагнеру необходимость разработки такого подхода к произведению, который позволит каждому артисту достойно сыграть свою роль<sup>735</sup>. Вагнер пишет: «Успех оперы был для меня крайне поучителен: это служило как бы введением к повороту во всей моей дальнейшей деятельности. Спектакль... показал, как важно для дальнейших работ обеспечить себя насчет участия в моих операх хороших драматических сил. До сих пор я держался того мнения, что партитура сама за себя говорит и что певцы неизбежно должны играть так, как мне это нужно»<sup>736</sup>.

«Летучий Голландец» Вагнера, его «первая реформаторская опера»<sup>737</sup>, одновременно явился и первым примером обращения музыканта к мифологическому сюжету. Сам автор отмечал: *Образ Летучего Голландца – это миф народной поэзии. Довременно идеальная черта человеческой природы сказалась в нем с увлекательной для сердца силой. В своем самом общем значении черта эта – сквозь бури жизни тоска о покое. <...> Вот тот Летучий Голландец, который с такой непобедимой силой очарования все снова и снова всплывал передо мной из пучин и водоворотов моей жизни. Это была первая народная поэма, запавшая мне в душу и манившая меня как человека искусства к ее истолкованию в определенном художественном образе*<sup>738</sup>. Для исполнения этой задачи Вагнер отошел от существовавших в то время литературных обработок легенды, отказавшись писать либретто по готовому произведению, как делал это прежде, и создал собственное, оригинальное сочинение, в котором раскрылось его сугубо авторское видение трагической судьбы капитана-

<sup>734</sup> Залеская М. К. Вагнер. С. 71.

<sup>735</sup> В постановке 1843 года автор оперы остался доволен лишь выступлением солистки – Вильгельмины Шредер-Девриент, исполнившей партию Сенты; другим артистам, к сожалению, не удалось в полной мере раскрыть глубокий замысел сочинителя. Еще во время репетиций Вагнер, предчувствуя неудачу большей части труппы, надеялся на силу таланта Вильгельмины: *Я хорошо сознавал, что при слабости остального персонала участников я мог ждать исполнения, отвечающего духу моего творения, только от нее одной* [Вагнер Р. Моя жизнь. С. 398].

<sup>736</sup> Вагнер Р. Моя жизнь. С. 400.

<sup>737</sup> Залеская М. К. Вагнер. С. 74.

<sup>738</sup> Вагнер Р. Моя жизнь. С. 351–352.

скитальца, надежд и чаяний героя. *С этой поры начинается моя карьера поэта и прекращается карьера поставщика оперных текстов*<sup>739</sup>, – заявлял драматург.

Несмотря на тот факт, что первое знакомство Вагнера с художественной интерпретацией народного предания о проклятом капитане произошло благодаря новелле Гейне, опера, представленная немецкой публике, отличалась самостоятельностью предложенного зрителям авторского взгляда на сюжет, ставший традиционным для западноевропейской культуры<sup>740</sup>. Как уже было сказано выше, гейневская трактовка образа капитана и связанной с ним мистической тайны проникнута иронией и бытовой сатирой. Совсем в иной тональности развивается история злоключений героя вагнеровской оперы. Если Гейне насмешливо поучает женщин остерегаться встречи с подобным персонажем в реальной жизни, а мужчин не забывать о том, какая участь подстерегает их в руках иной супруги, то Вагнер наполняет свое повествование высоким трагизмом. Как справедливо отмечает М. К. Залесская, «Летучий Голландец» Вагнера выступает в роли прямой антитезы новеллы Гейне, а женский образ Сенты является первым «в ряду вагнеровских героинь-искупительниц, чья жертвенная любовь несет спасение»<sup>741</sup>.

«Летучий Голландец» в постановке Рихарда Вагнера – повесть о вечных скитаниях человека по морям его жизненного пути, поиск им свободы, покоя, отдохновения от бури житейской суеты. Герой оперы предстает в качестве мифического образа, странника, подобного Одиссею, которому не суждено обрести свой дом, к каким бы берегам он ни приставал. В отношении фабулы драматург позволяет себе ввести единственного нового персонажа – им становится жених Сенты, по имени Эрик. Узнав о его существовании, капитан возвращает своей возлюбленной данное ей слово, в ответ на что девушка бросается с утеса в море, чтобы доказать свою любовь и преданность суженому.

<sup>739</sup> Вагнер Р. Моя жизнь. С. 352.

<sup>740</sup> По всей вероятности, в гораздо большей степени на оформление художественного замысла будущей оперы Вагнера оказали влияние наполненные мрачной атмосферой пересказы легенды рижскими моряками, а также личный «морской опыт» драматурга. Об этом, в частности, свидетельствует тот факт, что пьеса была написана Вагнером лишь спустя семь (!) лет после знакомства с гейневской новеллой, а также перенос действия из Шотландии (по версии Гейне) в Норвегию, где на борту «Фетиды» драматург пережил весьма драматичные мгновения.

<sup>741</sup> Залесская М. К. Вагнер. С. 73.

С музыкальной точки зрения представленная в Дрезденском театре опера «Летучий Голландец. Моряк-скиталец», в которой Вагнер «окончательно встал на путь претворения в своих операх мифологических сюжетов»<sup>742</sup>, также оказалась весьма новаторской. Партитуру своего нового произведения Вагнер наполнил авангардными для того времени хроматизмами<sup>743</sup> и модуляциями<sup>744</sup>, одновременно сумев преодолеть не только форму зингшпиля<sup>745</sup>, но и номерную структуру оперы в целом, что обозначило тенденцию к «образованию и кристаллизации новых оперных форм, ведущих к будущей музыкальной драме»<sup>746</sup>. Так, номера, формально сохранившиеся в опере Вагнера, становятся большими сценами, непосредственно переходящими одна в другую: ария становится свободно построенным монологом или рассказом, а дуэт принимает характер монолога<sup>747</sup>. Примерами тому служат монолог Голландца в первом акте, хор-сцена прях, дуэт-монолог Голландца и Сенты во втором акте и др.

Однако, как пишет исследователь творчества Рихарда Вагнера Б. В. Левик, гораздо более важными достижениями композитора в «Летучем Голландце» стали симфонизация оперы и наличие лейтмотивов. Подобно тому, как из четырехзвучного мотива рождается музыкальная концепция Пятой симфонии Бетховена, так из баллады Сенты<sup>748</sup> («музыкально-тематического зерна»<sup>749</sup>) вырастает опера Вагнера. Посредством этой же баллады раскрывается и лейттематизм всего произведения. Основное содержание каждой из трех составляющих балладу практически аналогичных строф<sup>750</sup> представляет три ключевых образа: корабля-призрака, морской стихии и искупления – «все они важнейшие лейттемы оперы»<sup>751</sup>.

<sup>742</sup> Залеская М. К. Вагнер. С. 72.

<sup>743</sup> В музыке означает разновидность интервальной системы, в основу которой положен полутон.

<sup>744</sup> Мелодия, размеренная музыкальными интервалами.

<sup>745</sup> Распространенный в Германии и Австрии во второй половине XVIII – начале XIX века музыкально-драматический жанр, в основе которого лежат законченные номера, чередующиеся с разговорными диалогами.

<sup>746</sup> Левик Б. В. Рихард Вагнер. М.: Либроком, 2011. С. 108.

<sup>747</sup> Там же.

<sup>748</sup> В своих «Мемуарах» Вагнер признается, что началом работы над оперой явилась партия Сенты – в ней героиня повествует о трагической судьбе несчастного капитана, которому она мечтает принести долгожданное избавление. Одновременно с балладой композитор разрабатывал песнь норвежских матросов и экипажа корабля-призрака.

<sup>749</sup> Левик Б. В. Рихард Вагнер. С. 109.

<sup>750</sup> Песенно-куплетная композиция.

<sup>751</sup> Левик Б. В. Рихард Вагнер. С. 109.

Таким образом, «Летучий Голландец» Вагнера явил собой, по определению Б. В. Левика, произведение зрелого композитора, осознавшего свои творческие задачи и принципы и реализовавшего их в конкретных музыкально-драматургических образах<sup>752</sup>. И все же, несмотря на это, опера, во многом опередившая свое время, наполненная глубоким философским подтекстом, насыщенная новаторскими музыкальными приемами, была весьма прохладно встречена зрителями. Аудитория, привыкшая к грандиозным историческим сюжетам и сатирическим «комедиям положений», оказалась не готова к восприятию зарождающейся новой оперной эстетики; она по-прежнему ждала зрелищных «спецэффектов»<sup>753</sup>. *Публика недоумевала, как после “Риенци”, где в каждом действии разыгрывались интересные события... я мог предложить ей столь ненарядное, скучное, угрюмое*<sup>754</sup>, – вспоминал Вагнер. Выдержав четыре представления, «Летучий Голландец» был вскоре заменен на оперу «Риенци», любимую местной публике со дня ее премьеры. Тем не менее автор не бросил столь значимое для него произведение. Не теряя надежды донести свою идею до зрителя, Вагнер дважды переработал инструментовку (в 1846 и 1852 гг.), а также расширил увертюру (1860 г.)<sup>755</sup>.

В заключение стоит отметить, что художественная интерпретация старинной легенды, предложенная Вагнером в его «Моряке-скитальце», во многом вторит балладе Колриджа, на первый план выдвигая одинокую трагическую фигуру утратившего покой человека – того, кто сбился с пути, однако отчаянно продолжает искать спасения. Впоследствии некоторые черты вагнеровского капитана будут заимствованы **Джозефом Конрадом** во время его работы над рассказом **«Фальк»**<sup>756</sup> (*Falk*, 1903); определенное влияние вагнеровской трактовки образа проклятого капитана ощутимо и в упомянутом

<sup>752</sup> Левик Б. В. Рихард Вагнер. С. 106.

<sup>753</sup> Там же. С. 74.

<sup>754</sup> Вагнер Р. Моя жизнь. С. 401.

<sup>755</sup> Первое знакомство русской публики с музыкальными драмами Рихарда Вагнера произошло в 1868 году, когда на сцене Мариинского театра состоялась постановка «Лоэнгрин». Опера «Летучий голландец. Моряк-скиталец» была представлена в России одной из последних: в 1902 году ее поставили в Большом театре и лишь спустя девять лет – в Мариинском.

<sup>756</sup> Его прототипом является упомянутый ранее капитан фон Фалькенберг – герой немецкого фольклорного предания о корабле-призраке.



выше стихотворении Рембо, а также в романе Мелвилла «Моби Дик», анализ которого предложен далее.

Книга коренного американца, выходца из Нью-Йорка, в контексте изучения образного поля «корабль» в западноевропейской литературе стоит особняком. Созданное в лоне иной культуры, это произведение, тем не менее, во многом опирается на западноевропейское культурное наследие в целом и романтическую (английскую) традицию в частности. Помимо этого дальнейшее развитие «корабельной» тематики оказывается напрямую связанным с этим произведением, ставшим источником вдохновения для целого поколения литераторов, художников, кинематографистов и музыкантов.

В 1851 году свет увидел, пожалуй, один из наиболее значимых романов эпохи романтизма – «**Моби Дик, или Белый кит**» (*Moby Dick; or the Whale*) **Германа Мелвилла**, на страницах которого образ инфернального корабля получил свое наиболее яркое воплощение. Книга, которую американские литературные критики середины XIX века сочли «странной», являет собой поистине грандиозное сочинение, не поддающееся формальному определению. По меткому замечанию Ю. В. Ковалева, «Моби Дик» – «сверхморской» роман: «Море перехлестывает в нем все плотины и береговые линии и затапливает сушу, постройки, человека, общественные отношения, человеческое сознание, нравы, религию»<sup>757</sup>. Американский исследователь творчества Германа Мелвилла Льюис Мамфорд следующим образом характеризует это эпическое произведение: «“Моби Дик” – рассказ о море, а море – это жизнь. <...> “Моби Дик” – ...о вечном Нарциссе, пристально вглядывающемся в водную гладь с единственной целью настичь неуловимый призрак жизни, вечно ускользающий в иллюзорных водах»<sup>758</sup>.

На страницах мелвилловской эпопеи заявляет о себе и брантовско-босховская идея «мир-корабль»<sup>759</sup>: *Воистину, мир – это корабль, взявший курс в неведомые воды открытого океана* [Мелвилл Г. Моби Дик; 106], – восклицает

<sup>757</sup> Ковалев Ю. В. Герман Мелвилл и американский романтизм. Л.: Художественная литература, 1972. С. 192.

<sup>758</sup> Mumford L. Herman Melville. A Study of his Life and Vision. N. Y.: Harcourt, Brace and World, Inc., 1962. P. 107.

<sup>759</sup> Для Мелвилла этот образ означал, пожалуй, даже больше, нежели для его предшественников: будучи профессиональным моряком на различных китобойных судах, будущий писатель начал историю своих морских приключений в возрасте пятнадцати лет.

Измаил еще в начале романа. С развитием повествования эта метафора трансформируется в реверсивный символ «корабль-мир», при этом «не условный, а самый что ни на есть настоящий корабль – китобойное судно “Пекод”, с его командой, составленной из представителей разных рас и национальностей, – образ, который в символическом плане может трактоваться как Америка или как человечество, плывущие неведомо куда в погоне за призрачной целью»<sup>760</sup>.

И все же ключевая идея романа заключается в раскрытии личности мятежного капитана, охваченного единственной страстью, ставшей проклятием его самого и всей команды. *Седоголовый нечестивый старик, с проклятиями гоняющийся по всему свету за китом Иова во главе своей команды ублюдков, отщепенцев и каннибалов* [Там же; 271] является центральным образом мелвилловского повествования. Фатальной страстью капитана, ищущего *безумной, неутолимой, сверхъестественной мести* [Там же], пропитана вся атмосфера романа. «Пекод», на борту которого, словно рабы, заточены тела и души членов команды Ахава (*Страшный старик!* [Там же; 253], *опаленный снаружи, терзаемый изнутри цепкими, безжалостными клыками неизлечимой мании* [Там же; 271]), управляемый безумцем (*Я не просто безумный, я одержимый, я само обезумевшее безумие* [Там же; 252]), – говорит о себе сам капитан, названный по имени 7-го царя Израильского царства, установившего культ Ваала-Астарты и подвергавшего гонениям пророков), корабль мчится по бескрайним морским просторам, преодолевая громадные расстояния, невзирая на штормы, словно защищенный колдовскими чарами, что не будут разрушены, пока душа капитана не обретет покой, настигнув цель. Развитие сюжетной канвы романа не оставляет у читателя ни малейших сомнений: перед ним новый Летучий Голландец.

Первое упоминание корабля, на котором рассказчику предстоит отправиться в трехгодичное кругосветное плавание, рисует портрет необыкновенного судна, с которым связана некая таинственная история: *Все*

---

<sup>760</sup> Ковалев Ю. В. Послесловие к роману Г. Мелвилла «Моби Дик, или Белый Кит» // Герман Мелвилл. М.: Эксмо, 2014. С. 708.

*судно было увешано трофеями – настоящий каннибал среди украсившихся костями убитых врагов. <...> Да, это был благородный корабль, да только уж очень угрюмый [Там же; 140]. Не меньше тайн связано и с личностью капитана, о котором Измаил узнает от своего нанимателя следующее: Собственно, он не болен; но... здоровым его тоже назвать нельзя <...> Он странный человек, этот капитан Ахав. <...> Не благочестивый, не набожный, но божий человек. <...> Ахав человек незаурядный. <...> Ахав изувечен, изломан, но и ему не чужда человечность! [Там же; 153–154]. Темный образ Ахава [Там же; 155], который уносит в своем сознании Измаил после первого разговора с агентами «Пекода», наполняет его какой-то беспокойной, смутной болью [41: 155]: Я испытывал к нему... необъяснимое чувство страха [Там же]. Лишь спустя несколько дней после отплытия рассказчик удостаивается чести увидеть таинственного капитана, чье мрачное лицо... перерезанное иссиня-мертвенной полосой [Там же; 201], производит особенно яркое впечатление на нового члена команды: Он был словно приговоренный к сожжению заживо, в последний момент снятый с костра <...> В этом пристальном, бесстрашном, вперед направленном взоре была бездна негибаемой твердости и непреодолимой, упрямой целеустремленности [Там же; 200–201]. В дальнейшем, ближе узнав капитана, Измаил дает весьма образную и от того наиболее точную характеристику внутреннего мира Ахава: Душа Ахава суровой вьюжной зимой его старости запряталась в дуплистый ствол его тела и сосала там угрюмо лапу мрака [Там же; 235].*

Прибытие на китобойное судно, где вскоре рассказчику предстоит стать участником дьявольской погони за воплощенным безумием, сопровождается тревожными ощущениями Измаила, которые лишь усиливаются из-за царящего на борту безмолвия: *Нас встретила глубокая тишина – не слышно и не видно было ни души. Дверь капитанской каюты была заперта изнутри, люки все задраены [Там же; 174].* Все происходящее в дальнейшем на борту китобойного судна являет читателю мелвилловскую версию старинной легенды о проклятом капитане, его призрачном судне и обреченной на нескончаемые муки команде.

На протяжении всего рейда из уст Ахава звучат речи, хорошо знакомые читателю «голландского» цикла историй – речи, полные гордыни и непокорности героя воле высших сил: *Не говори мне о богохульстве, Старбек, я готов разить даже солнце, если оно оскорбит меня. <...> Я неподвластен... честной игре. Кто надо мной?* [Там же; 248], *Пусть настигнет нас кара божия, если мы не настигнем и не убьем Моби Дика!* [Там же; 251], *Вы, великие боги... Я осмею и освищу вас... <...> Посмотрим, заставите ли вы меня свернуть. Меня заставить свернуть? Это вам не под силу, скорее вы сами свихнетесь; вот оно превосходство человека* [Там же; 252–253], *Если боги сочтут нужным поговорить с человеком, пусть соизволят говорить прямо, а не трясут головами и не морочат его бабьими приметами* [Там же; 678]. Ахав, подобно Летучему Голландцу, ясно осознает трагизм своей судьбы и рок, выпавший на его долю (*В глазах его вижу я грозовые отсветы такой скорби, которая мне бы спалила всю душу* [Там же; 253], – говорит о капитане Измаил), изменить который не в силах никто и ничто (*Мне кажется, я вижу его нечестивый конец* [Там же]): *Я лишен земной способности радоваться; проклят изощреннейшим, мучительным проклятием, проклят среди райских куц!* [Там же; 252], *Все, что свершается здесь, непреложно предрешено. <...> Я только подчиненный у Судеб* [Там же; 688], – восклицает сам капитан).

Одержимость погоней «Пекода» за почти мифическим Моби Диком (*святотатственные планы* [Там же; 253] – аналог проклятия, которое, согласно старинной легенде, было ниспослано голландскому капитану за вызов, брошенный богам) в философской притче Мелвилла трансформируется в символ вселенского зла (*одно только смертельное зло* [Там же; 272] – так называет его рассказчик), на борьбу с которым должно выйти сильнейшим духом, тем, кто способен лишиться всего (*Казалось, он готов пожертвовать во имя единой страсти всеми земными интересами*<sup>761</sup> [Там же; 299]), включая собственную душу: *Все, что туманит разум и мучит, что подымает со дна муть вещей, все зловредные истины, все, что рвет жилы и сушит мозг, вся подспудная*

<sup>761</sup> Как и его прототипа, на берегу Ахава ждут жена и ребенок.

*чертовщина жизни и мысли, – все зло в представлении безумного Ахава стало видимым и доступным для мести в облике Моби Дика. На белый горб кита обрушил он свою ярость, всю ненависть, испытываемую родом человеческим со времен Адама; и бил в него раскаленным ядром своего сердца [Там же; 268]<sup>762</sup>.*

Облик Ахава, жадно идущего по следу Белого Кита, портрет команды, тайно нанятой капитаном для убийства животного, а также атмосфера, царящая на китобойном судне, в полной мере воссоздают картину корабля-призрака из старинного предания. Так, после прохождения Мыса Доброй Надежды (!), когда «Пекод» попадает в затяжной шторм, Измаил, описывая состояние капитана (*Приступы исступления... находившие на него в море [Там же; 270]*) и происходящее на судне, практически в точности воспроизводит ставший классическим образ корабля-фатума: *Ахав долгими часами стоял, обратив лицо против ветра, и глядел вперед, и от внезапно налетавших порывов урагана со снегом едва не смерзались его ресницы <...> Редко кто произносил хоть слово; и безмолвное судно, чей экипаж, казалось, составляли восковые куклы, день за днем несло вперед среди безумия и ликования демонических сил [Там же; 326].*

Представляя читателю *гребцов-призраков [Там же; 321]* (*Призраки – ибо таковыми они тогда предстали перед нами [Там же; 305]*), команду дикарей, почти не перенявших человеческих черт от смертных своих матерей [Там же; 254], Измаил наделяет их бесовскими чертами (*Ого, как они беснуются! [Там же]*), на протяжении всего повествования не уставая подчеркивать дьявольскую природу чужеземцев: *Глаза... горели диким огнем, словно красные зрачки койотов, устремленные на вожака, который бросится сейчас впереди стаи [Там же; 249], Ублюдки, порожденные свирепой морской пучиной! [Там же; 254], Кажется, что такую команду... одержимому мстью Ахаву словно нарочно подбирали в помощь адские силы [Там же; 271].*

Атмосфера суеверного страха и ужаса, испытываемого членами экипажа «Пекода», сравнима лишь с непроходящим чувством тоски и отчаянной

---

<sup>762</sup> Л. Мамфорд, обобщая эпитеты, данные Моби Диком рассказчиком, определяет символическое значение этого образа как *воплощение демонических сил, существующих во вселенной, которые мучают и в итоге разрушают душу человека [Mumford L. Herman Melville. A Study of his Life and Vision. P. 107].*

безысходности, которое обуревают души матросов, заключенных в плен «Летучего Голландца» в наказание за грехи капитана: – *Спаси меня, господь, – еле слышно пробормотал Старбек. – Спаси нас всех, господь* [Там же; 249], *Великий боже, явись хоть один-единственный раз! <...> Это хуже сатанинского наваждения. <...> Неужели мы должны гоняться за этой дьявольской рыбой, пока она не утопит всех до последнего человека...? <...> О,о! это богохульство продолжать и дальше нечестивую охоту!* [Там же; 688].

Последними словами Ахава, идущего на дно вместе со всем кораблем и его экипажем, за гордость и упрямство (*огненную страстность* [Там же; 250]) наказанного Провидением, становятся проклятия в адрес преследуемого Кита. Речь Ахава – это речь нераскаявшегося грешника, не признающего собственного заблуждения и до последнего мига своей жизни не готового отступить от дьявольской одержимости: *До последнего бьюсь я с тобой; из самой глубины преисподней наношу тебе удар; во имя ненависти изрыгаю я на тебя мое последнее дыхание. <...> Пусть... я буду разорван на куски, все еще преследуя тебя, хоть и прикованный к тебе, о проклятый кит!* [Там же; 702]. *Драма сыграна* [Там же; 704], и старинное предание о призрачном корабле, виртуозно трансформированное Мелвиллом в эпическую борьбу со вселенским злом в образе фантастического Белого Кита, завершается поражением героя.

Версия легенды, предложенная американским романтиком, по сравнению с балладой Колриджа и оперой Вагнера, оказалась гораздо более драматичной и лишенной какой бы то ни было надежды на спасение заблудшей души капитана-грешника, явив читателю пример гораздо более глубокой и не поддающейся однозначной трактовке аллегории. Что именно хотел сказать американский прозаик, потопив своего героя и не дав ему возможности обрести покой даже после смерти? Свидетельство ли это невозможности побороть свою собственную натуру? Или, возможно, такой итог – аллегория непобедимой природной стихии? Произведения подобного масштаба позволяют строить сколько угодно догадок, каждой из которых можно найти подтверждение в тексте. Несомненным представляется единственный факт: образ мятежного духом капитана, с

проклятием на челе и адским пламенем в глазах, оказался настолько влиятельным в искусстве западных стран, что в большинстве последующих (если не во всех) художественных трактовках легенды о Летучем Голландце (в особенности относящихся к массовому искусству) образ проклятого Богом капитана неизменно походит на самого inferнального из всех «Голландцев» – мелвилловского Ахава.

Подводя итог рассмотрению особенностей формирования и окончательного оформления в литературе всех трех компонентов ядра образного поля «корабль», стоит вновь вернуться к существующей взаимосвязи между кораблем, Мировым Древом и *Rosa Mundi*. На этот раз речь идет об основании, названном «символическая интегрированность». Встроенность ключевых значений, закрепленных за каждым из изучаемых образов, в компоненты ядра образного поля «корабль» позволяет рассматривать последний в качестве синтетического образа, вобравшего в себя символический потенциал знаковых для мировой культуры мифологем. Так, Ноев Ковчег «унаследовал» центральное значение Мирового Древа – символ мироздания, в то время как Летучий Голландец «перенял» функцию *Rosa Mundi* – отражать нравственную сторону человека. Способность к расширению спектра символических значений, свойственная кораблю, к началу XX столетия сделала его одним из наиболее востребованных художественных образов в искусстве западноевропейских стран.

## Глава 6. Образное поле «корабль» в литературе XX – начала XXI века

### 6.1. Художественный образ Корабля Дураков в литературе первой половины XX века

Стремительный научно-технический прогресс и, как его следствие, глобальные экологические катастрофы, повсеместно набирающие силу национально-освободительные движения, изменение территориальных границ, утрата исконных этических и эстетических ценностей и т.д. – на таком историческом фоне, в атмосфере зыбкости бытия, получили широкое распространение многочисленные «новые» направления в искусстве, породившие не одну волну самобытных художников. Ключевыми для современного западноевропейского сознания стали два глобальных подхода к философско-художественному восприятию окружающего мира: модернизм и постмодернизм.

Деятели искусства начала XX столетия, современники глобальных мировых катастроф, ставшие свидетелями массовой девальвации прежних ценностей и эстетических образцов, стремились каждый выразить свой собственный, особенный взгляд на современную им историю. В этом отношении весьма любопытной представляется траектория развития авторской мысли. Если в первой половине XX века речь шла в большей степени о так называемом «потоке сознания», внутреннем монологе художника, пытающегося через познание себя познать окружающий мир, а вторая половина века явила собой наглядный пример того, как удачная компиляция разнообразных «текстов», понимаемых в широком смысле, своего рода «глобальное цитирование», может дать максимально отчетливый, объективный взгляд на происходящее, то XXI столетие, нередко именуемое эпохой постпостмодерна, органичным образом впитало в себя две вышеназванные траектории развития художественной мысли.

Произведения, создаваемые в рассматриваемый период, в подавляющем большинстве посвящены двум центральным вопросам: *«Куда движется*



*человечество?»* и *«Что ждет нас впереди?»* Актуальные в не меньшей степени, чем в переломную для стран Запада эпоху позднего Средневековья, эти ключевые вопросы получают вполне однозначный ответ (заметим, весьма сходный с тем, что был дан деятелями искусства в конце XIV столетия): *«Мир идет к саморазрушению»*. В контексте произведений XX–XXI веков наиболее востребованным художественным образом, сумевшим воплотить чаяния людей, их несбывшиеся надежды и сокровенные мечты, стать символом общества, заблудившегося на просторах всемирной истории, утратившего точный ориентир и безрадостно продолжающего путь в туманную неизвестность, явился мифопоэтический образ корабля. Вне зависимости от того, что в рассматриваемый период корабль, как единственное прежде средство, позволявшее человеку пересекать водный простор, открывая для себя новые земли, расширяя собственный горизонт и одновременно способствуя своему материальному обогащению, потерял былую актуальность, уступив место одному из величайших изобретений человечества, о котором размышлял еще великий Леонардо, мифологема «корабль» осталась по-прежнему актуальной и востребованной.

В значительной степени причиной повышенного интереса к образу корабля в XX столетии явились великие кораблекрушения, потрясшие весь мир, унесшие десятки тысяч человеческих жизней, искалечившие сотни семей, на десятилетия ставшие трагическим бременем для тех, кого они коснулись. Напомним: в период с 1912 по 1987 год затонуло шестнадцать крупных морских судов, преимущественно немецкого и английского производства (большинство в годы Второй мировой войны в ходе атак авиации), жертвами которых, по приблизительной оценке, стало около 60 000 человек. Ввиду этого не вызывает удивления череда многочисленных попыток художественного осмысления случившегося и, в частности, обилие кинематографических постановок на сюжет крупнейших морских катастроф.

Любопытной представляется тенденция, связанная с доминированием того или иного компонента ядра образного поля «корабль» в контексте двух веков. В

случае с произведениями, датируемыми XX столетием, очевидна апелляция авторов к образу Корабля Дураков<sup>763</sup>, в то время как искусство конца XX – начала XXI века демонстрирует тяготение к своего рода гибриду всех трех художественных образов, составляющих ядро образного поля «корабль» (с явным превосходством образа Корабля Дураков). Одновременно произведения современной массовой литературы в полной мере воспроизводят романтический образ Летучего Голландца, используя, однако, лишь его формальные признаки и ограничиваясь шаблонным репродуцированием классического сюжета, без каких бы то ни было серьезных попыток раскрыть его символическое содержание, не говоря о последующем развитии.

Отметим, что образ Ноева Ковчега, известный в мировой культуре начиная с шумеро-аккадской мифологии, гораздо скромнее репрезентирован в произведениях второй половины XX – начала XXI века. В немалой степени это объясняется его мифопоэтической этимологией, относящей ладью спасения человечества к одному-единственному тексту, в рамках которого данный образ приобрел мировую известность. В культуре западноевропейских стран Ноев Ковчег воспринимается исключительно в качестве образа ветхозаветного писания, и, следовательно, возможности толкования его символического значения весьма ограничены одним, прочно утвердившимся в европейском сознании вариантом: символ Божьей благодати, ниспосланной праведникам. В подобном контексте этот художественный образ серьезно уступает двум другим компонентам ядра образного поля «корабль» – гораздо более объемным в иносказательном отношении образам Летучего Голландца и Корабля Дураков, на протяжении всей истории своего существования в западноевропейском искусстве широко представленным в различных художественных произведениях, что в немалой степени способствовало развитию и углублению их символических коннотаций.

---

<sup>763</sup> Как отмечал в своем очерке «Анатомия критики» канадский исследователь Нортроп Фрай, в течение последних 100 лет для наиболее серьезной литературы была характерна постоянно усиливающаяся тенденция к ироническому отражению действительности [Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М.: Изд-во Моск. университета, 1987. С. 234].

Стоит, однако, отметить, что период со второй половины двадцатого века до начала третьего тысячелетия является важной вехой в истории развития художественного образа Ноева Ковчега: под влиянием наметившегося в западноевропейском обществе кризиса, в атмосфере гнетущего ожидания Судного Дня он совершает своего рода прорыв за пределы сугубо библейского текста, начав свой собственный путь в западноевропейском искусстве. Примечательна в этой связи еще одна тенденция, сложившаяся вокруг данного образа: вплоть до настоящего времени в «чистом» виде он функционирует исключительно в продукции массового искусства<sup>764</sup>, в то время как элитарное искусство, в частности, литература, сочетает его с двумя другими компонентами образного поля «корабль», создавая тем самым гибридный образ корабля нового поколения, синтезирующий всевозможные символические значения этой мифологемы.

В настоящем параграфе, равно как и в двух последующих, речь пойдет о произведениях литературы, в большинстве своем апеллирующих к ренессансному образу Корабля Дураков<sup>765</sup> и отчасти к уже упомянутому выше гибриднему

<sup>764</sup> Подтверждением тому служит ряд современных трактовок этого образа. Одной из первых на память приходит нашумевшая вследствие запретов на прокат в ряде исламских государств и Китае (по причине религиозного содержания) картина американского режиссера Даррена Аранофски «Ной» (*Noah*, 2014). По воспоминаниям режиссера, образ этого «темного и сложного персонажа» [Gilbey R. Just say Noah [Электронный ресурс] // The Guardian. Режим доступа: <http://www.theguardian.com/film/2007/apr/27/1> (обращение 02.09.2019)] впервые заинтересовал его еще в тринадцатилетнем возрасте, когда Аранофски выиграл национальный поэтический конкурс, представив на суд жюри стихотворение о конце света, показанном глазами ветхозаветного патриарха. «С тех пор я не переставал испытывать интерес к этому герою» [Там же], – признается режиссер. Перед тем как приступить к съемкам фильма, в Европе Аранофски совместно с канадским художником Нико Хенричоном был выпущен первый том графической новеллы на французском языке «Ной: за людскую жестокость» (*Noé: Pour la cruauté des homes*, 2011), в основу которого лег адаптированный сценарий будущей киноленты. Получившаяся в итоге картина, претендующая на классическое воплощение на экране канонического библейского текста, продемонстрировала не только обилие неточностей и ошибок, но, главное, весьма вольную интерпретацию ветхозаветного предания, став очередным образчиком эпического изображения глобальной катастрофы в лучших традициях Голливуда, когда внимание зрителя держится исключительно на двух китах: *action* и *suspense*. Другим примером современного обращения к образу Ноева Ковчега является анимационный фильм совместного производства Бельгии, Германии, Ирландии и Люксембурга «Упс... Ной уплыл!» (*Oops... Noah is Gone!*), в котором ключевым фактором привлекательности, на этот раз для юных зрителей, становятся невиданные звери, специально созданные аниматорами для данного проекта, а также невероятные опасности, подстерегающие героев при конце света.

<sup>765</sup> Примечательна и другая тенденция: в XX столетии образ Корабля Дураков оказывается весьма востребован в жанре популярной музыки. В этом отношении интересны наблюдения Нью-Йоркского писателя и блоггера Леви Ашера, в Сети именуемого «пионером онлайн литературной сцены», основателя одного из старейших литературных вебсайтов LiteraryKicks: в своей статье *Sixteen Songs About a Ship of Fools* он анализирует каждую из обнаруженных им на сайте iTunes музыкальных англоязычных композиций под названием *Ship of Fools* (см. <http://www.litkicks.com/FoolSongs>). Интернет-публикация этого автора, сделанная в марте 2015 года, предваряется другим текстом под названием *Ship of Fools, the Enduring Metaphor*, в котором блоггер рассуждает об истоках метафоры («одной из наиболее примечательных и долговечных»), а также ее многочисленных интерпретациях, в

образу, тогда как в заключительном параграфе представлен обзор произведений массовой культуры, так или иначе связанных с романтическим образом Летучего Голландца в его современной интерпретации.

На протяжении всего XX столетия под флагом Корабля Дураков отправляются в далекое и непредсказуемое плавание герои романов, в аллегорической форме повествующих о судьбах нации, общества, семьи, прошлом, настоящем и будущем каждого европейца. В исторический период, вынесенный в заглавие данного параграфа, накануне крушения прежнего уклада жизни, образ ладьи глупцов, отчаянно предающихся безудержному веселью посреди разбушевавшейся стихии, возвращает свою былую актуальность, вновь становясь воплощением общества моральной деградации и упадка.

Предвестником вереницы блестящих интерпретаций образа Корабля Дураков в западноевропейской литературе XX века<sup>766</sup> явилось «Письмо в

качестве материала используя сочинение Платона (в шестой книге его «Государства», в рассуждениях Сократа о философе, уподобленном глуховатому и близорукому кормчему, которого свергают борющиеся за власть матросы, Ашер находит прообраз ренессансного Корабля Дураков), поэму Бранта, картину Босха и роман Портер (см. <http://www.litkicks.com/Ship Of Fools>).

<sup>766</sup> Стоит оговориться и уточнить: предтечей Ибсена в этом отношении, очевидно, является Бодлер. В последнем стихотворении цикла «Цветы зла», в его своеобразном эпилоге, «Плавании» (*Le Voyage*, 1859), поэт мастерски воссоздает классические черты Корабля Дураков. Русскому читателю стихотворение, из-за своего объема (36 строк) нередко именуемое исследователями поэмой в поэме, известно в блестящем переводе, выполненном Мариной Цветаевой. Французский поэт весьма точно реконструирует брантовско-босховскую картину дурацкого плавания человечества: его герои все те же *...истые пловцы – те, что плывут без цели://Плывущие, чтоб плыть! Глотатели широт/Что каждую зарю справляют новоселье//И даже в смертный час еще твердят: – Вперед!// [Бодлер Ш. Плавание; 211].* Они, подобно своим прославленным предшественникам, *...плывут, плывут, плывут в оцепененье чувств [Там же].* Им суждено увидеть то же, что и обреченным путешественникам XV столетия: *Везде – везде – везде – на всем земном/пространстве/Мы видели все ту же комедию греха...// [Там же; 215], Бесплодна и горька наука дальних странствий//Сегодня, как вчера, до гробовой доски – /Все наше же лицо встречает нас в пространстве:/Оазис ужаса в песчаности тоски// [Там же; 216].* Исход плавания глупцов неизменен: *Нам скучен этот край! О Смерть, скорее в путь! Пусть небо и вода – куда черней чернила <...> На дно твоё нырнуть – Ад или Рай – едино!// [Там же; 217].* Как отмечает в своей статье «Поэма Ш. Бодлера “Le voyage” и ее перевод Мариной Цветаевой» Т. В. Соколова, в этом произведении «образ человека-странника... у Бодлера усиливается благодаря идее... плавания: ею акцентируется мысль о неодолимой власти внешних, стихийных сил, увлекающих человека в направлении, нередко далеко от избранной цели и даже противоположном ей» [Соколова Т. В. Поэма Ш. Бодлера «Le voyage» и ее перевод Мариной Цветаевой // От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. С. 293]. Примечательно в этом контексте поэтическое осмысление Бодлером образа морского судна в целом. В своих «Дневниках» поэт признавался: «Я полагаю, что безмерное и таинственное очарование, которое кроется в созерцании корабля, особенно плывущего, объясняется... тем, что правильность и симметрия суть, наряду со сложностью и гармонией, главнейшие потребности ума человеческого. <...> Это движение, претворяемое в линиях, рождает в нас некую поэтическую идею, некую гипотезу об огромном, необъятном, сложном, но гармоничном существе, о живом, одухотворенном организме, страждущем и взыскующем всего, чего взыскуют и к чему неустанно стремятся люди» [Бодлер Ш. Дневники. Мое обнаженное сердце // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М.: Высшая школа, 1993. С. 418]. Таким образом, в представлении французского символиста корабль, способный пересечь океан, бросив вызов жестоким бурям, уподобляется личности человека, свободного от оков условности и готового до последнего бороться за собственные идеалы. Плавание/жизнь такого корабля/человека выходит за рамки традиционного восприятия – от одного берега к

**стихах»** норвежского драматурга **Генрика Ибсена** (*Et rimbrev*, 1875). В стихотворении, посвященном Георгу Брандесу, корабль вновь предстает в качестве метафоры современного общества, заблудившегося в мутных водах истории, сбившегося с верного курса, утратившего четкую цель и несущего груз тяжелой ответственности за совершенные грехи. Создание Ибсеном «Письма в стихах» связано с наступлением нового этапа в его творчестве: так называемый «комедийный» период (время разработки достаточно узкой тематики) завершается «Союзом молодежи» – пьесой, посвященной проблемам современной жизни и лишенной какой бы то ни было глубокой символики и аллегоричности. По словам В. Г. Адмони, события 1870–1871 годов поставили перед Ибсеном с новой силой основные проблемы развития человека и общества, франко-прусская война и Парижская коммуна вскрыли напряженность противоречий в современном обществе<sup>767</sup>. По мнению драматурга, *вселенная созрела для потопа*<sup>768</sup> – настало время кардинальных общественных перемен, тотальной смены общественного сознания, которое единственное отвечает духу эпохи. 20 декабря 1870 года в письме своему другу Георгу Брандесу, датскому литературоведу и публицисту, Ибсен писал: *Мировые события в значительной степени поглощают все мои мысли. Старая призрачная Франция разбита; когда же будет разбита и новая реальная Пруссия, мы сразу очутимся в грядущей мировой эпохе. То-то затрещат тогда вокруг нас и начнут проваливаться в тартарары идеи!*<sup>769</sup>. Стоит, однако, заметить, что для Ибсена революция, которую он так приветствовал, заключалась не в смене политического курса, но в духовном обновлении общества. Драматург, с огромным недоверием относившийся к политикам, однажды заметил: *Эти люди хотят лишь*

---

другому», или от рождения к смерти – его «путь продолжается и за пределами жизни, ибо смерть – не абсолютный конец бытия, а лишь сфера неведомого, глубины которого человеку еще только предстоит открыть... и познать» [Соколова Т. В. Поэма Ш. Бодлера «Le voyage» и ее перевод Мариной Цветаевой. С. 293]. Понимаемое в таком свете плавание глупцов Бодлера трансформируется в аллегорию «глубинного познания мира через приобщение человека ко всем сферам бытия – не только к добру, свету, совершенству, но и к тому, что противоположно этим высоким началам...: это проявления зла, низменного, темного и ужасного, всевозможных уродств и бесконечных страданий» [Там же].

<sup>767</sup> Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. Л.: Художественная литература, 1989. С. 116.

<sup>768</sup> Там же.

<sup>769</sup> Там же.

*специальных революций – внешних, политических и т.п. А все это мелочи*<sup>770</sup>. По мнению писателя, любые формальные попытки что-либо изменить изначально обречены на провал: *Я ничего не жду от социальных реформ. Весь род человеческий “на ложном следу”*<sup>771</sup>.

Предчувствуя грядущие перемены, ратуя за духовное перерождение европейского общества, спустя четыре года Ибсен, тем не менее, был вынужден признать, что «Всемирный потоп» так и не наступил: *Буржуазное общество не рухнуло. Историческое развитие пошло в это время иным путем, путем дальнейшего роста капитализма на сравнительно “спокойной”, эволюционной основе*<sup>772</sup>. «Письмо в стихах», опубликованное в журнале «XIX век», явило собой один из наиболее ярких образчиков так называемой философско-исторической лирики Ибсена.

Тема стихотворения предельно точно сформулирована в самом его начале: *Чем люди ныне так удручены/И дни влачат в безрадостной дремоте/Как будто страхом странным смущены?//И почему успех не тешит душу/И люди переносят все невзгоды/И ждут безвольно, что на них обрушат/Грядущие, неведомые годы?//* [Ибсен Г. Письмо в стихах; 585]<sup>773</sup> – иными словами, вопрос в том, «как истолковать характер наступившей в то время новой эпохи и характер порожденного ею человека»<sup>774</sup>. Разрешению этой непростой задачи служит воссозданный автором образ Корабля Дураков: роскошный пароход с блестящей публикой на борту бороздит морские просторы (*На корабле дух ревностный, живой/И общий труд, спокойный и беспечный//* [Там же]), при этом царящую повсюду атмосферу довольства внезапно нарушает чувство смутной тревоги, волнения и страха (*...на борту без видимых причин/Все чем-то смущены, вздыхают, страждут//Немногие сперва тоской объаты/Затем – все больше, после – без изъятий//* [Там же; 586]). Ощущение таящегося зла, угрозы, нависшей

<sup>770</sup> Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. С. 117.

<sup>771</sup> Там же.

<sup>772</sup> Там же. С. 130.

<sup>773</sup> В переводе В. Адмони.

<sup>774</sup> Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. С. 131.

над судном, усиливается по мере продвижения корабля: *Приметы видят в каждом пустяке//Томит и штиль, и ветерок попутный/А в крике буревестника, в прыжке/Дельфина зло душой провидят смутной//И безучастно люди бродят сонные/Неведомой болезнью зараженные//* [Там же]. Развязка наступает довольно скоро – пассажиры узнают причину беспокойства, мешающего им наслаждаться привычным ходом безмятежного плавания: *Что ж тут случилось? Что за час настал?//В чем тайная причина злого гнета?//Кто мысль и волю парализовал?//Грозит опасность? Повредилось что-то?//Нет, ничего, дела идут, как шли, –//Но без надежд, без мужества, в тиши//А почему? Затем, что тайный слух/Сомненья сея в потрясенный дух/Снует по кораблю в неясном шуме, –//Им мнится: труп сокрыт у судна в трюме//* [Там же; 587]. Осознание личной причастности к ужасному грузу заставляет пассажиров испытывать гнетущий страх и тоску, разъедающие их души. Словно шлейф из грехов и пороков, мертвец следует за кораблем, куда бы тот ни направился.

Рассказчик, повествующий о незадавшемся плавании честной компании, словно возвращает слушателей в далекую эпоху раннего Возрождения, когда базельский поэт и голландский живописец в аллегорической форме, каждый по-своему и вместе с тем столь созвучно, воссоздали удивительно точный портрет европейского общества своего времени: *На полпути меж родиной и целью/Рейс, кажется, идет не так легко//Исчезла храбрость, настает похмелье//И бродят экипаж и пассажиры/С унылым взором, заплывая жиром//Полны сомнений, дум, душевной смуты//И в кубрике, и в дорогах каютах//* [Там же; 588]. «Пассажиры» ибсеновского корабля глупцов – хорошо знакомые всем личности: *Лежал министр оскалась, – он соорудить/Хотел улыбку, но без результата;//Профессор рядом спал, объятый мукой/Как бы в разладе со своей наукой;//Вот богослов весь простыней накрылся/Другой в подушки с головой зарылся;//Вот мастера в поэзии, в искусстве, – //Их сны полны и страха и предчувствий//* [Там же]. Лаконичная зарисовка «корабельного пути», принадлежащая перу Ибсена, отлична от брантовской эпической картины, где в деталях изображены как человеческие слабости, так и ожидающая за них расплата. В этом отношении

«Письмо в стихах» ближе живописному полотну Босха: как и у его идейного предшественника, у Ибсена не говорится напрямую о возможном исходе плавания, но лишь констатируется факт трагического присутствия смерти на одном борту с еще живыми душами<sup>775</sup>: *Наверх, где я у мачты сел в раздумье, – /Как будто кто-то громко произнес/Среди кошмаров и смятенных грез:// “Боюсь, мы труп везем с собою в трюме!”* [Там же; 589].

Как пишет В. Г. Адмони, критики неоднократно пытались расшифровать точное значение использованного Ибсеном образа, понять, что именно вкладывал поэт в символ «мертвеца в трюме». По мнению исследователя, гораздо важнее в данном контексте «мрачный трагический колорит, противостоящий внешнему блеску пароходного рейса. В таком противопоставлении воплощается разительное, глубочайшее противоречие, определяющее весь облик новой эпохи, – противоречие между внешним благополучием и успокоенностью, с одной стороны, и коренным внутренним неблагополучием – с другой. “Труп в трюме” свидетельствует о непрочности и обреченности этой эпохи, о том, что под “мирной” поверхностью скрывается некий “ужас без конца”»<sup>776</sup>. Изображая внутренний конфликт между различными сферами общественной жизни того времени, при этом не вполне осознавая, в чем заключается его суть (*Но ощутили ль вы, что близко что-то/Что целый век, свершив свою работу/С собою все спокойствие унес?//Какая тут причина – неизвестно/Но все, что знаю, расскажу Вам честно//* [Там же; 588]), Ибсен одним из первых фиксирует этот «разрыв» в качестве основной приметы эпохи. По словам В. Г. Адмони, подобное ощущение становится основным критерием драматурга в его оценке современности и вскоре начинает проявляться в его новых пьесах, их тематике и поэтике.

С наступлением нового столетия знакомый образ приобретает все большую актуальность, и первым в ряду его ярких художественных интерпретаций

<sup>775</sup> Напомним, на «Корабле дураков» Иеронимуса Босха в кроне дерева, густой зеленью раскинувшегося над честной компанией, затаилась сова, в иконографии художника являющая собой символ смерти.

<sup>776</sup> Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. С. 132.



является дебютный <sup>777</sup> роман английской писательницы **Вирджинии Вулф** «**По морю прочь**» (*The Voyage Out*)<sup>778</sup>. Книга, изданная в 1915 году, повествует о путешествии представителей английского среднего класса к берегам Южной Америки на небольшом частном судне «Евфросина», равно как и о нескольких месяцах, проведенных ими на курорте Санта-Марина<sup>779</sup>. Развитие сюжета строится вокруг судьбы двадцатичетырехлетней дочери капитана судна Рэчел Винрэс, для которой плавание на корабле становится аллегорией всей человеческой жизни.

Роман, начатый Вулф еще в 1908 году, был окончен лишь спустя пять лет. Публикация книги растянулась еще на два года, что было связано с нервным обострением писательницы, которое давало о себе знать с тех пор, как в семье Стивенсов<sup>780</sup> одно за другим произошло несколько трагических событий: в 1895 году скоропостижно скончалась мать, через два года по возвращении из свадебного путешествия умерла сестра, в 1904 году от рака скончался отец, а спустя два года, вернувшись из путешествия по Греции, умер брат Вирджинии. С детства мечтавшая о писательской карьере, Вулф осуществила свое давнее намерение довольно поздно – в возрасте тридцати трех лет, имея за плечами «долгий период усердного ученичества»<sup>781</sup> – многочисленные дневники, рецензии, рассказы.

Роман «По морю прочь» создавался Вулф неторопливо и тщательно, став единственным сочинением, которое писательница обсуждала с кем-либо до завершения окончательного варианта (по сложившейся со временем традиции последнюю версию читал муж Вирджинии – Леонард). Интересуясь мнением зятя, Клайва Белла<sup>782</sup>, о своем литературном дебюте, она отправила ему черновик «Мелимброзии». В феврале 1909 года, комментируя избыточность феминистских

<sup>777</sup> Любопытное совпадение: помимо Вулф к образу Корабля Дураков в самом начале своего творчества впоследствии обратятся Кортасар, Портер, Норминтон и Роган.

<sup>778</sup> Первоначально роман должен был называться «Мелимброзия».

<sup>779</sup> Название курорта вымышленное: Вирджиния Вулф никогда не путешествовала южнее Испании и Португалии и восточнее Турции, а потому описание городка Санта-Мария скорее относится к Пиренейскому полуострову, нежели к Бразилии.

<sup>780</sup> Девичья фамилия писательницы.

<sup>781</sup> Кларк Н. С. Вирджиния Вулф и ее роман «По морю прочь» // Вулф В. По морю прочь. М.: Текст, 2011. С. 392.

<sup>782</sup> Известный художественный критик, член группы Блумсбери.

суждений в романе, он писал: *Выводить столь резкий и явный контраст между изысканными, впечатлительными, тактичными, изящными, тонко чувствующими и пронизательными женщинами и тупыми, вульгарными, слепыми, напыщенными, грубыми, бестактными, настырными, деспотичными, глупыми мужчинами – это не только нелепо, но и, я думаю, безвкусно*<sup>783</sup>. Вулф по многу раз переписывала фрагменты текста «Мелимбросии», оттачивая образы и мысли своей первой серьезной книги. Вспоминая те годы, ее супруг писал: *Вирджиния переписывала последние главы романа “По морю прочь” в десятый, а может быть, и в двадцатый раз*<sup>784</sup>. Результат оказался достоин потраченных усилий: по мнению большинства исследователей, «язык романа... изящен и точен, в нем нет никакой чрезмерности»<sup>785</sup>.

Роман «По морю прочь» стал первым романом Вулф, затрагивающим «морскую» тематику: далее последуют «На маяк» (1927) и «Волны» (1931), в которых, однако, указанная тема будет лишь весьма условно обозначена автором, являясь второстепенной по отношению к ключевой проблематике произведений. В анализируемом романе Вулф во многом следует за своими предшественниками, размещая героев на борту небольшого суденышка, с тем чтобы как можно точнее раскрыть природу человека, причины его поступков и характер мыслей.

*Издаലെка “Евфросина” казалась очень маленькой. Люди, стоявшие на палубах огромных рейсовых кораблей, наводили на нее подзорные трубы и бинокли и говорили, что это грузовое суденышко-бродяга или один из тех жалких пароходов, на которых пассажиры теснятся вперемешку со скотом. <...> Вечером, когда в кают-компаниях гремели вальсы, а одаренные пассажиры декламировали стихи, кораблик – съезжившийся до нескольких точек света среди темных волн и одной – чуть повыше, на мачте – казался разгоряченным паром, отдыхавшим от танца, чем-то пленительным и таинственным. “Евфросина” становилась кораблем, плывущим в ночи, – символом человеческого одиночества, поводом для странных признаний и внезапных излияний симпатии. Судно шло и*

<sup>783</sup> Кларк Н. С. Вирджиния Вулф и ее роман «По морю прочь». С. 395.

<sup>784</sup> Там же. С. 393.

<sup>785</sup> Там же.

шло вперед, днем и ночью, следуя своей стезей, пока не забрезжило утро, открывшее землю на его пути [Вулф В. По морю прочь; 13]. Так описывает Вулф корабль, на борту которого начинается взросление юной дочери капитана. В определенном смысле «Евфросина» выступает в качестве символа самой главной героини – скромной, ничем не примечательной особы, окружающим ее людям кажущейся вялой, бессмысленно-сентиментальной [Там же; 20], нерешительной и даже недостаточно развитой для своих лет. Как и более чем скромное судно ее отца, под другим углом зрения личность Рэчел воспринимается людьми в совершенно ином свете: она оказывается одаренной музыкантшей, любознательной и смелой девушкой, вызывающей к себе не только живой интерес и симпатию, но и более глубокие чувства. Подобно «Евфросине», упорно следовавшей своим путем и наконец достигшей гавани, Рэчел вступает в новый период своей жизни: вдали от условностей ричмондского тесного мирка, где повсюду царят раз и навсегда установленные тетушками порядки, на далеком экзотическом берегу молодая наследница судовладельца начинает свое подлинное существование, в котором находится место ее собственным суждениям, чувствам и желаниям.

Однако в гораздо большей степени образ корабля, созданный Вирджинией Вулф в ее дебютном романе, служит иной цели. Как уже отмечалось, автор в значительной степени следует сложившейся традиции: «Отделите группу людей от внешнего мира и наблюдайте за их взаимодействием. Сбежать им некуда, поэтому результаты должны быть примечательными и даже забавными»<sup>786</sup>. Замкнутое пространство корабельной палубы как никакое другое позволяет главной героине в истинном свете увидеть окружающих ее людей, а вместе с ними и саму себя.

Первое знакомство с «Евфросиной» вызывает у героев книги тягостные предчувствия: *С грустью взглянула она (Хелен. – И. М.) ... на корабль, к которому они приближались... <...> В спускающихся сумерках они едва могли рассмотреть... темный флаг, расправленный ветром в обратную от них*

<sup>786</sup> Кларк Н. С. Вирджиния Вулф и ее роман «По морю прочь». С. 394.

сторону. <...> В глазах... пассажиров синий флаг представился зловещим знаком, души их наполнились мрачными предчувствиями [Там же; 12]. Охватившее было всех чувство радостной свободы от выхода в открытое море (Они освободились от дорог, от всего человечества, и каждый теперь чувствовал приятное возбуждение [Там же; 27]) вскоре сменяется чередой рутинных событий, неудобств и суровостей быта, которые обычно весьма досаждают в начале морского путешествия и делают его таким безрадостным [Там же; 31] (В этом мире теперь никому до нее (миссис Чейли. – И. М.) нет дела, на корабле – не дома. Вчера... она заплакала; и сегодня вечером она опять будет плакать, и завтра тоже [Там же; 29–30], “Они будто специально задались целью издеваться надо мной (мистером Ридли. – И. М.)! <...> Можно подумать, я пустился в это плавание лишь для того, чтобы подцепить ревматизм или воспаление легких. <...> Лучшие просто признать, что мы обречены на шесть недель невыразимых мучений” [Там же; 30–31].

Описывая начало морского вояжа к южноафриканскому побережью, Вулф уподобляет «Евфросину» одинокому страннику, блуждающему по волнам вселенной: *И все, что впереди, и все, что позади, скрывала непроницаемая завеса. Судно было теперь гораздо более одиноко, чем караван в песках, и тайна его была гораздо значительнее... <...> Море могло покарать его смертью или одарить несравненным счастьем, но ни о том, ни о другом никто не узнал бы* [Там же; 33]. Словно утлая лодчонка Босха, корабль плывет в неизвестность, и продвижение судна зависит лишь от его собственной внутренней силы и собственных запасов [Там же]. Атмосфера, царящая на борту (“Как мы переживем это плавание... я прямо даже и не знаю” [Там же; 28]), и пассажиры, скрывающиеся каждый в своей каюте (Остальные, кто – где, занимались каждый своим делом [Там же; 33]), во многом напоминают хорошо знакомый ренессансный Корабль Дураков. Одной из пассажирок, героине, которая появляется в романе лишь на краткий миг, по случайности попав на «Евфросину» и вскоре ее покинув, – миссис Дэллоуэй, той самой, которая позже станет одним из самых ярких образов модернистской прозы, – принадлежат следующие слова,

как нельзя более ярко иллюстрирующие аллегорический замысел автора: *“Вообрази нас, дорогая, в море, на борту самого странного корабля, какой ты только можешь себе представить. Хотя дело не в корабле, а в людях. <...> Они все будто выползли из старого номера “Панча”. Похожи на игроков в крокет шестидесятых годов. Не знаю уж, сколько они просидели, затворившись на этом корабле, сдается – многие годы, во всяком случае, поднявшись на борт, чувствуешь, что попал в обособленный мирок”* [Там же; 52].

Различные типажи, что проходят перед глазами неопытной барышни, Рэчел Винрэс, впервые вырвавшейся из замкнутого пространства тетушкиной гостиной, являют собой всевозможных представителей современного общества. Так, отец девушки, капитан Уиллоуби, – консервативный, замкнутый и весьма расчетливый человек, готовый использовать дочь в собственных интересах: по мнению снохи, миссис Эмброуз, он *как всегда, интересуется только своим делом и занят построением собственной империи* [Там же; 23] – *“Я начинаю понимать... что все идет к парламенту... Это единственный способ добиться того, что считаешь нужным. <...> Если это будет, я, конечно, захочу, чтобы Рэчел принимала большее участие в жизни. <...> Избирателей надо подкармливать... В этих делах Рэчел может оказать мне большую помощь”* [Там же; 92]. Сама Хелен Эмброуз – закаленная превратностями семейного быта домохозяйка, властная и скептически мыслящая натура<sup>787</sup>. Ее супруг, Ридли Эмброуз, – избалованный ученый, заботящийся лишь о собственном спокойствии. Корабельное общество также состоит из взбалмошной, сентиментальной и склонной к показному притворству старой служанки миссис Чейли; старинного приятеля капитана, «человечка» [Там же; 27] мистера Пеппера<sup>788</sup>, страдающего ревматизмом

<sup>787</sup> Стоит, однако, отметить, что с развитием повествования именно Хелен оказывается как никто другой близка Рэчел, понимая ход ее мыслей, ее устремления и в определенной степени являя собой портрет Рэчел, какой она могла бы стать спустя тридцать лет: *Ей нужно что-нибудь о жизни... <...> Что на самом деле происходит, что люди чувствуют, хотя обычно пытаются это скрыть... <...> К своему почтенному возрасту я, однако, начала понимать... что в конечном счете в подобных попытках нет особенного толка: человек всегда идет своим путем, на него ничто не может повлиять* [Вулф В. По морю прочь; 172].

<sup>788</sup> В романе именно на долю этого героя выпадает большинство неприятных эпитетов, которыми наделяют его окружающие: *противный гном* [Вулф В. По морю прочь; 52], *бедный уродец* [Там же; 53], – именует мистера Пеппера Кларисса Дэллоуэй; *занудой* [Там же; 23] он является, по мнению Хелен Эмброуз; а сама Рэчел сравнивает его с *окаменелой рыбой в сухом аквариуме* [Там же; 18].

одинокки, превратившего собственную жизнь в следование им самим изобретенным ритуалам; входят в него и ненадолго присоединившиеся к пассажирам «Евфрасины» миссис Дэллоуэй и мистер Дэллоуэй – самоуверенный политик, выставляющий себя *изнуренным мучеником, который каждый день, служа человечеству, отрывает от себя и дарит ему чистейшее золото* [Там же; 69], и самовлюбленная аристократка, привыкшая свысока смотреть на окружающий ее мир (*Иногда жалеешь, что с людьми нельзя обращаться, как с собачками* [Там же; 53]).

На общем фоне главная героиня изображена Вулф в образе неоформившейся личности, не имеющей собственного мнения (*“Что ей ни скажешь – все будет, как камушек в воду: пойдут круги, а потом – ни следа. В этих девушках не за что зацепиться – в них нет ничего твердого, постоянного, надежного”* [Там же; 20]) и словно впервые вступившей во взрослый мир и открывающей его с наивностью ребенка: *“Ей будто шесть лет”*, – подумала Хелен [Там же; 24]; *Она верила практически во все, что ей говорили, и могла выдумать объяснение всему, что говорила сама* [Там же; 34–35]; *Ее... воспитывали с преувеличенным вниманием и заботой, что шло ей на пользу, пока она была ребенком, но сильно задержало развитие ее самосознания в пору взросления* [Там же; 35]; *“Трудно понять, каковы люди на самом деле <...> Наверное, я обманулась”* [Там же; 88]). С легкостью Рэчел подпадает под влияние очаровавших ее мистера и миссис Дэллоуэй. Первый опыт общения с мужчиной, проявившим к ней живой интерес, и последовавший за этим поцелуй наполняют душу девушки неизведанными чувствами, раскрывая перед ней новые пленительные горизонты: *“Пожалуйста, расскажите мне – все!”* <...> *Ричард будто лишь чуть-чуть отодвинул занавес и показал ей изумительные сокровища* [Там же; 59–60]. Беседа с его супругой, Клариссой, заставляет Рэчел по-иному взглянуть на окружающий ее мир: *“Она сказала, что мы живем в собственном мирке. Это так. Мы смешны, нелепы”* [Там же; 49]; *По щеке Клариссы скатилась слеза. Она вытерла ее, сжала руку Рэчел и воскликнула: – Как хороша жизнь! В*

*это мгновение... Рэчел подумала, что, возможно, жизнь, которая раньше была ей неизвестна, и в самом деле бесконечно прекрасна [Там же; 65].*

Во время морского вояжа героиня напоминает зрительницу, пришедшую в театр на первое в своей жизни представление: она с пристальным вниманием взирает на происходящее на сцене, однако сама остается пассивной, не смея совершать резких движений, дабы не нарушить ход разыгрываемой пьесы. Двигаясь будто во сне и лишь изредка, под воздействием слов и поступков страстных натур, испытывая настоящие эмоции, она тем не менее все больше приближается к пониманию того, что представляет собой подлинная жизнь. Для Рэчел плавание на корабле ее отца превращается в своеобразный ритуал инициации, который приводит ее к следующему этапу жизни. На небольшом курорте, затерянном посреди южноафриканского побережья, ей предстоит пережить первую любовь и связанные с ней мучительные сомнения и переживания. Там она продолжит познавать самое себя и других людей; там ей будет суждено завершить свой земной путь. По воле автора гибель юной героини окажется связанной с очередным плаванием (группа постояльцев гостиницы, соседней с виллой, на которой поселятся Рэчел и супруги Эмброуз, отправится в поход вдоль по реке с целью посетить отдаленную туземную деревушку): подхватив лихорадку во время речной прогулки на пароходе, Рэчел умрет, однако жизнь продолжит свой круговорот и корабль не остановит ход: *Голоса ласкали слух Сент-Джона<sup>789</sup>; он дремал, но ясно осознавал все происходящее вокруг. Перед его глазами шла вереница фигур, темных и плохо различимых: постояльцы подбирали свои книги, карты, клубки шерсти, корзинки с рукодельями и, проходя мимо, один за другим отправлялись спать [Там же; 389].*

Образ Рэчел Винрэс в романе Вирджинии Вулф во многом напоминает образ Шута с картины Босха – отвернувшегося от честной компании, беззаботно веселящейся на «дурацком» кораблике: *Она смотрела на ряд людей перед собой – печально, но без напряжения [Там же; 143].* Окружение не принимает девушку, для которой главным мерилom человеческих отношений является открытость:

<sup>789</sup> Один из героев романа, приятель жениха Рэчел – Сент-Джон Херст.

“Точно завеса – все, к чему ты стремишься, – за ней. Я хочу знать, что за ней происходит. Ненавижу эти барьеры. <...> Один человек для другого – как будто во тьме. <...> Почему человек должен быть заперт один в своей комнате?” [Там же; 318–319]. Рэчел нет места в спертой атмосфере викторианского общества: и прежде чувствовавшая себя лишней, а порой и неуместной среди людей своего круга (*Она совсем не принимала участие в беседе, да никто к ней и не обращался* [Там же; 48]; *благополучные матроны возмутили ее – она вдруг почувствовала себя сиротой, не допущенной к их миру* [Там же; 60]; *Она чувствовала себя, как ребенок на празднике, окруженный враждебными незнакомыми лицами с крючковатыми носами и ехидными безразличными глазами* [Там же; 162]), юная Винрэс приходит к осознанию того, что даже в любви ей не обрести желанного взаимопонимания: *И ее, и его охватило ощущение безнадежности. Они были бессильны любить друг друга настолько, чтобы преодолеть все эти преграды, а меньшее не могло их удовлетворить. <...> От собственного вида в зеркале на них повеяло холодом, потому что там они были... очень маленькими и отдельными, и в широком стекле еще хватало места для множества других предметов* [Там же; 319–320]. Отвергая подобное мироустройство, героиня незаметно уходит со сцены, на которой оставшиеся актеры продолжают слаженно играть привычные им роли: *Беззаботные, случайные группки людей... около неподвижных кресел и столов. Люди казались... ненастоящими или похожими на тех, кто не знает, что сейчас рядом с ними произойдет страшный взрыв. Но никакого взрыва не было, и они продолжали стоять около кресел и столов. Миссис Торнбери<sup>790</sup> смотрела сквозь них, будто они были бесплотны* [Там же; 371]<sup>791</sup>.

<sup>790</sup> Второстепенная героиня романа – почтенная матрона, властвующая над своим супругом.

<sup>791</sup> Приведенная цитата имеет следующее продолжение: *И видела дом, людей в доме, комнату, постель в ней и мертвое тело, недвижно лежащее в темноте под простыней* [Вулф В. По морю прочь; 371]. Образ, созданный в этих строках, вызывает в памяти другой, схожий с ним, – образ мертвеца, которого везет в своем трюме ибсеновский корабль. Подобная реминисценция неудивительна, если учесть увлеченность Вулф пьесами Ибсена, которую она передала главной героине своего дебютного романа: *Какое-то время она ощущала себя самой живой частью пейзажа – героической фигурой в центре картины, которая служила ей лишь фоном. Пьесы Ибсена всегда приводили ее в такое состояние. Она разыгрывала их по несколько дней* [Там же; 130].



Завершает картину художественных трактовок образа Корабля Дураков в указанный период «фантазия в русском стиле на английские темы» **Бернарда Шоу** «Дом, где разбиваются сердца» (*Heartbreak House*). Начатая еще в 1913 году, законченная в 1917-м и поставленная лишь два года спустя, эта пьеса стала любимым произведением автора, а главного персонажа, капитана Шотовера, Шоу не без гордости именовал «новоявленным королем Лиром»<sup>792</sup>. Как отмечает британский писатель-биограф Хескет Пирсон, драматург испытывал несколько странное чувство ревности по отношению к сочиненной им пьесе: *Что-то в этой вещице есть – ужасно не хочется выпускать ее из рук*<sup>793</sup>, – признавался Шоу, окончив «Дом». Долгое время автор отказывался отдать свою пьесу для публичного чтения, равно как и разрешить поставить ее на сцене, «оправдываясь тем, что в военное время ей больше двух недель не продержаться: к половине одиннадцатого пора тушить свет, а раньше четверти восьмого начинать нельзя: *“Утешимся мечтами. Пусть она лежит напоминанием о том, что старая собака еще нет-нет и забрешет”*»<sup>794</sup>. 10 ноября 1920 года премьерный показ пьесы состоялся в американском театре «Гилд»; спустя почти год, 18 октября 1921 года, «Дом, где разбиваются сердца» увидела лондонская публика в театре «Корт». До 25 апреля 1932 года, когда постановкой занялся Театр Ее Величества, пьеса не возобновлялась. На английской премьере 1921 года под руководством Джона Б. Фэйгана случилось непредвиденное: из-за неполадок с электричеством смена декорации в конце пьесы заняла вместо отведенных для нее четырех минут двадцать пять, что в немалой степени повлияло на восприятие публикой и без того затянувшегося действия. Арнольд Беннет писал: *Вчера вечером меня потащили на “Дом, где разбиваются сердца” Шоу. 3 часа 50 минут зеленой скуки. К счастью, мне дважды удавалось заснуть*<sup>795</sup>.

Единодушно именуемая одной из лучших и наиболее поэтичных пьес ирландского драматурга, созданная в зрелый период его творческой деятельности,

<sup>792</sup> Хескет П. Бернард Шоу. Ростов н/Д: Феникс, 1997. С. 411.

<sup>793</sup> Там же.

<sup>794</sup> Там же.

<sup>795</sup> Там же.

она, по наблюдению П. С. Балашова, как бы связала в один узел все основные мотивы творчества Шоу<sup>796</sup>. В своей монографии «Типология поздней драматургии Дж. Б. Шоу» М. Г. Меркулова связывает с этапом работы над пьесой начало переходного периода писателя от «драмы идей» к «драме интеллектуальной фантазии», высветившего «преобладание абстрактных форм художественного воплощения оригинальной “гипнотической реальности”: фантастика, символика, ассоциативность»<sup>797</sup>. Переворот в сознании автора, произведенный такими масштабными потрясениями начала XX века, как Первая мировая война и социалистическая революция в России, предопределил развитие новой темы его будущих сочинений, которая, начиная с «Дома», получит значение центрального мотива в драмах «второй эпохи» творчества Шоу.

Тема «исторического правосудия», со всей полнотой впервые сформулированная в пьесе о «темнице человеческих душ», обрела свое драматическое воплощение во многом благодаря обращению Шоу к чеховским драмам. Пьеса, в которой, как следует из авторского предисловия, изображена «вся обленившаяся культурная Европа предвоенного периода»<sup>798</sup>, была написана под непосредственным влиянием сочинений Чехова<sup>799</sup>. Во время работы над новой пьесой в интервью Шоу так ответил на вопрос, чем занимается в настоящее время: *В свободные минуты... я работаю над пьесой в манере Чехова. Одна из лучших вещей, которые я писал когда-либо. Вы знаете пьесы Чехова? Вот это драматург! Человек, у которого совершеннейшее чувство театра. Он заставляет вас чувствовать себя новичком!*<sup>800</sup> В непростые для Шоу годы создания «Дома, где разбиваются сердца»<sup>801</sup>, Чехов, по словам А. С. Ромма,

<sup>796</sup> Балашов П. С. Художественный мир Бернарда Шоу. М.: Художественная литература, 1982. С. 186.

<sup>797</sup> Меркулова М. Г. Типология поздней драматургии Дж. Б. Шоу. М.: Библио-Глобус, 2018. С. 28.

<sup>798</sup> Хьюз Э. Бернард Шоу. М.: Молодая гвардия, 1966. С. 149.

<sup>799</sup> Гений русского драматурга, равно как и норвежца Ибсена, в Англии одним из первых признал именно Бернард Шоу. На сорокалетие со дня смерти Антона Павловича Чехова Шоу написал: *В плеяде великих европейских драматургов – современников Ибсена Чехов сияет как звезда первой величины даже рядом с Толстым и Тургеневым* [Балашов П. С. Художественный мир Бернарда Шоу. С. 187].

<sup>800</sup> Хьюз Э. Бернард Шоу. С. 149.

<sup>801</sup> Причиной тому явилось откровенное неприятие британской публикой антимилитаристской позиции драматурга, что, к примеру, повлекло за собой закрытие для его антивоенных пьес дверей лондонских театров. Кроме того, предвоенные и военные годы в истории английского театра оказались связаны с засилием коммерческих театральных постановок, сентиментальных антреприз, конкурировать с которыми серьезным авторам становилось все труднее.

явился для драматурга своего рода литературным знаменем, опорой в борьбе с реакционерами от литературы и политики<sup>802</sup>. Отдавая дань уважения таланту своего русского коллеги, Бернард Шоу заявлял: *Это не самая худшая из моих пьес, и надеюсь, она будет воспринята моими русскими друзьями как знак безусловного преклонения перед одним из величайших поэтов-драматургов*<sup>803</sup>.

Отказавшись от присущих ему прежде реформаторских фабианских иллюзий, Шоу принимает сторону Шекспира, однажды «сравнившего человека со злой обезьяной, и Свифта, изобразившего его в виде йеху»<sup>804</sup>; вслед за базельским поэтом ирландский драматург собирает дураков всех мастей в своем доме-корабле, чтобы так же, как и в конце XV века его предшественник, беспощадно высмеять весь людской род – ведь *если всех их безжалостно не разоблачить, они и на сцене будут укрываться под плащом идеалов, так же, как укрываются в реальной жизни* [Шоу Б. Дом, где разбиваются сердца; 497], и безнаказанно множить число жертв *промахов, совершаемых болванами, жадности капиталистов, честолюбия завоевателей, выборной лихорадки демагогов, фарисейства патриотов... Похоти и Лжи, Злобы и Кровожадности* [Там же].

В послесловии к пьесе Н. С. Ромм, рассуждая о ее многоуровневой структуре, пишет: «Каждый из... образов, начиная с драматических характеров и кончая деталями сценической обстановки, как бы двоятся и поворачивается к зрителю то обыденно-житейской, то условно-символической стороной»<sup>805</sup>. По справедливому замечанию исследователя, подобная «двойственность драматического рисунка»<sup>806</sup> характерна прежде всего для ключевого образа всего произведения – дома-корабля, который может трактоваться одновременно и как символ Великобритании – владычицы морей, и как реинкарнация мистического Летучего Голландца, и, наконец, выступать в качестве современного аналога Ноева Ковчега, «заселенного самыми различными экземплярами утопающего

<sup>802</sup> Ромм А. С. Послесловие. «Дом, где разбиваются сердца» // Шоу Б. Полное собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. Л.: Искусство, 1980. С. 642.

<sup>803</sup> Шоу Б. Письмо советским читателям // Литература и искусство. 1944. № 29. С. 3.

<sup>804</sup> Ромм А. С. Послесловие. «Дом, где разбиваются сердца». С. 642.

<sup>805</sup> Там же. С. 644.

<sup>806</sup> Там же.

мира»<sup>807</sup>. Примечательно, что, перечисляя всех его обитателей – представителей различных сословий, профессий и возрастов, а также принимая в расчет пространное авторское «Предисловие», Н. С. Ромм упускает из виду еще одну, весьма очевидную, трактовку символического значения дома-корабля, которая к тому же гораздо точнее отражает задумку Шоу: «Дом, где разбиваются сердца» (*культурная, праздная Европа перед войной*) [Там же; 463]) есть одна из лучших художественных интерпретаций образа Корабля Дураков, созданных в первой четверти XX века.

Уже в «Предисловии» читатель узнает о многочисленных обитателях этого дома: о *военных маньяках* [Там же; 474] и *слабых умах* [Там же; 480], о *крикливых бездельниках* [Там же; 481] и *практических деловых людях* [Там же; 483], о дураках, которые *заставляли молчать умных* [Там же], о *законном беззаконии* [Там же] и всеобщей деморализации, царящих в армии, суде, политике и науках. Обличительная речь Бернарда Шоу в адрес глупцов всех мастей, наводнивших европейские страны, ни в чем не уступает сатирическому памфлету Себастьяна Бранта. Вот лишь несколько наиболее ярких отрывков из авторского вступления: *Власть и культура жили врозь. Варвары не только буквально сидели в седле, но сидели они и на министерской скамье в палате общин, и некому было исправлять их невероятное невежество в области современной мысли и политической науки, кроме выскочек из счетных контор, занятых не столько своим образованием, сколько своими карманами* [Там же; 465]; *Обитатели Дома, где разбиваются сердца, были слишком ленивы и поверхностны, чтобы вырваться из этого заколдованного терема* [Там же; 470]; *Счастливы были в те дни глупцы и деятельные люди, не желавшие ни над чем задумываться. Хуже всего было то, что дураки были очень широко представлены в парламенте: ведь дураки не только выбирают дураков, но умеют склонить на свою сторону деятельных людей* [Там же; 484]. Такова «картина неразумных заблуждений и глупости» [Там же; 481], портрет Корабля Дураков XX века, в литературной форме явленный читателю Бернардом Шоу.

---

<sup>807</sup> Ромм А. С. Послесловие. «Дом, где разбиваются сердца». С. 644.

Действие «Дома» разворачивается в *построенном наподобие старинного корабля с высокой кормой* [Там же; 464] владении отставного капитана Шотовера, разоренного помещика, о котором можно также сказать, что он «изобретатель, может быть, чуточку сумасшедший и чуточку алкоголик»<sup>808</sup>. Его окружение составляют люди, точную характеристику которым Шоу дает в самом начале своего «Предисловия»: *Эти милые люди умели читать, иные умели писать. <...> Они желали в своей собственной жизни реализовать любимые романы и стихи и, когда могли, не стесняясь жили на доходы, которых вовсе не заработали. <...> Обитатели Дома заняли единственное место в обществе, где можно было обладать досугом для наслаждения высшей культурой, и превратили его в экономическую, политическую и – насколько это было возможно – моральную пустоту* [Там же; 464]. Дочь капитана Шотовера Гесиона и его зять Гектор Хэшебай, проживающие в доме с окнами в виде иллюминаторов; юная Элли Дэн, ее жених Менген и отец Мадзини; блудная дочь хозяина дома-корабля, вернувшаяся после двадцатитрехлетнего отсутствия, Ариадна Этеруорд, и брат ее мужа Рандел; а также старая няня дочерей Шотовера Гинес и ее бывший муж Уильям – все они составляют общество в миниатюре. В жизни этих людей «нет ничего устойчивого, все зыбко, как в отравленном миазмами болоте»<sup>809</sup>; «...люди охвачены тревогой и не видят смысла в жестокой жизни. Утеряны элементарные понятия о нравственном и благородном. Во всей наготе выступает неприглядная сущность героев, которые бесстыдно, даже с упоением, обнажают свои пороки и слабости»<sup>810</sup>. Чего стоит одно лишь восклицание Менгена, для обитателей дома являющегося олицетворением зла: *Где тут стыд, в этом доме? Нет, давайте все разденемся догола. Уж если что делать, так надо доводить это до конца. Морально мы все уже разоблачили догола. Так давайте обнажимся и телесно, и посмотрим, как это нам понравится* [Там же; 590]. В словах и поступках тех, кто волею автора оказался заточен в доме-корабле, раскрываются всевозможные человеческие слабости и пороки, явленные в образах *идиотов с разбитыми*

<sup>808</sup> Хьюз Э. Бернад Шои. С. 150.

<sup>809</sup> Балашов П. С. Художественный мир Бернарда Шоу. С. 187.

<sup>810</sup> Там же.

*сердцами* [Там же; 595]: расчетливой Элли (я боялась расстаться с моими мечтами, боялась того, что мне придется что-то делать. <...> Я бы хотела выйти замуж за очень старого, очень богатого человека [Там же; 575]; слабохарактерного Рэндела (Почему Рэндел такой слюнтяй? <...> почему он какой-то такой недоделанный, никчемный? <...> Потому что он слишком ленив и слишком падок на всякие развлечения [Там же; 585]; беспринципного Менгена (Ваш отец и его друзья, которые рискнули... своим капиталом, были для меня все равно что кучка выжатых лимонов. <...> Меня тошнит от них. <...> Я человек, который умеет о себе позаботиться [Там же; 542]; властной леди Этеруорд (...почему вы позволяете, чтобы Ариадна швыряла вас и таскала, как ребенок таскает и колотит игрушечного ослика? [Там же; 581]; тщеславного Гектора, самовлюбленной Гесионы и, конечно же, самого капитана Шотовера, которого весьма красочно характеризует юная мисс Дэн: Вас никогда ничто не волнует, капитан Шотовер? [Там же; 569].

Равно как и Босх за четыреста лет до него, Шоу весьма скептически взирает на будущее современного ему общества. Кажется, ничто не способно нарушить привычный уклад жизни людей, смирившихся со своим существованием в спертой атмосфере, где нет места ни физической, ни духовной свободе, где каждый пребывает в смятении, с разбитым сердцем влача свои дни: *Ах этот дом! Я (леди Этеруорд. – И. М.) возвращаюсь сюда через двадцать три года. И он все такой же: вещи валяются на лестнице; невыносимо распушенная прислуга; никого дома; гостей принять некому... Но самое ужасное – это тот же хаос и в мыслях, и в чувствах, и в разговорах* [Там же; 504]. Подобно пассажирам босховской уютной лодчонки, герои пьесы Шоу никуда не движутся, навечно застряв в стоячей воде: «Жизнь на старинном корабле отставного капитана тянется в томительном ожидании, в предчувствии каких-то событий. Обитатели дома и боятся их и ждут, потому что бездеятельность и бесцельность существования давно уже стали невыносимы»<sup>811</sup>:

*Гектор (досадливо). Чем все это кончится?*

<sup>811</sup> Хьюз Э. Бернад Шоу. С. 153.

*Мадзини. Ничем не кончится, мистер Хэшебай. Жизнь – она ведь не кончается. Она идет себе и идет.*

*Элли. О, вечно так не может идти. Я всегда чего-то жду. Я не знаю, что это такое, только жизнь должна ведь прийти к какой-то цели.*

<...>

*Мадзини. ...Каждый год я ждал революции или какого-нибудь ужасного взрыва: казалось просто невыносимым, что мы можем вечно вот так путаться и топтаться на месте. Но ничего не случилось. За исключением, конечно, обычных для нас явлений – нищеты, преступлений, пьянства, к чему все уже привыкли. И никогда ничего не случается. Просто удивительно, если принять во внимание все обстоятельства, до чего мы мирно и гладко существуем [Там же; 596–597].*

Прекрасной иллюстрацией к той беседе, что вполне могла состояться на борту босховского «Корабля дураков», служит диалог между капитаном Шотовером и его зятем в конце третьего, заключительного, действия пьесы:

*Гектор. А этот корабль, на котором мы все плывем? Эта темница души, которую мы зовем Англией?*

*Капитан Шотовер. Капитан ее валяется у себя на койке и сосет прямо из бутылки сточную воду. А команда в кубрике дуется в карты. Налетят, разобьются и потонут. Вы что думаете, законы господни отменены в пользу Англии только потому, что мы здесь родились?*

*Гектор. Да не хочу я тонуть, как крыса в трюме. Я хочу жить. Но что я должен делать?*

*Капитан Шотовер. Что делать? Чего проще изучить, в чем заключаются ваши обязанности настоящего англичанина.*

*Гектор. А разрешите узнать, в чем заключаются мои обязанности англичанина?*

*Капитан Шотовер. Навигация. Изучите ее и живите. Или пренебрегите ею и будьте прокляты во веки веков<sup>812</sup> [Там же; 598–599].*

---

<sup>812</sup> Речь идет о необходимости политического образования, идее, в поддержку которой активно выступал Бернارد Шоу. В отсутствии интереса к политике, из-за которого, во многом, и проистекают социальные проблемы, Шоу

Ничто не меняется в этом дурацком доме... душераздирающем доме... без всяких основ [Там же; 594], в котором его обитатели ощущают себя пленниками. Вердикт, вынесенный автором в финале пьесы, неутешителен:

*Леди Этеруорд. Опасность миновала. Рэндел, идите спать.*

*Капитан Шотовер. Все по местам. Корабль невредим. (Садится и тут же засыпает.)*

*Элли (в отчаянии). Невредим!*

*Гектор (с омерзением). Да. Невредим. И до чего же опять стало невыносимо скучно. (Садится.)* [Там же; 602]<sup>813</sup>.

## **6.2. Художественный образ Корабля Дураков в литературе второй половины XX века**

Последующие десятилетия XX века оказались наполнены событиями не менее значимыми, чем те, что потрясли весь мир в переломные (в особенности для европейских стран) годы первой трети столетия. Вторая мировая война и ее трагические последствия, потребовавшие от Европы и Америки максимальных усилий для восстановления привычного уклада жизни как в материальном, так и в духовном отношениях, получила широкий резонанс в искусстве, породив целый

---

обвиняет обитателей дома, где разбиваются сердца: *Они были единственными носителями культуры, которые по своему общественному положению имели возможность вступать в контакт с политическими деятелями... Но они сторонились таких контактов. Они ненавидели политику. Они не желали реализовать Утопию для простого народа* [Шоу Б. Дом, где разбиваются сердца; 464].

<sup>813</sup> В связи с аллегорическим содержанием пьесы Шоу уместно привести пример блестящей визуализации ренессансного образа Корабля Дураков в диптихе известного английского фотографа Билла Брандта, основной темой творчества которого в 1930–1940-е гг. стал социальный портрет Великобритании. На двух несколько отличающихся друг от друга снимках под общим названием «Раннее утро на реке. Лондонский мост» / *Early Morning on the River, London Bridge*, 1935 (Иллюстрации 63, 64 в Приложении) зритель видит, как сквозь плотную завесу тумана, через которую едва проступают размытые очертания двух судов, прорывается чайка, движущаяся прямо в объектив фотографа (вторая часть композиции является зеркальным отражением первой и отличается большей контрастностью, а также добавлением восходящего солнца, ярко сияющего на заднем плане, – и чайка, и солнце были «вставлены» Брандтом при помощи его излюбленного приема монтажа, когда фрагменты различных негативов соединяются в одной фотографии). Образ Лондона, запечатленный Брандтом и сравниваемый с викторианским Лондоном, каким его изобразил Гюстав Доре, являет собой тот самый образ города-корабля, каким он предстает в пьесе Бернарда Шоу: утративший четкие контуры, потрепанный изнурительными рейдами, со спущенными парусами, корабль стоит на приколе, все более погружаясь в густоту непроницаемого тумана, из которого вырывается преображенная силой невиданных метаморфоз макабрическая босховская сова – птица тлена, на этот раз принявшая облик меланхоличной чайки, которая вестником упадка слетает с борта корабля.



пласт произведений на «военную» и «послевоенную» тематику. Отчаянные попытки людей обрести утраченные ориентиры, найти опору в пошатнувшемся мире, вернуть себе осознание происходящего и, что важнее всего, смысл жизни, которая в свете произошедших за полстолетия событий оказалась столь непредсказуемой, нашли отражение в произведениях, основная задача которых состояла в том, чтобы создать глобальную картину человеческого общества: понять мотивы совершаемых людьми поступков, разобраться в потаенных глубинах человеческой природы и, наконец, ответить на самый важный вопрос: отчего люди оказываются способны на самоуничтожение?

В этом контексте актуальность Корабля Дураков в западноевропейском искусстве не вызывает сомнений. Литераторы, а вслед за ними и кинематографисты, обращаются к ставшему классическим художественному образу, с тем чтобы, словно под микроскопом, изучить натуру самого опасного животного – человека. Состояние мира-корабля второй половины XX века, «темницы душ», как некогда писал Б. Шоу, ничем не лучше прежнего: все тот же прогнивший корпус, все та же гнетущая атмосфера уныния и страха, то же отсутствие уверенности в благополучном исходе плавания. Герои новых произведений могли бы вслед за **Горацием** воскликнуть: *О корабль, вот опять в море несет тебя/Бурный вал. Удержись! Якорь брось в гавани!//Неужель ты не видишь,/Что твой борт потерял уже/Весла, – бурей твоя мачта надломлена, – /Снасти жутко трещат, – скрепы все сорваны,/И едва уже днище/Может выдержать грозную/Силу волн? Паруса – в клочья растерзаны;/Нет богов на корме...//*<sup>814,815</sup>.

В литературе указанного периода одним из первых сочинений, в котором его автор обратился к ренессансному образу Корабля Дураков, стал дебютный роман аргентинского писателя, большую часть жизни прожившего во Франции

<sup>814</sup> К республике. В переводе. А. Семенова-Тян-Шанского.

<sup>815</sup> Ставшая с течением времени знаковой для западноевропейской культуры метафора «мир-корабль», как отмечает Фербер, прослеживая ее развитие в творчестве Алкея, Архилоха, Эсхилла, Софокла, Платона, Горация, Данте, Шекспира, Мелвилла и Уитмена, по всей видимости, восходит к латинскому глаголу “*guberno*”, в свою очередь, связанному с греческим “*kuberno*”, означающим «править кораблем». Таким образом, как пишет исследователь, все человечество можно представить как спущенное на воду, что получило отражение в устоявшейся фразе “Земля-корабль” [Ferber M. A Dictionary of Literary Symbols. P. 193].

(там же была создана и анализируемая книга), Хулио Кортасара «Выйгрыши» (*Los Premios*, 1960), в настоящее время более известный как «Счастливики». Именно герои произведения Кортасара первыми произнесут слова, которые затем подхватят персонажи книг Портер, Голдинга, Феллини, Грасса и многих других: *Мы влипли в крупную заварушку. В общем-то забавную, но неизвестно, чем она кончится* [Кортасар Х. Счастливики; 126], *в этих запертых дверях есть что-то, что выводит из себя и не дает покоя. Как будто это не круиз, а что-то совсем другое* [Там же; 161].

Фабула повествования Кортасара строится вокруг морского вояжа незнакомых прежде людей, представителей различных социальных классов, профессий, возрастов и жизненных интересов. Единственное, что их объединяет, – это счастливый лотерейный билет, позволивший совершить круиз на комфортабельном судне в компании своих друзей и семьи, *короче, бесплатное морское путешествие с учетом международной обстановки* [Там же; 39]. Герои романа (в подавляющем большинстве) отправляются в дальнее плавание по одной-единственной причине – от скуки: *Как бы ни обернулось, а разнообразие* [Там же]. Уверенность каждого из них в том, что в его жизни ничто не может измениться, сродни безучастности развеселой толпы, населяющей похожие корабли Бранта, Босха и Рабле: *В конце концов, мы приплывем сюда же, и все снова будет в точности как прежде* [Там же].

Согласно утвердившейся традиции на борту морского судна представлено общество во всей своей полноте. Примечателен в этом отношении диалог двух друзей:

– Ты, конечно, заметила, – сказал Рауль Пауле на ухо. – Довольно широко представлены все слои общества. С их излишествами и нехватками в самых ярких проявлениях.

<...>

– По-моему, будет очень интересно, – сказала Паула [Там же; 57].

В полной мере в романе Кортасара реализован и другой неотъемлемый атрибут анализируемого образа – неизвестность, окутывающая судно:

*Неожиданно для всех в мертвой тишине раздался клетот дона Гало: – А на каком пароходе мы плывем? Мы до сих пор не знаем, на каком пароходе плывем... “Вот он, вопрос, – подумала Паула. – Тот злополучный вопрос, от которого вся игра может пойти насмарку” [Там же; 59]. «Счастливики», которым достался столь ценный приз (Главная хитрость – оплаченные отпуска. Какой же служащий устоит? Да и тревел-чеки прими в расчет. В долларах, заметь, в долларах [Там же; 39]), весьма философски подходят к решению этого вопроса: – По сути, дона Гало и некоторых других беспокоит то, что наше будущее находится в несколько подвешенном состоянии. Поэтому они волнуются и спрашивают, как называется пароход. А, собственно, что такое название? Разве оно является гарантией того, что мы все еще называем “завтра”, это чудище с занавешенным лицом, ни в какую не желающее открыть лицо и подчиниться [Там же; 61].*

Судно, предназначение которого состоит в том, чтобы на некоторое время стать единственным местом обитания собравшихся в порту людей, в отличие от своих многочисленных предшественников, оказывается, на первый взгляд, весьма представительным, надежным и, кроме того, наделенным собственным именем – «Малькольм» компании «Маджента Стар»: грузопассажирское судно, превосходно оборудованное, готовое принять на борт небольшую группу избранных пассажиров [Там же; 63]. Подобное допущение, однако, вскоре уравнивается фактом отсутствия у корабля точного курса: “Вам не кажется этот пароход загадочным? Мы даже не знаем, куда нас везут” [Там же; 144].

«Водяная авантюра» [Там же; 105], как именуется вояж один из пустившихся в плавание, разворачивается в ставшем уже привычном для европейского читателя ритме: праздное существование глупцов, не ведающих тревог о завтрашнем дне, беспечно прожигающих жизни на борту корабля, который, как оказывается, никуда не движется. У Кортасара этот босховский образ застрявшего в трясине судна представлен вполне буквально: пассажиры, безосновательно полагавшие, что их круиз давно начался, обнаруживают, что все еще стоят в порту.

Кто-то из присутствующих на корабле оказывается там, стремясь убежать от рутины дней, кто-то – в страхе нести ответственность, другие – в поисках новизны чувств, приключений, опыта и т.д. Отчаянно пытаюсь скрыть собственную натуру, все они поначалу прикрываются масками, сквозь которые вскоре неминуемо начинает проглядывать истинная природа каждого: – *Мы еще увидим, какие тут завяжутся союзы, какие случатся раздоры и предательства. <...> Дон Гало будет сторонним наблюдателем... <...> С семейством Трехо будет непросто... Парнишка переметнется к нам, это наверняка. <...> С остальными все будут любезны, но не более того. <...> Девушке, бедняжке, придется подвергнуться жуткому унижению... <...> Что касается нас с вами, я предвижу наступательно-оборонительный союз* [Там же; 135].

Когда плавание все же начинается, пассажиры «Малькольма» на некоторое время погружаются в атмосферу мрачного, безысходного одиночества, вызванного бескрайней стихией, равнодушно взирающей на человека со всех сторон: *Они остались одни и впервые почувствовали себя одиноко. Не было ни берега, ни бакенов, ни судов, не было даже чаек или легкой ряби на волнах* [Там же; 147]. Покинув знакомый мир, эти люди не сразу обретают себя в новой обстановке. Однако спустя незначительное время все возвращается на круги своя, и каждый вновь занят привычными делами: попытками устроить личную жизнь, разобраться в себе, испытать новые ощущения и т.д.

По мере продвижения судна, несмотря на всеобщую расслабленность и приподнятое настроение, вызванное кажущимися радикальными переменами в жизни, путешественники постепенно начинают ощущать нечто неладное, происходящее на борту, – странное чувство, будто бы всех их выставили на всеобщее посмешище: – *Как знать, – сказала Клаудиа. – Хорхе ведь тоже почувствовал что-то неладное. Он мне сказал только что: “Мы – как в зоопарке, но посетители – не мы”. Я его очень хорошо поняла, потому что у меня самой все время такое же ощущение. И однако: правильно ли, если мы взбунтуемся? Я говорю это не из страха, скорее из опасения, что мы сломаем перегородку, на которой, возможно, держится декорация всего спектакля* [Там же; 173]. Образ

игры пронизывает все повествование романа. Привыкнув дурачиться на суше, ради забавы легкомысленно поступая с чувствами других людей, пассажиры и на корабле продолжают предаваться безудержному азарту игры: – *Давайте вернемся к тому, что такое игра. Я полагаю, что она является составляющей частью современного представления о жизни, без иллюзий и без ложной многозначительности. Ты соглашаешься быть добросовестным слоном или ладьей, чтобы спасти короля. В конечном счете, “Малькольм”, на мой взгляд, не слишком отличается от Буэнос-Айреса, во всяком случае, от моей жизни в Буэнос-Айресе. С каждым днем все более функциональной и закованной в пластик* [Там же; 174]. Атмосферой фарса происходящего пропитано все произведение, помимо прочего изобилующего цитатами из популярных в то время фильмов и именами героев известных комиксов.

Как и на других кораблях «флотилии дураков», пущенных в плавание предшественниками Кортасара, на борту его судна плывет сама Смерть – ее образ находит свое выражение в эпизоде с заболевшими неизвестной прежде разновидностью тифа членами команды. По причине необходимости соблюдать карантин корма «Малькольма», на которой располагается весь экипаж, включая заразившегося капитана, закрыта для посещения пассажирами. Их активные поначалу попытки прорваться за запретную черту, вызванные в большей степени любопытством и уязвленной гордостью от того, что им не позволено свободно передвигаться по судну, якобы отданному в полное их распоряжение, вскоре ослабевают под воздействием приятного осознания отсутствия необходимости принимать какие-либо решения: *Не будь на этом судне так хорошо, они бы, наверное, действовали более энергично и обострили бы ситуацию, чтобы разрешить сомнения. Капуанская разнеженность и удовольствия... <...> Вероятно, Лопес с Раулем разработают новый план, а то и он сам, если ему наскучит сидеть в баре, но чтобы они ни предприняли, это будет всего лишь игра в отстаивание своих прав. Возможно, единственно разумным было последовать примеру Персио и Хорхе, попросить шахматы и провести время как*

*можно лучше* [Там же; 207–208]. На этом фоне вопрос, а тем более ответ, прозвучавший из уст женщин, плывущих на корабле, выглядит довольно наивно:

– *А вы думаете, что это путешествие будет удачным?* – спросила Паула равнодушно.

– *А почему нет? По-моему, от нас это тоже немного зависит* [Там же; 235].

Корабль, являющий собой человеческое общество в миниатюре, живет по тем же правилам и состоит из тех же представителей, что образуют социум вне морских просторов. Эту мысль Кортасар проводит через все повествование, в середине книги вкладывая ее в уста одного из интереснейших персонажей романа, которому уготована участь стать тем самым «мертвецом», что повезет в своем трюме обновленный Корабль Дураков: – *Каждый, кто впервые поднимается на борт парохода, думает, что встретит там совсем иное человечество, что на борту произойдет некое преобразование. Я не такой оптимист и считаю... что тут нет героев, никто не обуреваем чувствами в возвышенном плане* [Там же; 247]. Бессмысленное геройство Медрано, пожертвовавшего собственной жизнью ради того, чтобы телеграфировать о болезни ребенка (оказавшейся обычной детской хворью), поначалу сплотившее одних и озлобившее других, уже спустя несколько часов после вынужденного завершения круиза тускнеет в глазах ранее преданных его памяти друзей. Те, кто вначале храбро заявлял о том, что они ни за что не согласятся подписать бумаги, из которых следует, что на борту судна не произошло ровным счетом ничего противозаконного, вскоре без колебаний принимают жизнь такой, какая она есть: *Ну что ж, нас, как видите, выпустили, – сказал Рауль. – Какое-то время, наверное, последят за нами, а потом... Они свое дело знают. Нас им опасаться нечего. Я, например, первый начну задавать себе вопрос, что я должен делать и когда это делать. И столько раз себе его задам, что в конце концов... Ну что, едем в одном такси, прелестная парочка?* [Там же; 443].

Концовка романа Кортасара, равно как и сочинений его предшественников, весьма неоднозначна. Формально плавание завершается, вернее сказать,

прекращается на третий день, не успев толком начаться. В сущности, однако, ничто не меняется в жизни героев. Ступив на твердую почву и вернувшись на исходную позицию, они продолжают влачить прежнее существование:

*Зажатая между Лопесом и Раулем, Паула спросила, куда они едут. <...>*

*– Для начала можно поехать хлопнуть по рюмашке, – сказал наконец Лопес.*

*– Здравая мысль, – поддержала Паула, которую мучила жажда [Там же; 444]<sup>816</sup>.*

Своего рода финальным аккордом, истиной, вложенной в уста ребенка, становятся слова, сказанные девочкой-подростком Бебой: *– Можно было сразу догадаться, что кончится плохо. Мне все это не понравилось с первого же момента [Там же; 434].*

Комментируя замысел своей книги в «Примечании», Кортасар в ироничной манере, как будто предупреждая возможные вопросы по поводу созданного им «сатирического зеркала» в духе базельского поэта, следующим образом поясняет смысл получившегося в итоге произведения: *Я хотел сказать вам, на всякий случай, что не было у меня поползновений аллегорического характера и тем более – этического. Если к концу повествования кто-то вдруг увидит в персонаже себя, а другой робко придет к заключению, что это существующий порядок принуждает его быть таким, то это не более чем повседневные диалектические игры, которые любой может наблюдать вокруг себя или же в зеркале ванной комнаты, не придавая увиденному трансцендентального характера [Там же; 445].*

Вслед за дебютным романом Кортасара<sup>817</sup> за сравнительно недолгий срок в свет вышло сразу несколько самобытных произведений, повествующих о плавании глупцов к туманным берегам. Первым по хронологии стал роман американской писательницы **Кэтрин-Энн Портер «Корабль дураков»** (*Ship of*

<sup>816</sup> Книга открывается сценой в одном из баров приморского городка, куда один за другим прибывают пассажиры «Малькольма».

<sup>817</sup> По признанию самого автора, начатого «в надежде соорудить некую ширму, чтобы отгородиться от общительности, обуревавшей пассажиров третьего класса на пароходе “Клод Бернар” (туда) и “Конт Гранд” (обратно)» [Кортасар Х. Счастливики. Примечание; 445].

*Fools*). Равно как и «Моби Дик» Мелвилла, выросший на «европейской» почве и породивший волну созданных под его влиянием или же «в ответ» произведений европейских авторов, «Корабль дураков» Портер стал значительной вехой в истории развития одноименного образа. В предисловии к роману, напечатанному в 1962 году, Портер пишет: *Наш мир – корабль по пути в вечность. Образ отнюдь не новый – когда им воспользовался Брант, он был уже очень стар... он в точности отвечает моему замыслу. Я тоже странствую на этом корабле* [Портер К.-Э. Корабль дураков; 13]. На страницах своей книги американская писательница сумела создать яркий и весьма достоверный образ современного ей общества, уместившегося на борту одного-единственного корабля.

О планах автора, к моменту начала работы над книгой прославившегося сборниками рассказов «Цветущее Иудино дерево», «Бледный конь, бледный всадник», «Падающая башня», стало известно задолго до публикации романа: «Переступив порог своего пятидесятилетия, писательница отважилась на длительный и нелегкий труд, и влиятельный критик Марк Шорер не преувеличивал, когда утверждал, что “роман Портер ожидали в Соединенных Штатах на протяжении жизни целого поколения”»<sup>818</sup>. Выход «Корабля дураков» весной 1962 года вызвал шквал восторженных отзывов со стороны как литературных критиков, так и рядовых читателей, охотно приобретающих долгожданную книгу. Вскоре, однако, отношение к произведению Портер несколько изменилось: «Похвалы, собственно, не смолкали, но более явственно выступили претензии к чрезмерной “дистиллированности” слога и неопределенности авторской точки зрения, упреки в философском релятивизме и пессимизме»<sup>819</sup>. Роман, насыщенный историческими параллелями, выросший из личного опыта писательницы<sup>820</sup>, чья молодость совпала с Первой мировой войной, а на зрелые годы пришлась кровавая бойня, развязанная гитлеровской

<sup>818</sup> Мулярчик А. С. На борту современного ковчега // Портер К.-Э. Корабль дураков. М.: Книга по требованию, 2011. С. 3.

<sup>819</sup> Там же.

<sup>820</sup> В «Предисловии» автор пишет: «Я прочитала ее (нравоучительную аллегорию Бранта. – И. М.) летом 1932 года, когда в памяти у меня были еще свежи впечатления от моей первой поездки в Европу» [Портер К.-Э. Корабль дураков; 13].



Германией, не мог оказаться иным. Вслед за Брантом создавая свое сочинение «ради пользы и благого поучения», Портер, однако, вышла далеко за рамки дидактического гротеска базельского поэта, предложив своему читателю панорамное изображение современного общества, представленного в различных ракурсах и от того не всегда однозначно воспринимаемого. Последствия мирового экономического кризиса и революционных событий, происходивших в Мексике (ставшей вторым домом писательницы), вкупе с трагедией «фашистской чумы», нашли свое яркое отражение на страницах «Корабля дураков», наполнив его ощущением беды, грозящей людям со всех сторон; беды, и в этом заключается весь ужас изображенной автором ситуации, навлекаемой ими самими.

Корабль Портер отчаливает из мексиканского порта Веракрус и держит курс на Бремерхафен. Время действия – период между 2 августа и 17 сентября 1931 года (пик Великой депрессии): «Мир взбаламучен, и люди снимаются с мест – кто в поисках лучшей доли, а кто и движимый инстинктом самосохранения. Состоятельные немцы, для которых Латинская Америка издавна служила надежной сферой приложения капитала, в страхе перед мексиканской революцией спешат вернуться домой. Другие же, напротив, чувствуют прилив шовинистических настроений в родном “фатерланде” и опасаются преследований по идеологическим или расовым мотивам»<sup>821</sup>. Вслед за Кортасаром Портер наделяет описываемое ею морское судно собственным именем – «Вера» (*Vera*), т.е. «Истина» (от лат. *veritas*), таким образом с первых строк давая понять, что все, о чем далее пойдет речь, является правдивой историей, высвечивающей подлинные человеческие характеры. В остальном сходство этого корабля с его многочисленными прототипами неоспоримо: старое, изношенное судно, прогнившее и проржавевшее ровно настолько, чтобы это бросалось в глаза каждому, кто взойдет на его борт: *Это была заурядная посудина, которая перевозила и грузы и пассажиров... как все работяги, она круглый год шлепала от одного дальнего порта к другому... невзрачная, точно какая-нибудь хозяйственная немка*, «в сущности, довольно жалкая дрянная посудина [Там же;

<sup>821</sup> Мулярчик А. С. На борту современного ковчега. С. 4.

29]. В роли пассажиров по-прежнему выступают наиболее «характерные» представители социума, при этом «вряд ли можно утверждать, что население современного ковчега у Портер состоит исключительно из образчиков человеческой тупости и производных от нее пороков»<sup>822</sup>, как, собственно, и в более ранних произведениях на эту же тему, созданных, к примеру, Ибсеном, Вулф или Шоу. Характерологический ряд романа Портер весьма широк: перед читателем проходит пестрая вереница всевозможных представителей общества, личность каждого из которых подробно раскрыта в романе объемом в шестьсот страниц.

Список плывущих на «Корабле дураков» путешественников Портер предъявляет читателю в самом начале своего повествования, стилизуя его под запись, сделанную в судовом журнале: мужчины, женщины и дети, представители различных национальностей, классов, профессий и возрастов, исповедующие разную веру – немцы, швейцарцы, испанцы, кубинцы, мексиканцы, шведы, американцы, певцы и танцоры, студенты-медики, художники, торговцы, инженер, обнищавшая аристократка, издатель, врач, адвокат, священники, католики, евреи, религиозный фанатик и многие другие. Всех их объединяет одна общая черта – бедность, которая всеми воспринимается как порок, который нужно тщательно скрывать, дабы не утратить чувство собственного достоинства: *Бедность распознавалась мгновенно, по тому, как скупо давались чаевые, как опасно приоткрывались бумажники и сумочки, как тщательно, осторожными пальцами, сдвинув брови, пересчитывали сдачу, по тому, как в ужасе вздрогнул человек, когда сунул руку во внутренний карман и на ледящий миг ему почудилось, что деньги исчезли* [Там же; 21]. Апофеозом картины всеобщего бедственного положения в романе становится прибытие на борт «Веры» высылаемых с Кубы иностранных рабочих: *Матери кормили грудью тощеньких младенцев; мужчины, сидя на земле, рылись в своих жалких пожитках... осматривали свои стертые ноги, скребли нечесанные головы... глядя в одну точку. Бледные, испуганные, несчастные дети сидели подле матерей и тревожно*

<sup>822</sup> Мулярчик А. С. На борту современного ковчега. С. 4.

заглядывали им в лица... <...> Так ужасна их нищета и что-то с ними происходит до того страшное, что, казалось бы, они должны выть, кричать, силой рваться прочь отсюда [Там же; 59].

Описывая своих «дураков», Портер рисует их портреты в не менее гротескной манере, чем та, что присуща ее предшественникам: *Безумные, безликие путники, в которых уже мало осталось человеческого, – каждый загнав поглубже свою тайную боль, воспоминания, стремления, сломленную волю, – упрямо бродили пешком... потные, отчаявшиеся, голодные... в порт, где стоял на якоре корабль... пытаюсь собрать воедино свои развалившиеся на части судьбы* [Там же; 22]. В уста капитана писательница вкладывает еще более резкую характеристику пассажиров вверенного ему судна: *Он прекрасно знает, какую мразь переправляет его корабль... из порта в порт по всему свету: мошенники, воры, контрабандисты, шпионы, политические ссыльные и беженцы, тайные агенты, торговцы наркотиками – всяческое отребье кишит на нижней палубе; точно чумные крысы, полчищами перебираются они из страны в страну... И даже в верхних слоях, где, казалось бы, можно ждать хоть какого-то внешнего приличия, проступает самая позорная безнравственность, дай только случай* [Там же; 349].

Герои романа собраны Портер на обновленном Корабле Дураков, с тем чтобы в очередной раз продемонстрировать человеку его истинную натуру и те трагические последствия, к которым приводит ее слепое отрицание: словно в тюрьме, заточенные на борту крохотного суденышка (...*уж очень мал этот корабль, прямо как тюрьма, совсем некуда пойти!* [Там же; 211], – восклицает одна из пассажирок), люди начинают лучше осознавать все происходящее с ними. В уста одного из ключевых персонажей книги автор вкладывает символическую фразу: *На корабле мелочей не бывает, малейшая небрежность в любой области может привести к тягчайшим последствиям* [Там же; 94]. Размышляя о собственных ощущениях, вызванных пребыванием в замкнутом пространстве «корабельного мира», Вильгельм Фрейтаг, возвращающийся в Германию за женой и матерью, отмечает: *На корабле почти все продолжают вести себя как*

на суше, а тут для этого просто не хватает места. Каждый пустячный поступок больше бросается в глаза и выглядит куда хуже, потому что нет для него привычного фона [Там же; 116]. О невозможности убежать от себя такого, каков ты есть, о неизменной природе человека говорит в откровенной беседе судовой врач Шуман: *После стольких лет в тихом городке... вообразил, будто на корабле смогу отдохнуть от нашего мира. <...>Ничего подобного не случилось. Все это я видел тысячи раз, только прежде я это видел не на корабле, а на суше. И всех этих людей я уже видел, только в других местах, и звали их по-другому. Их болезни я распознаю с первого взгляда, а если знаешь, каким недугом страдает человек, почти всегда можно сразу сказать, какую форму приняли его пороки и добродетели* [Там же; 167].

Среди острых проблем, затрагиваемых на страницах романа, все те же, ставшие традиционными, вопросы духовной разобщенности, поиска истинной веры, общественного разделения. Равнодушие и презрение людей к чужим проблемам и неурядицам показаны Портер на примере внутреннего монолога американки Мэри Тредуэл, направляющейся в Париж после развода с супругом: *Миссис Тредуэл пошла прочь, спасаясь от человеческой близости, от чувств и излияний. <...> Такие разговоры к добру не ведут, от них плохо и тому, кто исповедуется, и тому, кто слушает. Нет ни исцеления, ни утешения, слезы ничего не меняют, и словами не раскрыть правду. Нет, не говори мне больше о себе, я не слушаю, и ты не заставишь меня слушать. Не хочу тебя знать и не узнаю. Оставь меня в покое* [Там же; 124]. Продолжением этой темы становятся рассуждения писательницы о самодовольстве и гордыне, являющихся отличительными признаками людей, особенно если обстоятельства им в этом потворствуют: *Круг избранных замкнулся, в него не было доступа каким-либо нежеланным гостям, будь то союзник или враг. На всех лицах разлилось блаженное чувственное удовлетворение, смешанное с глубочайшим самодовольством: в конце концов, мы – это мы, не кто-нибудь, читалось на этих лицах, мы – сильнее, мы всех выше, мы – соль земли* [Там же; 206].

Меткие замечания относительно извечного спора о вере и культуре содержатся в диалоге шведа Хансена с немцем Баумгартнером:

*В базе Хансена послышались огорчение и упрек. – По-вашему, это возвышенно, если религия дурачит несчастных бедняков и они воюют друг с другом вместо того, чтобы вместе сразиться против общего врага?*

*<...>*

*Из-за своего столика дрожащим от волнения голосом заговорил Баумгартнер:*

*– Может быть, я великий грешник, но никогда не стал бы я отрицать могущество истинной веры. Это духовный источник нашей цивилизации, единственная наша надежда на бессмертие. Как ни жалки мы сейчас, что бы мы были без веры?*

*Хансен круто обернулся и из-под белобрысых бровей свирепо поглядел на Баумгартнера.*

*– А которая вера истинная?*

*– Всякая вера одинаково истинна, – решительно заявил Баумгартнер.*

*– Да что же ты такое говоришь! – почти взвизгнула его жена.*

*Хансен даже не посмотрел на нее.*

*– Цивилизация! – презрительно фыркнул он. – Знаю я вашу цивилизацию. Сперва солдат, потом торгош, потом поп, потом стряпчий. Торгош нанимает солдата и попу, чтоб они завоевали для него страну. Сперва приходит солдат, то есть убийца; потом поп, то есть враль; потом торгош, то есть вор; а потом все они призывают стряпчего, чтоб он состряпал для них законы и защищал каждый их шаг – вот это и есть ваша цивилизация! [Там же; 139–140].*

Чудовищные мысли о необходимости искусственным образом очищать современное общество от неугодных членов облекает в словесную форму плывущий на корабле издатель рекламного журнала дамских мод Зигфрид Рибер: *Недавно я условился с одним доктором насчет первой из целой серии высоконаучных, весьма доказательных статей в пользу уничтожения всех калек и вообще неполноценных прямо при рождении или как только выяснится, что они*

в каком-то смысле неполноценные. <...> И не только физически недоразвитых или бесполезных младенцев, но и стариков – всех старше шестидесяти или, может, шестидесяти пяти или, скажем, просто когда от них уже нет никакой пользы; больные, неработоспособные только высасывают соки из тех, кто одарен и энергичен, кто составляет молодость и силу нашей нации, чего ради нам обременять их такой обузой? <...> Ну и конечно, туда же отправятся все евреи и потом все, в ком незаконно смешана кровь двух рас, белой и какой-либо цветной – китайская, негритянская... всякое такое. <...>

– Замечательно! – возликовала Лиззи. – Тогда бы у нас не путался под ногами этот горбун, и тот ужасный старикашка в кресле на колесах... и эти испанцы.

– И еще очень многие. За наш новый мир! – провозгласил Рибер и чокнулся с Лиззи [Там же; 345].

Нестерпимая атмосфера, царящая на борту корабля, нравственная теснота, сжимающая в своих тисках каждого без исключения, заставляет пассажиров мечтать выбраться из морского плена, наивно полагая, что за пределами судна их ждет другая жизнь. Пассажиры старухи “Веры” [Там же; 307] грезят о желанном освобождении: Мне все кажется, что это страшный, отвратительный сон, я просто поверить не могу [Там же; 215], – признается миссис Тредуэл; Все к черту. Удрать с корабля. Сойти в Виго и двинуть куда глаза глядят. Удрать с корабля. Все к черту [Там же; 330], – восклицает молодой американец Дэвид; Каждый замкнулся в себе, поглощен был своими заботами, только одно у них оставалось общее – всем хотелось поскорей покончить с этим плаваньем, сойти с корабля и вернуться к своей подлинной, отдельной жизни [Там же; 404].

Изнывая от царящей на борту скуки, мучаясь от безделья, страшась взглянуть на собственное отражение и признать, каков ты есть на самом деле, прибегая к любым доступным средствам, чтобы забыться и продолжать жить как ни в чем не бывало, пассажиры немецкого судна устраивают всевозможные праздничные ужины, представления, розыгрыши лотереи и т.д. Надев шутовские колпаки, предаваясь безотчетному веселью, поглощая без счета спиртное,

портеровские «дураки» вступают в старинную карнавальную пляску. Пестрым хороводом они следуют по замкнутому кругу, взявшись за руки: мужчины и женщины, священники и торговцы, верующие и атеисты, и ведет их сама Смерть. Ее грозный лик предстает в самом начале повествования, когда становится известно о том, что в трюме находится гроб с телом покойного супруга фрау Шмит; позже Смерть снова дает о себе знать в эпизоде трагической гибели бедняка с нижней палубы, бросившегося за борт ради спасения собаки; наконец, Смерть заявляет о себе в заговорщицкой беседе Иоганна с его возлюбленной, толкающей юношу на убийство дяди ради получения наследства. Безудержное веселье вскоре превращается в настоящую вакханалию, посреди которой сброшены все маски, отвергнуты все условности, и каждый предается собственным безумствам.

Как и в более ранних произведениях на эту же тему, в романе Портер судьба пассажиров корабля глупцов не предрешена окончательно: исход плавания неясен, и каждому дан шанс на осознание собственных ошибок и их последующее исправление. Формально плавание «Веры» завершается, однако в широком смысле слова, покидая палубу немецкого парохода, герои возвращаются на борт гораздо более просторного судна под названием «Жизнь», на котором им предстоит продолжить свой путь по мутным водам судьбы, предуготованной каждому согласно его заслугам. Растерянные, смущенные, утратившие всяческие ориентиры после пережитого во время длительного совместного путешествия, эти люди оказываются наедине с пугающей неизвестностью будущего.

Уже в первые месяцы после долгожданной публикации роман Портер вызвал широкий резонанс, и права на его экранизацию были приобретены кинокомпанией *Stanley Kramer Productions* за \$ 500 000. Фильм, вышедший в прокат в 1965 году (режиссером стал Стэнли Крамер), был высоко оценен американской киноакадемией, получив восемь номинаций на премию «Оскар», в том числе за лучший фильм года. Итогом стали две статуэтки: лучшему художнику и лучшему оператору. Роль, исполненная Вивьен Ли, сыгравшей в «Корабле дураков» миссис Тредуэл, стала последней работой знаменитой актрисы.

Что же касается мнения о получившейся экранизации автора оригинального текста, то, на взгляд Портер, сценарист картины Эбби Манн позволил себе опустить слишком многое из того, что, по мнению писательницы, составляло основное содержание ее произведения, и в итоге значительно исказил главную мысль романа.

Следующим произведением, автор которого предложил не менее интересную интерпретацию классического образа, стал роман лауреата Нобелевской премии Уильяма Джералда Голдинга «На край света» (*To the Ends of the Earth*). Трилогия, созданная автором на протяжении девяти лет, с 1980 по 1989 год, включает в себя романы «Ритуалы дальнего плавания» (*Rites of Passage*)<sup>823</sup>, «Две четверти румба» (*At Close Quarters*)<sup>824</sup> и «Огонь в трюме» (*Fire Down Below*)<sup>825</sup>. Первая книга, вышедшая в свет в лондонском издательстве «Фэйбер-энд-Фэйбер», по глубине философской мысли и художественной ценности ничуть не уступала таким шедеврам раннего периода творчества писателя, как, скажем, «Повелитель мух» и «Шпиль». Сюжет романа можно вкратце описать следующим образом: безымянный корабль, будучи списанным со счетов военным судном, отправляется из Англии в *дальневояжное плавание* [Голдинг У. Ритуалы плавания; 11] к австралийским островам Антиподов, везя на своем борту переселенцев и благородных господ, каждый из которых возлагает определенные надежды на далекий континент. Указание точного времени действия событий в тексте отсутствует. Лишь косвенное упоминание исторических событий, современных описываемым в трилогии, позволяет сделать вывод о том, что действие всех трех частей относится к началу XIX века, а

<sup>823</sup> Существует несколько вариантов перевода заглавия романа: «Ритуалы плавания», «Ритуалы инициации», «Ритуалы на море», «Ритуалы дальнего плавания». Наиболее адекватным представляется последний вариант, предложенный в свое время воронежским исследователем творчества Голдинга Т. Г. Струковой.

<sup>824</sup> Оригинальное название второго романа может быть переведено на русский язык как «На ближней дистанции», «Тесное соседство» или «Две четверти румба». Последний из указанных вариантов, по мнению Т. Г. Струковой, соответствует «метафорической сложности книги, пародируя использование в качестве основного принципа “схождение-расхождение”» [Струкова Т. Г. «Морская трилогия» У. Голдинга: традиции и новаторство. Воронеж: Изд-во ВГУ 2000. С. 59]: две четверти румба на картушке компаса и на карте составляют 5,8 градуса, таким образом, находящиеся близко друг от друга предметы на линии горизонта расходятся на огромное расстояние.

<sup>825</sup> Название романа *Fire Down Below* традиционно переводят как «Огонь внизу» или «Огонь в трюме». Однако если принять во внимание тот факт, что в 40-е годы XIX века термин “*firedown*” использовался для обозначения парусного корабля с угольным котлом в трюме, то возможным также становится вариант перевода «Пароход».



именно к периоду Наполеоновских войн (1812–1813). Повествование построено в форме дневника, который ведет молодой аристократ Тэлбот, по протекции крестного направляющийся на Антиподы в качестве помощника генерал-губернатора.

Центральным эпизодом первой части трилогии является сцена глумления над одним из пассажиров судна – пастором Колли, который, не вынеся позора, умирает от стыда в собственной каюте. По признанию писателя, для него было важно понять причины, по которым человек может умереть от стыда: *В не слишком пухлый фолиант – трактат о познании человека человеком – внесем и эту запись. Человек способен умереть от стыда* [Там же; 318], – резюмирует рассказчик.

Фабула второй книги, которую биограф Голдинга Джон Кэрри называет «самым счастливым романом»<sup>826</sup> в творчестве писателя, строится вокруг истории любви рассказчика к юной особе – мисс Чамли, путешествующей на корабле под названием «Алсион». В контексте второго романа трилогии шекспировский лейтмотив *Весь мир театр, в нем женщины, мужчины – все актеры* дополняется экклезиастовским изречением *Много знания – много скорби* (Тэлботу, в частности, принадлежит восклицание: *Знать слишком много – ужасная вещь* [Там же; 204], и все чаще на его глазах читатель замечает *слезы понимания* [Там же]). Разрушение иллюзий, *исчезновение искажающего стекла* [Там же] вынуждает рассказчика окончательно признать греховность человеческой природы.

В третьей – и последней – книге морской саги читатель становится свидетелем сразу нескольких значимых событий в жизни корабля: поломки мачты и рискованных экспериментов с огнем, грозящих гибелью всему судну, свадьбы двух престарелых пассажиров судна и финальной трагической гибели корабля, приставшего к австралийскому берегу.

---

<sup>826</sup> Carey J. William Golding: The Man who Wrote Lord of the Flies. Lnd.: Free Press, 2009. P. 495.

На страницах морской трилогии Голдинг вновь обращается к темам, ставшим классическими в его творчестве: проблеме греховной природы человека и его активного животного начала; проблеме классовой дифференциации в обществе и острой социальной разобщенности; проблеме свободного выбора и ответственности человека за свои поступки. Раскрытию столь обширной проблематики во многом служит использование автором ренессансного образа Корабля Дураков.

Воскликая: *Этот корабль безбожный!* [Там же; 255] – Колли задает тем самым тон всему голдинговскому иносказанию – притче о человеческом обществе, издревле плывущем по беспокойным волнам истории и по мере своего незначительного продвижения не переставшем грешить без оглядки на содеянное, без мысли о покаянии и страха перед грядущим. Для Голдинга, равно как и для множества его предшественников и последователей, корабль есть лучшая метафора окружающего человека мира: *Я теперь воспринимаю его (корабль. – И. М.) как какой-то отдельный мир, вселенную в миниатюре, где нам суждено жить до конца наших дней и где каждого ожидает кого награда, а кого наказание* [Там же; 213], – говорит пастор Колли; *Да это же целый мир: борьба, рождение, смерть, зачатие новой жизни, обручение, бракосочетание... – целый мир умещается на этом непостижимом корабле!* [Там же; 298], – замечает рассказчик Тэлбот.

Следуя сложившейся традиции, Голдинг рисует образ старого и сильно изношенного судна, ни на что не годного, вызывающего лишь жалость и брезгливость. Уже в начале плавания главный герой со слов лейтенанта понимает, что плывет на корабле, являющемся одновременно и военным транспортом, и пассажирским судном: *Мы были всем сразу, а это сводилось к тому... что мы были ничем* [Там же; 27]. На голдинговском «корабле дураков» царит все та же тревожная атмосфера, что и на судах его многочисленных предшественников. Причины ее кроются в событиях, происходящих на борту судна-государства, а также в поведении его обитателей. Показательны в этом смысле слова лейтенанта Саммерса: *Мир или война, корабль всегда в опасности* [Там же], – ставшие

особенно актуальными в период создания Голдингом его трилогии, в конце XX столетия. О том, насколько растерянным и потерявшим всяческие ориентиры выглядит современное Голдингу общество, свидетельствует диалог между главным героем и его слугой:

– *Безопасность всех нас висит на таком волоске!*

– *Сэр?*

– *...Боже правый! Ведь это же все равно, что вручить нашу судьбу моим младшим братцам! Неужели местонахождение судна определяет престарелый офицер по неработающему прибору?* [Там же; 41].

Особенно остро проблема утраты гражданами веры в свое отечество заявляет о себе в восклицании одного из пассажиров судна, плывущего на другой конец света с семьей: *Я не стану сражаться за свою страну! Я покидаю ее! Я не стану сражаться за свой корабль, своего короля или своего капитана* [Там же; 273].

Корабль Голдинга, как и прочие суда «флотилии дураков», блуждает посреди океана, потеряв всяческие ориентиры. Приборы сломаны, офицеры впали в уныние, туман и штиль окутывают судно со всех сторон, словно стремясь навсегда поглотить злосчастный корабль, рискнувший предпринять дерзкое плавание через весь земной шар в погоне за честолюбивой мечтой обрести шанс на новую жизнь в обетованном краю вдали от родины. Среди путешественников-переселенцев царит мрачное уныние и ощущение невозможности что-либо изменить: *Мы вновь оказались... посреди невыносимой духоты и мглы. Мы были беспомощны* [Там же; 267]; все вокруг предстает лишенным смысла, беспорядочным, хаотичным: *Это был настоящий бедлам, и я, при этом вечном свете, шуме и новостях, был почти так же безумен, как и все вокруг!* [Там же; 287]. Пьяные разглагольствования, романтические заигрывания и всевозможные заговоры становятся излюбленным развлечением голдинговских «дураков», казалось бы, с превеликим удовольствием нацепивших потешные колпаки, лишь только корабль покинул порт.

Причины, по которым голдинговский мир-корабль утратил свою цель (духовность) и сбился с верного пути, кроются, как и прежде, в поведении его обитателей. Перед читателем вновь проходит блестяще воплощенная автором галерея знакомых типажей, всевозможные человеческие пороки явлены в образах голдинговских путешественников к Антиподам: Эдмунд Тэлбот, честолюбивый молодой человек, равнодушный к судьбе окружающих его людей и заботящийся лишь о собственном благополучии; мисс Грэнэм – гувернантка, нуждающаяся в средствах и не упускающая случая с выгодой устроить личную жизнь; самодовольный и жадный сластолюбец мистер Брокльбанк, предпочитающий пустую болтовню за стаканом крепкого напитка; его «дочь» Зенобия – легкомысленная особа, для которой отсутствуют какие-либо нравственные барьеры; амбициозный лейтенант Деверель, любитель распространять лживые слухи и стремящийся выслужиться перед начальством любой ценой, не стыдясь ради этого лишний раз продемонстрировать свое раболепие; лицемерный и лживый лейтенант Камбершам; честолюбивый и корыстный лейтенант Бене; и, наконец, Роберт Джеймс Колли – слабовольный «маленький человек», способный лишь покорно плыть по течению, терпеливо снося публичные оскорбления<sup>827</sup>. Ключевым персонажем всего романа является капитан корабля. Личность Андерсона в полной мере соответствует общей картине нравов, царящих на судне: незаконнорожденный сын лорда, усыновленный приходским священником, трусливый, желчный и злобный человек – именно ему доверено управление безымянным кораблем, плывущим в неизвестность. В произведении Голдинга именно так представляют себе конечный пункт судна его пассажиры. Экзотические Антиподы<sup>828</sup> немногим уступают Оракулу Божественной Бутылки Бакбук – цели, намеченной дружной командой бравого Пантагрюэля.

<sup>827</sup> Образ этой несчастной жертвы общественного зла, сосредоточенного на борту голдинговского корабля, что держит путь к Антиподам, представляется во многом созданным под влиянием персонажа романа К.-Э. Портер «Корабль дураков» Юлиуса Левентала – унижаемого всеми еврея, обреченного на враждебность со стороны окружающих и полную изоляцию от социума.

<sup>828</sup> Острова Антиподов (*the Antipodes Islands*), представляющие собой группу скалистых необитаемых островов в Тихом океане, входят в состав островов Новой Зеландии и относятся к Австралийскому Союзу, в свою очередь, входящему в состав Британского Содружества. Время действия романов морской трилогии относится именно к периоду активного колонизаторства и транспортировки переселенцев на новые земли. Об этом, к примеру, свидетельствуют слова рассказчика, относящиеся к мисс Зенобии: *Уж не везут ли ее родители в Антиподию как в*

Искусственность поведения пассажиров, фальшь, что сквозит в их словах и поступках, наигранность, сопровождающая каждую сцену, – все это создает яркий образ театрального фарса, в котором по воле автора участвуют герои трилогии. Манера, в которой рассказчик начинает повествование, напоминает вступительные строки пьесы – так, автор представляет место и время действия разворачивающихся перед зрителем событий: *Место действия – на борту корабля... Год – Вам он известен. День? В данном случае важно лишь то, что это первый день моего плавания* [Там же; 5]. Ощущение театральности не оставляет читателя и во второй книге: *Мне нужен герой, за чьей карьерой я бы проследил во втором томе своих записок... Разыскивается! Герой моего нового повествования, новая героиня, новый злодей и какой-нибудь шут, чтобы побороть мою глубочайшую скуку* [Golding W. *Close Quarters*; 250–251]. В конце второго тома перед читателем открывается перспектива продолжения «действия» и появляется надежда познакомиться с третьим актом представления на тему морского вояжа почтенных дам и господ. Еще более усиливают ощущение условности происходящего «Правила» капитана и белая линия, пересекающая палубу. Капитанские «Правила» становятся своего рода сценарием, в котором каждому участнику разыгрываемого фарса отведена определенная роль, в то время как белая линия четко ограничивает пространство, дозволенное «актеру» в соответствии с его ролью. Образ театра возникает и в связи с тремя основными ритуалами, имеющими место на безымянном корабле: обрядом крещения (наиболее театрализованным), погребения и бракосочетания, а также сценой бала во второй книге трилогии. Пронизывая все повествование, разыгрываемое на борту представление становится *приятной альтернативой морализму* [Голдинг У. *Ритуалы плавания*; 101], которому нет и не может быть места на Корабле Дураков.

На борту голдинговского безымянного судна, по сложившейся традиции, плывет сама Смерть – ее жертвами становятся доведенный до отчаяния и умерший от стыда пастор Колли, а также слуга рассказчика Тэлбота Вилер,

---

*последнее прибежище? В конце концов, среди каторжников и дикарей, среди переселенцев и отставных вояк, тюремщиков и младших священников...* [Голдинг У. *Ритуалы плавания*; 63]. В романах морской трилогии понятие «антиподы» использовано в значении «край света», куда и держат путь пассажиры безымянного корабля.

замешанный в злостном розыгрыше, стоившем священнику жизни, и спустя некоторое время покончивший с собой в его каюте. Чувство причастности к разыгравшейся на корабле трагедии, подсознательно испытываемое каждым пассажиром, тем не менее не мешает никому наслаждаться всеми радостями морского путешествия: словно в *danse macabre*, они водят хоровод с мертвецами, самозабвенно предаваясь быстротечному веселью в отведенное им время.

Как и прежде, исход плавания Корабля Дураков непредсказуем: выход из строя хронометров, повлекший за собой невозможность ориентироваться на море, столкновение с айсбергом, лишь чудом не приведшее к гибели судна, чередование томительного штиля, обездвижившего корабль, с грозным штормом, готовым смыть за борт любого, кто осмелится покинуть каюту, и, наконец, опасность взрыва угольного котла, напоминающего огнедышащего зверя, притаившегося в трюме в ожидании удачного момента для смертельной атаки, – все это создает атмосферу всеобщей растерянности и напряженного ожидания развязки. Финал трилогии, завершающейся пожаром на судне, которое пристало в австралийском порту, мастерски стилизован Голдингом под счастливую концовку викторианского романа в духе Джейн Остин, чье имя прозаик не упускает случая упомянуть в связи с удачно сложившейся судьбой главного героя Эдмунда Тэлбота. Утратив иллюзии, потеряв друга (сгоревшего при пожаре лейтенанта Саммерса), пережив первую любовь и связанные с ней противоречивые чувства, молодой аристократ получает в итоге все, о чем мечтал: молодую красавицу-жену и успешную карьеру в Парламенте. Судьбы остальных персонажей словно скрыты в тени, как будто их плавание на Корабле Дураков все еще продолжается.

Стоит отметить, что в контексте морской трилогии «На край света» имеет место обращение ее автора также и к другому компоненту образного поля «корабль» – художественному образу Ноева Ковчега, который, пусть и в меньшей степени, все же получает свое дальнейшее развитие на страницах социально-философского иносказания английского прозаика. Безымянный корабль, направляемый Голдингом к далеким австралийским островам Антиподов, на своем борту переправляет не только благородных дам и господ, но также

представителей животного мира: *Среди пассажиров есть дамы – молодые, средних лет, старые. Есть несколько пожилых джентльменов и один младший по сану священник <...> Ревут быки и коровы, блеют овцы* [Там же; 12]. На борту «старой посуды» [Там же; 7], оказавшейся останками военного судна [Там же; 11], как и на древнем Ковчеге, стоит невообразимый грохот: *Адская неразбериха* [Там же; 10], *...сверху доносятся залпы и громы... Пронзительно свистят дудки... Невероятный кавардак. Все перемешалось* [Там же; 12]. В тексте трилогии отсутствует прямое указание на Ковчег, однако само описание судна и упоминание в связи с ним имени Ноя дает вполне конкретное направление мысли читателя: *Наше сокровище, как положено старейшему судну, укреплено лучше некуда – и внутри, и снаружи, первым его командиром был не кто иной, как сам капитан Ной!* [Там же; 10].

Голдинг во многом иронически переосмысливает традиционный образ, изменяя как внешний облик Ладьи Жизни, так и личность богоизбранного капитана, а также исход легендарного плавания. Если в ветхозаветном предании судно, призванное спасти человечество от гибели, представляет собой новый трехпалубный корабль весьма внушительных размеров (150 м х 25 м х 15 м), выстроенный специально для предстоящего плавания из дерева гофер; то корабль, разместивший на своем борту голдинговских персонажей (*сработанный из английского дуба* [Там же; 252], также трехпалубный), оказывается *допотопным военным судном* [Там же; 9], которое иначе как «посудиной» главный герой назвать не в состоянии (свою же каюту он именует «стойлом», «курятником», «конурой» или «хлевом» [Там же; 8–9]). Величественный ветхозаветный корабль в трилогии Голдинга, источая *смад и зловоние* [Там же; 7], имеет поистине жалкий вид: *Потолок... да и стенка... старые-престарые, облупленные и сильно латанные* [Там же; 8]. Постоянное упоминание дряхлости корабля, с одной стороны, подчеркивает отличие его от Ноева Ковчега, с другой – сближает с ветхозаветным образом, апеллируя к незапамятным временам, когда судно было построено, и к тем событиям, которые происходили на его борту. Интересен в этом отношении диалог главного героя со слугой:

– Голубчик, откуда здесь такая вонь? – спросил я.

– Вонь, сэр? Какая вонь, сэр?

– Именно вонь! – задыхался я, прикрывая рот и нос ладонями. – Смерд, зловоние или как это еще называется!

– Песок это и гравий, сэр. На новых судах балласт – железный, а наше тогда еще строили, когда ничего подобного не было. Будь оно в среднем, как говорится, возрасте, может, кладь эту и выгребли бы. А так что же... Больно старая она, посудина наша...

– Что же у вас там – вроде кладбища, что ли?

– Насчет этого не знаю. Потому как прежде меня здесь не было [Там же; 7–8].

Личность капитана голдинговского судна также представлена в измененном свете: в отличие от праведника, избранного Богом спасти представителей рода человеческого, Ной/Андерсон хотя и является столь же сильной и яркой личностью (*царь и император... плавучего государства* [Там же; 155], *его Величество Король* [Там же; 157]), однако скорее внушает страх, чем уважение (*жестокий самодур* [Там же], *злой Андерсон* [Там же; 202]): голос его напоминает *раздавшийся рык* [Там же; 34], в то время как лицо выражает одновременно и *животный страх, и животную злобу* [Там же; 35]. Именно с молчаливого согласия капитана совершается глумление над пастором (символизирующим в романе христианские ценности), что в итоге приводит священника к самоубийству: *Я стал жертвой неприязни со стороны капитана Андерсона... Вчерашний фарс не мог быть разыгран без его одобрения или, по крайней мере, его молчаливого согласия* [Там же; 270].

Что же касается исхода плавания богоспасительной ладьи, то участью корабля Голдинга, в противовес Ноеву Ковчегу, благополучно приставшему на Араратских горах, становится вынужденное прекращение маршрута и остановка в Сиднейском порту, где судно (на борту которого в этот момент находится единственный член экипажа) гибнет во время пожара, так и не доставив своих пассажиров к обетованной земле на краю света. Таким образом, Голдинг словно



дает понять, что в наши дни единственное, на что остается уповать современному поколению людей, – это то, что во время взрыва никого не окажется рядом.

Образ Ноева Ковчега реализуется в тексте Голдинга также за счет мотива разделения пассажиров на «чистых» и «нечистых». На корабле, плывущем к островам Антиподов, все пассажиры условно поделены на две категории. Граница, разделяющая места пребывания одних и других, в трилогии Голдинга оказывается весьма конкретной: прогулочную палубу корабля пересекает белая линия, отделяя благородное общество *от простого люда – матросов и переселенцев* [Там же; 235]. Сложившуюся ситуацию Голдинг обыгрывает в присущей ему иронической манере: жертвами становятся наиболее честные, откровенно выражающие свои мысли пассажиры (пастор Колли, матрос Вилер, офицер Саммерс), которые в силу своего низкого происхождения или невысокого общественного положения (*пассажиры второго сорта – переселенцы и тому подобная публика* [Там же; 209]) отделены от благородных и важных персон. Апеллируя к мотиву разделения, Голдинг, таким образом, развивает одну из ключевых тем своего творчества – тему классового неравенства, пронизывающего британское общество на протяжении всей истории его существования: *Совершенный перевод с одного языка на другой невозможен* [Там же; 134], – констатирует один из героев трилогии. Любая попытка совершить подобный «перевод» карается смертью, что доказывают своим примером несчастные жертвы корабельного социума: пастор Роберт Колли, умерший от стыда за поступок, который его вынуждают совершить окружающие; слуга молодого аристократа Тэлбота, *всеведущий и вездесущий* [Там же; 204] Вилер, застрелившийся в каюте Колли; офицер Саммерс, наивно мечтавший «выбиться в люди» и трагически погибший в самом конце романа, когда все опасности, казалось, остались позади.

В дальнейшем подобное сочетание двух компонентов образного поля «корабль» в рамках одного образа читатель обнаружит на страницах романа «История мира в 10 ½ главах» британского постмодерниста Джулиана Барнса, о котором речь пойдет в следующем параграфе.

Однако прежде чем продолжить характеристику произведений литературы, которым образ Корабля Дураков обязан своей популярностью в культуре XX столетия, вначале обратимся к одному весьма знаковому в рассматриваемом контексте произведению кинематографа, сыгравшему немаловажную роль в популяризации данного образа и тесно связанному со своими литературными предшественниками. Речь идет о картине **Федерико Феллини «И корабль плывет»** (*E la nave va*), вышедшей на широкий экран в 1983 году. По воспоминаниям самого режиссера, сценарий к фильму, созданному им совместно с Тонино Гуэрра в студии № 5 в «Чинечитта», они «написали потому, что должны были вручить в письменном виде идею фильма»<sup>829</sup>, и уже после трех дней «пустой болтовни и приступов неожиданной откровенности всего за три недели»<sup>830</sup> подготовили черновой вариант. Прошло еще три года, прежде чем первые наброски превратились в полноценный текст, положенный в основу одного из самых неоднозначных фильмов итальянского мастера.

Фильм «И корабль плывет» стал поздней работой Феллини, созданной на склоне лет и творческой карьеры, когда позади были легендарные картины «Дорога», «Сладкая жизнь» и «8 1/2». Новая кинолента завершала серию работ режиссера, «в которых кризис итальянского общества приобретал вселенские масштабы» («Казанова», «Город женщин»)<sup>831</sup>. Формально сюжет фильма представляет собой рассказ фотокорреспондента о морском путешествии, предпринятом им по заданию газеты с целью запечатлеть собравшееся на борту благородное общество и описать ритуал, ради исполнения которого и было осуществлено плавание.

Съемки проходили в студии, на которой Феллини создал все свои фильмы<sup>832</sup>: «Корабль был сооружен на гидравлических подъемниках, благодаря чему раскачивался, как настоящий... Море было из полиэтилена»<sup>833</sup>. Съемки фильма, по воспоминаниям некоторых членов группы, проходили «как по маслу,

<sup>829</sup> Феллини Ф. Феллини о Феллини. Интервью о кино. М.: Радуга, 1988. С. 105.

<sup>830</sup> Там же.

<sup>831</sup> Долгов К. К. Федерико Феллини, Ингмар Бергман: Фильмы. Философия творчества. М.: Искусство, 1995. С. 95.

<sup>832</sup> И по сей день там висит табличка с вопросом: *Какой фильм следующий?*

<sup>833</sup> Шальнева Е. Федерико Феллини. Ростов н/Д: Феникс, 1999. С. 300.

играючи, без нервотрепки и помех, которые бывали в прошлом... а сроки производства выдерживались с почти немецкой дисциплиной»<sup>834</sup>. После съемок режиссер больше не видел собственного фильма, но говорил, что ему любопытно узнать, как его можно было бы воспринять в наши дни<sup>835</sup>: *Возможно, он мог бы показаться слишком легким и устаревшим или, наоборот... что-то объяснял*<sup>836</sup>. В других интервью Феллини так отзывался о снятой ленте: *Я все быстрее забываю о том, что со мной происходило: от разных фильмов, что я ставил, у меня в памяти остаются какие-то не поддающиеся расшифровке... детали... Когда фильм закончен, я уже не в состоянии сказать, какие чувства я испытывал поначалу... Если я могу рискнуть высказать суждение о своем фильме («И корабль плывет». – И. М.) ... то мне кажется, это такой фильм, который рождает желание сразу же после него поставить следующий*<sup>837</sup>.

«И корабль плывет» – картина «о современном обществе, о раздирающих его проблемах, над разрешением которых оно безуспешно бьется уже несколько десятков лет»<sup>838</sup> – такое определение поздней работы итальянского режиссера как нельзя более точно характеризует и содержание рассматриваемого образа, посвященного вневременным проблемам социума, его вековым заблуждениям и ложным идеалам, лелеемым столетиями. Вслед за своими многочисленными литературными предшественниками Феллини обращается к образу плавания корабля глупцов, дабы рассказать о настоящей жизни со всеми ее противоречиями, трагизмом и фарсом. Кинокритик К. К. Долгов отмечает, что путешествие тоже представляет собой жизнь, только жизнь, взятую в концентрированном виде, в ее наиболее активных и интенсивных формах и отношениях: на какое-то время люди остаются вместе, находятся в постоянном общении друг с другом, выявляя и подчеркивая как свои достоинства и недостатки, так и достоинства и недостатки своего окружения<sup>839</sup>. Пассажиры

<sup>834</sup> Феллини Ф. Феллини о Феллини. С. 105.

<sup>835</sup> Шальнева Е. Федерико Феллини. С. 304.

<sup>836</sup> Там же.

<sup>837</sup> Феллини Ф. Феллини о Феллини. С. 110.

<sup>838</sup> Долгов К. К. Федерико Феллини, Ингмар Бергман: Фильмы. Философия творчества. С. 95.

<sup>839</sup> Там же. С. 96.

«Глории Н.» легко узнаваемы – это все те же представители человеческого общества, которые издавна плывут на «дурачком» корабле, олицетворяя всевозможные дурные наклонности, грехи и пороки: «Нельзя отделаться от впечатления, что они (пассажиры. – И. М.) похожи на какие-то загробные существа, лишённые настоящей жизни. В их словах... сквозит какая-то обречённость. От них как бы исходит запах тлена, гниения... В своих отношениях, словах, поступках они предстают трусливыми, эгоистичными, невежественными, злобными, малокультурными и необразованными серыми существами. От них разит глупостью, высокомерием, чванством. Их физическое и духовное уродство вызывает чувство брезгливости. Они следят друг за другом, доносят, злословят... ненавидят друг друга»<sup>840</sup>.

Картина Феллини, равно как и морская трилогия Голдинга, является стилизацией под повествование о давно прошедших временах<sup>841</sup>. Однако если у английского прозаика иносказательное повествование о природе человека приобретает черты морского романа первой трети XIX века, то фильм итальянского режиссера является стилизацией под черно-белое кино первой трети XX столетия. Оба мастера, по словам К. К. Долгова, предпринимают путешествие в прошлое, чтобы лучше понять современность<sup>842</sup>: их маршрут «современность – прошлое – современность... Объект – человек с его психологией, речью, действием и поведением... цель – глубоко понять происходящее»<sup>843</sup>. Феллини впоследствии так вспоминал о своей задумке: *Я говорил, что хочу поставить фильм в стиле первых кинолент, который должен быть весь, от начала до конца черно-белым, в царапинах, с пятнами сырости, как экспонат из фильмотеки. Одним словом, должен быть подделкой, ибо, я полагаю, что настоящее кино должно быть таким*<sup>844</sup>. Выбор ретро-стилистики режиссер комментировал следующим образом: *Я полагал, что мне нужны лица, которые как можно*

<sup>840</sup> Долгов К. К. Федерико Феллини, Ингмар Бергман: Фильмы. Философия творчества. С. 97.

<sup>841</sup> Этот прием вскоре будет с успехом использован литераторами «нового поколения»: британцами Барнсом и Норминтоном, а также американкой Роган.

<sup>842</sup> Долгов К. К. Федерико Феллини, Ингмар Бергман: Фильмы. Философия творчества. С. 96.

<sup>843</sup> Там же.

<sup>844</sup> Феллини Ф. Феллини о Феллини. Интервью о кино. С. 106.

*больше походили бы на лица тех, кого уже нет, кто ушел в прошлое, и которые бы нас трогали, вызывали бы у нас любопытство, ибо нам кажется, что вот такая прическа, какую уже больше не делают, такая одежда, которую носили сто лет назад, такая манера улыбаться... могут раскрыть нам смысл какой-то истории, рассказать о чьей-то жизни<sup>845</sup>. Во многом добиться желаемого режиссеру позволило использование спецэффекта варьирования: В фильме рассказывается о далеком от нас мире, который жил, любил, страдал, когда нас всех еще не было на свете... Фотография фильма... выдержана в необычном хроматическом ключе: красные, голубые, зеленые краски теряют агрессивность реальной действительности и принимают расплывчатые очертания памяти, выцветшие тона воспоминаний... Изображение оказывается чуть-чуть искаженным, подернутым патиной, дрожащим; неизменно между этим изображением и нами словно что-то находится, что мешает его как следует разглядеть. Эту пелену, эту дистанцию я хотел сохранить на экране, показать этот процесс... который с течением времени происходит в нашем сознании: воспоминания оживают в свойственном им призрачном, неясном виде<sup>846</sup>.*

Повествование в фильме, о котором его создатель впоследствии скажет: «Мне он кажется веселым»<sup>847</sup>, – как и в «морском» романе английского писателя<sup>848</sup>, ведется от первого лица одним из участников плавания – репортером,

<sup>845</sup> Феллини Ф. Феллини о Феллини. Интервью о кино. С. 106.

<sup>846</sup> Там же. С. 110.

<sup>847</sup> Там же.

<sup>848</sup> Общим для двух произведений является эпизод внезапного появления на борту корабля белой птицы (почитаемого моряками альбатроса, упомянутого в первом романе Голдинга, Феллини в присущей ему иронической манере заменяет на чайку), вносящей смуту и вселяющей тревогу в души пассажиров (в картине чайка разбивает окно пассажирского салона и влетает в столовую, где благородное общество занято поглощением изысканных яств). Отчаянные попытки избавиться от нее, насилие, которое готово вот-вот случиться, напоминают сцену из «Ритуалов дальнего плавания», в которой один из пассажиров убивает альбатроса, тем самым избавляясь, как он полагает, от суеверного страха, внушаемого птицей. Таким образом, уже в самом начале ленты Феллини задает драматический тон всему повествованию, предвещая трагический исход плаванию корабля, пассажиры которого осмелились поднять руку на священную птицу. Объединяет оба произведения и эпизод появления на небе двух светил. В романе Голдинга этим небывалым зрелищем любителю пастор Колли, в фильме Феллини все пассажиры корабля выходят на палубу, привлеченные потрясающим по своей красоте природным феноменом. В киноленте, как и в романе, созерцание заходящего солнца и восходящей луны приносит умиротворение в души людей, успокаивает и утешает. Помимо этого в ленте Феллини присутствует использованный ранее Голдингом мотив разделения пассажиров судна на две категории. В фильме «И корабль плывет» в роли голдинговской «белой линии» выступает протянутая через всю палубу бельевая веревка: ее функция та же, что и у белой линии в романе – отделить высококордонное общество от эмигрантов. Одним из наиболее ярких эпизодов, демонстрирующих непреодолимый барьер, является сорок седьмая сцена в салоне-ресторана корабля, в самом начале которой почти все сербские беженцы столпились у огромных окон салона-ресторана и, широко раскрыв глаза, удивленно

отправленным газетой для выполнения задания: *Мне сказали: «Сделай репортаж и расскажи обо всем, что там случится»* [Гуэрра Т., Феллини Ф. И корабль плывет; сц. 1]. Корабль «Глория Н.», в определенной степени такой же безымянный, как и большинство судов «флотилии дураков» (о чем свидетельствует буква *N* в его названии<sup>849</sup>), отправляется в свой последний рейс. Время действия – июль 1914 года, начало Первой мировой войны. Пассажирский лайнер везет на своем борту представителей богемы, деловых кругов и аристократии. За время плавания в Сараево происходит убийство эрцгерцога Фердинанда, послужившее началом цепочки трагических событий. На третий день «Глория Н.» подбирает сербских беженцев, с позволения командования корабля размещаемых на борту судна. Спустя некоторое время на его пути встречается австро-венгерский броненосец, с которым связана череда сюжетных хитросплетений. Апогеем развития сюжета становится гибель обоих судов, воспринимаемая как символ заката европейской культуры, в смертельной агонии завершающей свои дни. По мнению К. К. Долгова, фильм «И корабль плывет» можно рассматривать как своеобразный реквием изжившему себя и прогнившему насквозь обществу<sup>850</sup>.

На протяжении всего вояжа зрителя не оставляет ощущение театральности происходящего, что в определенной степени обусловлено выбранным режиссером жанром стилизации под немое черно-белое кино с его гротескными позами и взглядами, а также резкой сменой музыкальных фрагментов, сопровождающих слова и действия героев: словно послушные марионетки, пассажиры корабля двигаются по воле таинственного кукловода, лишённые собственной воли и

---

*разглядывают роскошную обстановку и невиданные яства* [Гуэрра Т., Феллини Ф. И корабль плывет; сц. 47], пока официант не получает приказ опустить шторы, дабы не смущать именитых пассажиров и не мешать им в спокойной обстановке наслаждаться своей трапезой. По воле сценаристов, навязанные людям границы оказываются легко преодолимы под воздействием хорошего вина и музыки, и вскоре благородные дамы и господа оказываются участниками бурного веселья, разыгравшегося в ночной час на кормовой палубе «Глории Н.» незадолго до трагической развязки событий: *В эту ночь весь корабль превращается в сплошную танцплощадку; здесь, под усеянным звездами небосводом, царит безудержное веселье, которому, кажется, не будет конца* [Там же; сц. 59].

<sup>849</sup> Одновременно имя корабля означает «слава», что, как следует из дальнейших событий, в ироническом ключе обыгрывается сценаристами. Таким образом, название целиком можно перевести как «Неизвестная слава», что в полной мере соответствует сюжету картины.

<sup>850</sup> Долгов К. К. Федерико Феллини, Ингмар Бергман: Фильмы. Философия творчества. С. 98.

механически воспроизводящие заготовленные фразы. Усиливают ощущение балаганного фарса и такие художественные детали, как, к примеру, появление на борту бутафорского носорога, страдающего расстройством желудка, а также разудалое выступление с героической кантатой, *исполненной страсти и пафоса* [Там же; сц. 71], в тот самый момент, когда лайнер идет ко дну (*Развороченное нутро парохода заливают вода, топки в котельном отделении погасли. Несмотря на этот ад, на клубы дыма и языки пламени, охватившего весь корабль, пассажиры “Глории Н.” под управлением отважного дирижера Альбертини продолжают петь все с тем же энтузиазмом. В это время на судне идут лихорадочные приготовления к спуску спасательных шлюпок*<sup>851</sup> [Там же; сц. 85]).

Описанная финальная сцена картины является логическим продолжением эпизода, открывающего ленту: *Поют сэр Реджинальд Донгби и его секретарь. Поют офицеры, матросы и служащие похоронного бюро. Поет своим изумительным голосом Ильдебранда Куффари. Поют сопрано Инес Руффо Сальтини и Тереза Валеньяни. Поют секретари, концертмейстеры и карабинеры. Поет толпа, выстроившаяся рядами, словно оперный хор на просцениуме. Перед нами разворачивается самое настоящее музыкальное действие, управляемое изящными и повелительными движениями рук маэстро Альбертини. И вот все, как бы повинувшись зову этой музыки, направляются к крутому трапу; дамы движутся в заданном ритме, словно в танце, слегка придерживая свои длинные юбки* [Там же; сц. 1]. Музыкальная фонограмма не перестает звучать на протяжении всей картины. В этом свете герои ленты Феллини в немалой степени напоминают певцов-горлопанов с картины Босха, самозабвенно голосащих веселые куплеты с закрытыми на происходящее вокруг глазами.

---

<sup>851</sup> В указанном эпизоде очевидна аллюзия на реальный исторический факт – отчаянные попытки оркестра «Титаника», игравшего на шлюпочной палубе в то время, когда шла эвакуация, вселить бодрость духа в отчаявшихся спастись пассажиров.

На борту феллиниевского «корабля дураков» продолжают свое кажущееся бесконечным плавание все те же «глупцы»<sup>852</sup>. Репортер Орландо, с лица которого не сходит выражение шуточного плутовства, в самом начале морского вояжа в весьма ироничной манере приступает к знакомству зрителя с почтенной публикой: *Я спрашиваю, куда направляются все эти необыкновенные пассажиры? И верно ли, что они носители, так сказать, самых высоких ценностей в волшебном мире искусства? Сейчас я вам их представлю* [Там же; сц. 10]. Среди высокочтимых гостей: напыщенный комик немого кино Рикотэн, не желающий признавать своего профессионального фиаско (*Я... я... Рикотэн, я тонкий комический актер. И неправда, что мои основные зрители – дети, я пользуюсь успехом у интеллектуалов* [Там же]); банкир, во всем преследующий одну лишь выгоду (*Ты должен выполнять условия контракта! Тебя взяли сюда для того, чтобы ты делал рекламу моему фильму, и ни для чего другого!* [Там же]); сладострастная леди Вайолет, заставляющая своего супруга сходить с ума от ревности (*...она, в свою очередь, совершенно недвусмысленно пожирает глазами усатого официанта, обслуживающего их стол* [Там же]); величественная и надменная оперная дива Ильдебранда Куффари, после кончины соперницы ставшая обладательницей лучшего в мире голоса; слабохарактерный дирижер фон Руперт, во всем покорный воле матери, завзятой сплетницы [Там же; сц. 13]; притворщик граф ди Бассано, поклоняющийся культу покойной дивы (*...сомнительный субъект, право сомнительный. Он взялся за создание ее музея и под этим предлогом... ухитрился много лет жить у нее на содержании!* [Там же; сц. 26]); развращенные маэстро Рубетти-Первый и Рубетти-Второй и многие другие.

В очередной раз задаваясь вопросом, куда держит путь честная компания (*Так куда же направляется сие почтенное общество? Все эти важные персоны, которым вы не раз имели возможность выражать свое восхищение и*

---

<sup>852</sup> Интересны в этом отношении слова режиссера фильма, вспоминающего процесс разработки характеров героев картины: *Сидя в окружении фотографий с их лицами, развешанных по стенам моего кабинета... я ощущал необходимость развить их истории, глубже изучить их взаимоотношения, добавить им друзей, родственников, новых знакомых и придумать новые ситуации; одним словом, отправиться в путешествие вместе с ними* [Феллини Ф. Феллини о Феллини. Интервью о кино. С. 110].



*аплодировать? Почему они собрались здесь все вместе? Словно не было никогда никакого соперничества... никаких раздоров [Там же; сц. 10]), зритель наконец узнает сокрытую до поры цель блистательной одиссеи «сливок» общества: – Итак, вы хотите знать, ради чего затеяно наше путешествие? Это похороны. “Какие такие похороны?” – спросите вы... Уверяю вас, дамы и господа, похороны! Все эти знаменитости собрались здесь, чтобы присутствовать на похоронах! Такова была последняя воля усопшей, совершенно недвусмысленно выраженная в ее завещании: “Сжечь... и рассеять прах... на рассвете... в открытом море, близ острова, где я родилась...” [Там же]. В контексте последующих событий ритуал погребения праха ...величайшей певицы всех времен! Чуда вокала! Божественного голоса! [Там же], как именует ее рассказчик, предстает в качестве ритуала погребения духовности общества, его идеалов и ценностей. Совершая беззаботное плавание на одном из самых роскошных пассажирских судов своего времени, высокопочтенная публика всем своим поведением демонстрирует очевидное несоответствие титулу носителей самых высоких ценностей из волшебного мира искусств. Изливая из себя сквернословие, зависть, похоть и презрение к нижестоящим, эти представители рода человеческого с воодушевлением предаются всем радостям морской прогулки. Примечательны в этом смысле сцены 16 и 36, в иносказательной форме свидетельствующие о характере собравшихся на борту пассажиров:*

*Из сточных клюзов по черному борту судна струятся потоки густой жижи и, достигнув воды, смешиваются с пенящимися волнами [Там же; сц. 16];*

*ДОРОТЕЯ. Вы чувствуете, как противно пахнет? Что за вонь такая? Не чувствуете?*

*Орландо в замешательстве.*

*ДОРОТЕЯ (потянув носом воздух, матери). Мама... ты не знаешь, откуда этот ужасный запах?*

*МАТЬ ДОРОТЕИ. Рыба, наверное... (Подносит платочек к носу.)*

*ДОРОТЕЯ. Дышать невозможно...*

*Тяжелый запах проник уже и в салон-бар, где поют Лепори и Фучилетто.*

*Раздраженный Лепори поворачивается к коллеге и перебивает его:*

*– Что это за вонь?!*

*Фучилетто сразу же вскипает:*

*– А почему ты смотришь на меня?*

*ЛЕПОРИ. Да не смотрю я на тебя. Только здесь страшно воняет!*

*ФУЧИЛЕТТО (озираясь по сторонам). Говорит, что воняет, а смотрит на меня!*

*Чтобы удостовериться, он, подняв руки, нюхает у себя под мышками.*

*ФУЧИЛЕТТО. От меня не воняет! Дурак!*

*ЛЕПОРИ. Сам дурак!*

*Фучилетто накидывается на него:*

*– Вот я выдеру сейчас твои усишки и запихну их тебе в глотку! Понял, красавчик?*

*После короткого “обмена любезностями” дело доходит до рукоприкладства.*

*РУФФО САЛЬТИНИ (пытаясь их образумить). Аурелиано! Ну что вы оба, в самом деле! Этот ужасный запах идет снаружи, им весь воздух пропитан! Я еще раньше ему говорила!*

*На палубе капитан, окруженный своими офицерами, пытается успокоить пассажиров.*

*КАПИТАН. Да, господа, нам действительно приходится терпеть это зловоние [Там же; сц. 36].*

События, завершающие киноленту (появление покрытого свинцово-серой броней флагмана австро-венгерского флота, выдача эмигрантов, бомба, брошенная в военный корабль и спровоцировавшая выстрел пушки, нацеленной на «Глорию», гибель броненосца, Великого герцога и сербских эмигрантов, находившихся в шлюпке и затянутых в водоворот), предстают перед зрителем в виде калейдоскопа разрозненных сцен, трагический пафос которых развенчивает внезапно открывшаяся панорама студии № 5, где и происходят описываемые съемки: *Пиротехники заполняют черным дымом всю площадку и гигантскую*

платформу гидравлической установки, управляемой с помощью электронной аппаратуры и имитирующей килевую и бортовую качку; на этой платформе держится вся конструкция “Глории Н.”. Батареи осветительных приборов льют свет на растянутую во всю ширину съемочной площадки синтетическую пленку; ассистенты реквизитора колышут ее, и она сверкает и переливается, как настоящая вода. Поглощенные своим делом, суетятся звукооператоры, осветители, камермены. Укрепленные на панорамных тележках кинокамеры ведут съемку одновременно с двух или трех разных точек. Следуют кадры, запечатлевшие ужасную катастрофу “Глории Н.”, гибель которой все еще остается предметом репортажа нашего симпатичного журналиста [Там же; сц. 93]. Последнему (показанному в шлюпке в компании носорога, прежде перевозимого на борту «Глории») остается лишь сообщить о том, что большинству пассажиров судна удалось спастись. Об их дальнейшей судьбе авторы сценария, по сложившейся традиции, умалчивают, предлагая зрителю лишь черно-белые кадры какого-то старого фильма, спасенного от разрушительного действия времени [Там же; сц. 93].

Своего рода пояснением фантасмагории, которой оборачивается картина Феллини, этот причудливый гротеск на тему вечного плаванья Корабля Дураков, становятся слова, произнесенные рассказчиком еще в конце первого дня плаванья: “Я все пишу, рассказываю, но о чем все-таки я хочу рассказать?.. О морском путешествии? Или о путешествии по жизни? Но о нем ведь не расскажешь... его совершаешь, и одного этого уже довольно”. (Оторвав взгляд от текста.) Банально, да? Об этом уже столько писали. И лучше, чем я! (Резко поднимается, с яростью в голосе.) Но ведь все уже сказано!” [Там же; сц. 27]. Отвергая традиционную форму сказания о мире-корабле, заблудившемся в бурных волнах истории, Феллини совместно с Гуэрра создают нарочито абсурдную версию классической аллегии, единственную, на их взгляд,

способную донести до зрителя идею глубочайшего заблуждения, граничащего с сумасшествием, в котором погрязло современное общество<sup>853</sup>.

Новая работа Феллини, представляющая собой сочетание элементов драмы и комедии, фарса и гротеска, созданная на закате творческого пути мастера и продемонстрировавшая его пессимистический взгляд на человека, вызвала неоднозначные оценки кинокритиков. Однако, несмотря на это, очередное творение тандема Филлини – Гуэрра получило четыре премии «Давид ди Донателло» от итальянской академии киноискусства: за лучший сценарий, операторскую работу, работу художника, а также как лучший фильм года.

### **6.3. Мифопоэтический образ корабля в литературе конца XX – начала XXI века**

Накануне нового тысячелетия ренессансный образ Корабля Дураков постепенно утрачивает присущую ему прежде роль центрального образа художественного произведения, все чаще выступая лишь в качестве пассивного объекта сюрреалистических игр в псевдоисторию, которые постмодернисты рьяно ведут на страницах своих книг. Многочисленные попытки авторов экспериментировать с классическими сюжетами и образами, вплетая их (зачастую в едва узнаваемом виде) в повествование о современности, с тем чтобы, с одной стороны, продемонстрировать нелепость шаблонного восприятия привычных явлений, с другой – указать на цикличность мировой истории и ее неизбежное повторение, в немалой степени коснулись и по-прежнему актуального образа Корабля Дураков (впрочем, как и двух других компонентов ядра образного поля «корабль»). Благодаря высокой степени разработанности всех трех компонентов

---

<sup>853</sup> В фильмографии Феллини имеется еще одна картина, в которой образ корабля играет немаловажную роль. Речь идет об одной из самых знаменитых работ творческого дуэта Феллини – Гуэрра «Амаркорд» (*Amarcord*). Величественный океанский лайнер, которым каждый год имеют возможность любоваться жители крошечного провинциального городка, уставшие от повседневной рутины, становится для них символом надежды на другую жизнь. В случае, если рассматривать развитие этого образа в творчестве Феллини, «Глория Н.», из сценария к фильму «И корабль плывет», снятого восемь лет спустя, является тем самым желанным круизным лайнером, который наконец зашел в порт и принял на свой борт жаждающих там оказаться пассажиров, однако плавание на нем, по иронии судьбы (и авторов), оказалось ничем не лучше обычной жизни со всеми ее горестями и печалью.

ядра образного поля «корабль» набирает популярность тенденция, впервые заявившая о себе в трилогии Уильяма Голдинга, – сочетать черты трех различных художественных ипостасей мифологемы «корабль» в одном образе, создаваемом на страницах авторского произведения, что в полной мере отвечает экспериментаторскому духу новой эпохи.

Одной из наиболее примечательных иллюстраций нового прочтения архетипического образа стал роман апологета британского постмодернизма **Джулиана Барнса «История мира в 10 ½ главах»** (*A History of the World in 10 ½ Chapters*, 1989). На страницах иронического парафраза сюжета о Ноевом Ковчеге, заключенного в выразительных философско-иносказательных новеллах, писателем создан впечатляющий образ мира-корабля, бороздящего бескрайний океан истории. Роман, состоящий из десяти новелл и интермедии, по заверению самого автора, является абсолютно целостным произведением: *“История мира” – не сборник новелл, она была задумана как целое и выполнена как целое*<sup>854</sup>. Написанная четыре года спустя после публикации «Попугая Флобера» (в 1989 году), эта книга задумывалась писателем в качестве своеобразного продолжения предыдущего романа. В интервью Александру Стюарту Барнс охарактеризовал свою первоначальную идею как желание написать «путеводитель по Библии» от лица прежнего рассказчика. В процессе работы над «Историей» Барнс, однако, был вынужден отказаться от исходного плана. Тем не менее у двух книг оказалось немало общего – к примеру, подход к истории как общепринятому вымыслу, который каждый принимает на веру в силу определенных обстоятельств. Наилучшим образом эта мысль выражена устами одного из самых необычных повествователей в истории литературы – личинки древооточца: *Представители вашего вида не очень-то любят правду. Вы о многом забываете или прикидываетесь, что забыли. <...> Я думаю, что в этой привычке сознательно закрывать на многое глаза есть и положительная сторона: когда игнорируешь плохое, легче живется. Но, игнорируя плохое, вы в конце концов начинаете*

<sup>854</sup> Тарасова Е. Хамелеон британской литературы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.magazines.russ.ru/inostran/2002/7/fenom.html> (обращение 02.09.2019).

*верить, будто плохого не бывает вовсе. А потом удивляетесь* [Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах; 39]. По мере развития повествования перед читателем проходит череда различных субъективных взглядов на произошедшие события – так называемые «внутренние истории», пережитые каждым из участников по-своему и, соответственно, формирующие уникальный взгляд на прошлое. В «Интермедии» (выполняющей роль той самой половины, обещанной в названии «Истории» и помещенной Барнсом практически в самом конце книги) предельно четко сформулировано авторское отношение к тому, что принято называть «историческим процессом»: *История – это ведь не то, что случилось. История – это всего лишь то, что рассказывают нам историки. <...> Один изящный сюжет влечет за собой другой. <...> Мы упорно продолжаем смотреть на историю как на ряд салонных портретов и разговоров... хотя она больше напоминает хаотический коллаж... История мира? Всего только эхо голосов во тьме; образы, которые светят несколько веков, а потом исчезают, старые легенды, которые иногда как будто перекликаются; причудливые отзвуки, нелепые связи* [Там же; 293].

«История мира в 10 ½ главах» – один из первых романов Барнса, который наряду с «Попугаем Флобера», «Дикобразом», сборником рассказов «Пересекая Канал» и романом «Англия, Англия» входит в группу «историографического метавымысла»<sup>855</sup>, обозначенную канадским литературоведом Линдой Хатчон в качестве отдельной в творчестве писателя. По мнению исследователя, в этих романах Барнс открыто ставит под сомнение традиционную историографию, намеренно смешивает вымысел и историю, чтобы пошатнуть безусловность исторического знания и дать новое определение истории, назвав ее *Fabulation*<sup>856</sup>. Согласно замечанию французского ученого Ванессы Гигнери, подобное смешение ставит под сомнение ценность исторических фактов и поднимает вопрос, возможно ли вообще *знать* прошлое<sup>857</sup>. Характеризуя «послание» романа Барнса, Линда Хатчон пишет: «Эти конкурирующие друг с другом исторические

<sup>855</sup> Guignery V. History in question(s). An interview with Julian Barnes. Jackson: University Press of Mississippi, 2009. P. 45.

<sup>856</sup> Там же.

<sup>857</sup> Там же. P. 46.

главки бросают вызов идеалистическим представлениям XIX века... и подрывают гегелевскую концепцию истории как процесса постоянного прогресса»<sup>858</sup>. В «Истории» особый акцент сделан Барнсом на тесном переплетении прошлого и настоящего, на историческом принципе цикличности и возврата: «Представление об истории как линейной и целенаправленной... заменено, с одной стороны, ощущением энтропии, которая отражает дискретность и хаос истории, с другой – взглядом на историю как повторяющуюся и цикличную»<sup>859</sup>, – пишет канадский филолог.

В этом отношении многое проясняет интервью Барнса газете «Известия». На вопрос собеседника: – *Как вы относитесь к жанру криптоистории?*<sup>860</sup> – британский прозаик отвечает:

– *История слишком важна, чтобы отдать ее на попечение историков. Прозаику или драматургу должно быть позволено туда входить.*

– *В любую, даже священную? Зачем, например, в книге «История мира в 10 1/2 главах» вы превращаете библейский миф в частную историю?*

– *Мне хотелось выстроить неофициальный, личный, нелинейный рассказ. Поэтому я оттолкнулся от знаменитого мифа о Ноевом ковчеге, и дальше каждый персонаж на этом ковчеге представил максимально придирчивый отчет об этом путешествии. Очевидно, что должен был быть и безбилетный пассажир, если можно так выразиться. А кого бы не взяли на деревянный корабль? Конечно, древоточца – решил я»<sup>861</sup>.*

Ключевым эпизодом из десяти, составляющих «Историю», является первый, названный автором «Безбилетник», – именно он задает тон всему повествованию и определяет писательскую позицию в решении «исторического

<sup>858</sup> Guignery V. History in question(s). An interview with Julian Barnes. P. 46.

<sup>859</sup> Там же.

<sup>860</sup> Жанр фантастики, основанный на допущении, что реальная история развития человечества, отличающаяся от официальной, была когда-то забыта/скрыта/фальсифицирована, близок жанру альтернативной истории. Термин был впервые введен украинскими писателями-фантастами Олегом Ладыженским и Дмитрием Громовым, более известными под общим псевдонимом Генри Лайон Олди (первые буквы имен соавторов) для описания жанрового своеобразия ряда книг Андрея Валентинова (украинский писатель-фантаст). Термин используется только в русскоязычной критике. Англоязычный эквивалент – *secret history*.

<sup>861</sup> Кочеткова Н. Писатель Джулиан Барнс: «Я не драматург, не денди и не гомосексуалист» [Электронный ресурс] // Известия. Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/326279> (обращение 02.09.2019).

вопроса». Иронический парафраз ветхозаветной притчи о спасении богоизбранных во главе с праведником Ноем, вложенный в уста личинки червя-древоточца, предъявляющей своим слушателям парадоксальную версию произошедших событий, весьма причудливым образом дублируется в последующих главах. Герои прочих девяти новелл переживают каждый свой «потоп»: люди различных возрастов, национальностей, профессий, живущие в разные исторические эпохи, они оказываются связаны мотивом плавания по мутным водам истории в поисках единственной для каждого истины. Образ корабля в этом контексте является связующим для всех десяти глав<sup>862</sup>, выступая, по словам Д. В. Затонского, в качестве своего рода «сюжетной скрепы»<sup>863</sup>. Корабль, понимаемый Барнсом весьма условно и предстающий то в образе подлинного морского судна (круизный лайнер «Санта-Юфимия», «Сент-Луис», «Титаник»), то лодки или плота, а порой и вовсе в роли, напрямую никак не связанной с путешествием на борту традиционного плавательного средства (к примеру, чрево кита), каждый раз выступает в одном и том же формальном амплуа – Ноева Ковчега (вокруг него строится повествование первой, шестой и девятой глав, подспудно этот образ присутствует и в остальных эпизодах) – по сути, на борту такого корабля оказываются герои всех десяти новелл, спасаясь каждый от собственных проблем/страхов/врагов. В интерпретации Барнса Ковчег, бывший некогда ладьей для избранных, превращается в «плавучую тюрьму», в которой, сами того не ведая, плывут к своей гибели заточенные в ней пассажиры. Именно в этой смене ролей и заключается суть причудливой трансформации, которая по воле автора совершается с ветхозаветным судном: Ноев Ковчег в

---

<sup>862</sup> Во многих главах в эпизодической роли появляется хорошо знакомый читателю древесный червь, служащий напоминанием о том, что в любой, даже самой убедительной версии событий имеется свой изъян, который, если присмотреться, способен разрушить все ладно подогнанные факты. По мнению Д. В. Затонского, роль этого любопытного персонажа заключается в том, чтобы выступить прокурором «на процессе над Богом и Ноем... Это как бы заколдованный круг комизма, из которого нет выхода. Ведь в силу смехотворной ничтожности древесный червь просто не может внушать доверия. Его роль в другом: как бы уменьшить до собственных размеров всех антиподов и оппонентов. Эта “способность” и превращает его (наряду с потопом) в главнейшую из “скреп” книги» [Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков: Фолио, 2000. С. 34].

<sup>863</sup> Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. С. 32.



романе Барнса перенимает черты Корабля Дураков, являя тем самым пример одного из самых смелых писательских экспериментов с классическими образами.

*Наш Ковчег отнюдь не походил на заповедник; иногда он скорее напоминал плавучую тюрьму [Там же; 6], – заявляет рассказчик в начале своего повествования об истинном положении дел во время Великого потопа. С первых же строк развенчивая укоренившееся идеалистическое представление о событиях, положивших начало истории современного человечества, древоточец рисует совсем иную картину: Конечно, я знаю, что те события описывают по-разному. У вашего вида имеется часто повторяемая версия, которая до сих пор привлекает даже скептиков. <...> Когда я вспоминаю Путешествие, я не чувствую себя обязанным никому; благодарность не застит мне глаза. Моему отчету вы можете верить [Там же; 7]. Будучи «устаами автора», древоточец решительно срывает маску с заботливо оберегаемого людьми образа, заменяя миф о спасительной ладье сказанием о плавании корабля глупцов. И первым делом рассказчик сообщает о том, что “Ковчег” был больше чем одним кораблем... Это название мы дали целой флотилии [Там же]; Вначале Ковчег состоял из восьми судов: галиона Ноя, который тащил на буксире судно с припасами, четырех кораблей поменьше – их капитанами были Ноевы сыновья – и шедшего на безопасном расстоянии... санитарного корабля. Восьмое судно, сопровождавшее нас недолго, имело загадочное назначение [Там же; 7–8].*

Все последующие характеристики предпринятого барнсовским Ноем бегства от стихии продолжают развитие темы путешествия дураков напрямик в уготованное им чистилище. На всех судах «дурацкого флота» Барнса царит шумное веселье; более того, для развлечения высокопоставленных особ, коими, к примеру, являются Хам и его окружение, выделен особый корабль, *надушенное, развеселое суденышко [Там же; 9]: Очутившись с его подветренной стороны, вы могли уловить странные, дразнящие ароматы; по ночам... оттуда временами доносились разухабистая музыка и визгливый смех [Там же].* Личность капитана, центральной фигуры ветхозаветной притчи, и вовсе низведена Барнсом до уровня *истеричного мошенника и пропойцы [Там же; 12], который не был даже хорошим*

морьяком [Там же; 22]: *Я не хочу задеть вас, однако Ной не был хорошим человеком. <...> Он был чудовищем – самодовольный патриарх, который полдня раболепствовал перед своим Богом, а остальные полдня отыгрывался на нас* [Там же; 17]; *Ной – почему бы не сказать вам правду? – был злобен, вонюч, криводушен, завистлив и труслив* [Там же; 22]. При ближайшем рассмотрении оказывается, что и прочие «избранные» предстают в самом неприглядном виде: *Поглядели бы вы на остальных. Нас отнюдь не удивило, что Бог решил отмыть себе репутацию, странно только, что он вообще не изничтожил весь этот вид, создание которого делает так мало чести его творцу* [Там же; 12]; *Мог ли пьянчуга быть избранником Божьим? Я уже объяснял вам – его избрали потому, что прочие кандидаты были во сто крат хуже. Куда ни кинь – всюду клин* [Там же; 40].

Иронически обыгрывает автор и библейский принцип разделения на «чистых» и «нечистых»: *Быть “чистым” значило быть годным в пищу* [Там же; 15]. В отличие от «нечистых», принятых на Ковчег в составе двух особей, «чистых» принимали в количестве семи: *Семерку встречали на корабле с распростертыми объятиями, но пятеро предназначались для камбуза* [Там же]. Согласно версии далеких событий, предложенной безбилетником-древоточцем, флотилия являла собой *просто-напросто плавучий кафетерий* [Там же; 20]: *На Ковчеге не разбирались, кто чистый, кто нечистый; сначала обед, потом обедня, такое было правило. Вы и вообразить себе не можете, какой богатейшей фауны Ной вас лишил* [Там же]. Неудивительно в этой связи и то, что вместо приличествующей сложившимся обстоятельствам атмосферы всеобщей умиротворенности и горячей благодарности Создателю за спасение от верной гибели, на борту торжествует взаимная неприязнь и *уйма конфликтов на почве ревности и зависти* [Там же; 15], а незаконно попавшие на борт «пассажиры», *обретя надежное убежище... преисполнились самодовольства* [Там же; 25].

Время на судах флотилии словно замерло: то, что спустя тысячелетия, представляется событиями, происходившими в короткие сроки, в устах «очевидца» оказывается хроникой протяженностью в годы: *Дождь шел сорок*

*дней и ночей? Да конечно же, нет... По моей прикидке, дождь шел года полтора. А вода стояла на земле сто пятьдесят дней? Подымай выше – лет до четырех. И так далее. Представители вашего вида никогда не умели правильно оценивать сроки [Там же; 7]. Чем же, по словам безбилетного рассказчика, помимо безудержного веселья и мелких препирательств, заняты в это время путешественники? Как следует из показаний древоточца, истреблением лучших видов фауны: Мы подозревали за всеми этими убийствами какую-то систему. Очевидно, уничтожалось больше животных, чем было необходимо для пропитания, – гораздо больше. <...> Мы начали подозревать, что кое-кто из животных просто-напросто не нравится Ною и его родне [Там же; 21].*

Именно в образе пьяницы-капитана, кажется, сосредоточена вся человеческая глупость, аллегорическое описание которой составляет содержание первой, равно как и последующих глав романа. Помимо того, что он безжалостно истребляет лучшие виды и демонстрирует досадное отсутствие какой бы то ни бы гибкости ума (*Вспомните хотя бы постройку Ковчега. Что сделал Ной? Он построил его из дерева гофер. Из дерева гофер? Даже Сим ему возражал, но нет – таково было его желание, и отступить он не собирался. <...> Строить корабль из одного-единственного сорта дерева... глупо. Для разных частей корабля нужно выбирать материал соответственно их назначению – это известно всякому. Но таков уж был старый Ной – ни малейшей гибкости. Видел только одну сторону медали [Там же; 30]), Ной предстает в роли самого негодного капитана из всех возможных, вслепую ведя вверенные ему суда и целиком полагаясь на собственное разумение: *Ной абсолютно не соображал, что делает, – он умел только бахвалиться да молиться. <...> Конечно, птицы предлагали Ною воспользоваться их умением, но для этого он был слишком горд. Он поручал им вести простую разведку... – и игнорировал их уникальные способности. Еще он послал часть птиц на смерть, заставив их вылететь в страшную непогоду [Там же; 27–28]; Он плохо справлялся с управлением, он потерял четыре корабля из восьми и около трети доверенных ему видов – да если б только нашлись судьи, его отдали бы под трибунал [Там же; 40–41].**

В красках изображая все случившееся с человечеством и якобы спасаемым им животным миром, повествователь все более подводит своего читателя к мысли о том, что выжившие остались в живых скорее вопреки, нежели благодаря предпринятым усилиям. Созерцание всеобщей глупости, царящей на судах флотилии и достигающей апофеоза в образе капитана – горделивого упряма, способного лишь на то, чтобы из вредности уничтожить всякого, кто окажется хоть в чем-то лучшего его самого, – приводит рассказчика к одному-единственному и весьма печальному выводу: *Путешествие научило нас многому, а главное тому, что человек... существо недоразвитое* [Там же; 39].

«Хамелеон британской литературы»<sup>864</sup>, «английский Умберто Эко», «современный Оскар Уайльд»<sup>865</sup>, предпостмодернист<sup>866</sup> Джулиан Барнс создает перед читателем гротескную картину одной из самых почитаемых библейских притч. Как отмечает Д. В. Затонский, «со времен французских энциклопедистов XVIII века да еще, может быть, Лео Таксиля, который в 1897 году опубликовал свою “Забавную библию”, Ветхий Завет не подвергался такому веселому и безоговорочному поношению»<sup>867</sup>. Для Барнса, вовсе не преследующего цели антирелигиозной пропаганды, выбранный сюжет важен в контексте изучения человеческих заблуждений – по этой причине писатель «начинает с события, повсеместно признанного ее истоком. Что это миф – не суть важно. Ведь в глазах Барнса он, разумеется, только метафора, но позволяющая – и в этом суть – набросать образ фундаментального несовершенства сущего, что автору романа и требовалось доказать»<sup>868</sup>.

<sup>864</sup> Такое определение художественному кредо писателя предложила в своей статье «Романист-хамелеон» (*chameleon novelist*) журналистка Мира Стаут. Подтверждением ее мнения являются слова, сказанные в адрес Барнса его близким другом, американским прозаиком Джейм Макинерни: “Джулиан никогда не использует один и тот же узнаваемый голос... Снова и снова он изобретает велосипед” [Тарасова Е. Хамелеон британской литературы].

<sup>865</sup> В интервью обозревателю «Недели» Барнс следующим образом отреагировал на подобный «литературный ярлык»: *Я не знаю никого, кто бы меня так называл, и мне это кажется довольно абсурдным. <...> Кроме того, я не верю в остроумные сентенции* [Кочеткова Н. Писатель Джулиан Барнс: «Я не драматург, не денди и не гомосексуалист»].

<sup>866</sup> Этим титулом Барнса наградила американская писательница и критик Джойс Кэрролл Оутс: *Я до сих пор стараюсь оправдать это определение* [Кочеткова Н. Писатель Джулиан Барнс: «Я не драматург, не денди и не гомосексуалист»], – признается прозаик.

<sup>867</sup> Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. С. 33.

<sup>868</sup> Там же. С. 33–34.

Интереснейшую интерпретацию образа корабля читатель обнаруживает и на страницах новеллы «живого классика» немецкой литературы, лауреата Нобелевской премии Гюнтера Грасса – «Траектория краба»<sup>869</sup> (*Im Krebsgang*, 2002), относящейся к литературе нового тысячелетия. «Воспоминания рассказчика-писателя (предполагаемого сына то ли Мальке из повести “Кошки-мышки”, то ли Матерна из романа “Собачьи годы”) о данцигских событиях и уже известных читателю героях»<sup>870</sup> являют собой авторскую попытку предложить иную перспективу осмысления трагических событий Второй мировой войны. Именно с этим, очевидно, связано и определение жанра, в котором создана «Траектория краба», – новелла – «в его историческом смысле (“новое”, “новинка”), то есть как нового взгляда на восприятие прошлого»<sup>871</sup>.

Сюжет книги строится вокруг попыток рассказчика проанализировать причины преступления, совершенного его сыном, а именно убийства юношей на почве национальной ненависти своего ровесника. Ключевым пунктом в этом «психологическом расследовании» становится трагическая судьба известного немецкого судна «Вильгельм Густлофф», *ставшего легендой не потому, что затонул, а потому, что его гибель замалчивали* [Грасс Г. Траектория краба; 68].

Германский пассажирский десятипалубный круизный лайнер, построенный по заказу и на средства организации «Сила через радость»<sup>872</sup> и названный в честь убитого нацистского партийного лидера, на момент постройки считался одним из крупнейших кораблей своего класса. За все время своего существования, вплоть до 30 января 1945 года, когда в результате торпедной атаки, произведенной командиром подводной лодки С-13 А. И. Маринеско, судно затонуло у берегов Польши, похоронив под своими обломками от 5000 до 9000 пассажиров, большинство из которых составляли беженцы, «Вильгельм Густлофф»

<sup>869</sup> Название своей новой книги Грасс поясняет следующим образом: *Траектория повествования, пролегающая как бы поперек хронологической оси, чтобы получилось нечто вроде того, как ползает краб, который оттопырив клешни в сторону, имитирует задний ход, но на самом деле весьма бойко продвигается вперед* [Грасс Г. Траектория краба; 9].

<sup>870</sup> Добряшкіна А. В. Гротеск в творчестве Гюнтера Грасса. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 19.

<sup>871</sup> Там же.

<sup>872</sup> Политическая организация, занимавшаяся вопросами организации досуга населения Рейха в соответствии с идеологическими установками национал-социализма.

использовался в качестве плавучего дома отдыха, госпиталя, казармы, а также учебного судна. Спущенный на воду 5 мая 1937 года в присутствии Адольфа Гитлера и ряда ключевых руководителей нацистской партии Германии, этот корабль вошел в мировую историю в связи с одной из крупнейших морских катастроф, которые знало человечество<sup>873</sup>. События, связанные с крушением судна, долгое время замалчивались немецким руководством (во второй главе своей новеллы Грасс пишет: *Никто не хотел об этом слышать, ни здесь, на Западе, ни тем более на Востоке. “Вильгельм Густлофф” и проклятая история этого корабля сделали на десятилетия, так сказать, общегерманским табу* [Там же; 33]; *О гибели любимого лайнера из флотилии СЧР в рейхе не сообщалось. Такие сообщения могли подорвать у населения стойкость духа. Ходили только слухи* [Там же; 163]), однако после окончания войны получили широкий резонанс и до сих пор считаются одной из самых болезненных тем в стране. Наряду с художественным фильмом «Ночь над Готенхафеном»<sup>874</sup>, снятом в 1959 году в ФРГ, и телевизионным фильмом 2008 года *Die Gustloff* новелла Гюнтера Грасса является одной из немногих попыток художественного осмысления произошедших событий, а сквозь их призму и понимания причин трагедии Второй мировой войны, ее наследия и влияния нацистской идеологии на молодое поколение.

*Легенды о белом лайнере, на борту которого счастливые люди плавали в короткие и дальние путешествия* [Там же; 31], развенчиваемые Грассом в его «Траектории краба», во многом напоминают предания о дураках, которые беззаботно пустились в плавание, веселясь от души и отказываясь видеть творимое вокруг зло. Судно, о котором идет речь, задумывалось как первый в своем роде бесклассовый корабль, на борту которого все пассажиры были бы

<sup>873</sup> Грасс пишет: *Драма “Титаника”... претендовала на первенство. За ним следовала “Лузитания”, потопленная немецкой подводкой во время Первой мировой войны... Некий одинокий голос напомнил о судне “Кап Аркона” с заключенными из концлагерей, потопленном английскими бомбардировщиками в Нойштедской бухте... эта катастрофа, повлекшая за собой семь тысяч жертв, возглавила рейтинговую таблицу в Интернете. И все-таки в конце концов победителем из этих цифровых баталий вышел “Вильгельм Густлофф”. <...> Она (трагедия крушения лайнера. – И. М.) стала символом человеческих бедствий глобального масштаба [Грасс Г. Траектория краба; 142–143].*

<sup>874</sup> Имеется в виду польский город Гдыня, откуда в свой последний путь зимой 1945 года отправился «Вильгельм Густлофф».

равны, – идея сама по себе утопическая, она, тем не менее, оказалась как нельзя более действенной в популистском отношении: *Идея насчет бесклассового лайнера была действительно блестящей. Думаю, именно этим объясняется то бурное ликование, которым отмечали рабочие верфи спуск лайнера на воду* [Там же; 54]. Пожалуй, на тот момент ничто не могло настолько способствовать смене акцентов в желательном для руководства страны отношении, как строительство великолепного парохода, доступного всему немецкому народу, – парохода, способного увезти людей от их насущных проблем и забот. Цитируя радостные воспоминания своей матери Туллы Покрифке («чье сознание являет собой своеобразную матрешку из нахлобученных друг на друга мифов»<sup>875</sup>), дочери простого столяра, вместе с родителями оказавшейся на борту волшебного «плавучего мирка», рассказчик пишет: *Особенно большое впечатление произвели на мать Туллы Фольклорный зал, Зимний сад, общее хоровое пение по утрам, музыкальные вечера с оркестром. К сожалению, на берег, чтобы посмотреть фьорды, никого не пускали... Одна из фотографий... запечатлела Августа Покрифке смеющимся и пляшущим вместе с норвежской фольклорной группой, которая выступала на лайнере. “Папа мой всегда был весельчаком, а уж когда из Норвегии вернулся, то радовался с утра до вечера”* [Там же; 72]. Когда по воле судьбы кораблю пришлось сменить свой профиль, целое поколение скорбело по утраченным счастливым мгновениям, которыми некогда одарил их чудесный лайнер: *Конец программе “Сила через радость”. Конец морским круизам. Конец фотографиям на память и беседам на солнечной палубе. Конец веселью, конец бесклассовым компаниям отпускников* [Там же; 86].

Описание злополучного рейса, в который ушел «Вильгельм Густлофф» в январе 1945 года, у Грасса в немалой степени напоминает сцены хаоса, разразившегося с началом Потопа, когда каждая живая тварь пыталась забраться на спасительный Ковчег, дабы выжить: *“Столпотворение и жуткий кавардак. Сначала всех, кто поднимался по трапу, еще записывали, как положено, а потом бумаги, видать, не хватило”*. *Общее число пассажиров так и останется*

<sup>875</sup> Ямбург Е. А. Педагогическая траектория Гюнтера Грасса // Грасс Г. Траектория краба. М.: Бослен, 2013. С. 268.

*неизвестным. <...> Сколько их было... непронумерованных и безымянных? <...> Сотней больше, сотней меньше – в подобных случаях это не имеет значения. Такого учета никто не ведет [Там же; 112]; Здесь гомонили тысячи детей, посчитанных и не посчитанных как часть живого груза, и их гомон то и дело смешивался с объявлениями по радио [Там же; 116]. Окруженные ледяной водой, оказавшиеся в смертельном плену после попадания советской торпеды, обезумевшие пассажиры лайнера готовы на все, чтобы выжить: Происходившее внутри корабля неопишимо. Когда мать говорит, что у нее «нету слов», то можно догадаться, что именно я смутно имею в виду. <...> Стариков и детей затаптывали насмерть на широких лестницах и узких трапах. Каждый думал только о себе [Там же; 144–145].*

Корабль Дураков ненадолго отступает перед Ноевым Ковчегом – и вот перед читателем вновь ладья глупцов, однако на этот раз уже не прежний пафосный белоснежный лайнер, экипированный по последнему слову техники, подобный тому, что некогда входил в брантовскую флотилию, но скорее потрепанная лодка с картины Босха: *Оказавшись внутри корабля, Эрн и Август Покрифке почти ничего не узнавали, поскольку все столовые, библиотека, Фольклорный зал и Музыкальный салон лишились своего убранства, в том числе картин, и превратились в шумный матрасный табор [Там же; 116]. Царящая на борту атмосфера беспечности, халатность и безответственность командования судном, несоблюдение элементарных правил безопасности отдают корабль на волю судьбы, которая, как известно, жестоко расправляется с дураками: Упущения мстили за себя. Почему не были заранее подготовлены к спуску спасательные шлюпки, которых и без того не хватало? Почему не проводились регулярные противообледенительные работы на шлюпбалках и таях? К тому же сказалось отсутствие части экипажа, оставшейся за задраенными переборками в носовой части корабля. Ведь курсанты учебного дивизиона не отрабатывали спуска спасательных шлюпок [Там же; 143]. Герои исторической новеллы Грасса – жертвы войны, гибнущие на борту «Вильгельма Густлоффа», – застывают перед мысленным взором читателя, словно босховские «глупцы». Их,*



веселящихся в кают-компании, наслаждающихся едой и напитками, смерть застает врасплох: *Всем, кто отдыхал, жевал коврижки, дремал в койке и кто уцелел при взрыве, не суждено было выжить... <...> Вода быстро прибывала, в ней плавали мертвые тела... бутерброды и прочие остатки ужина... Криков почти не было. Свет погас* [Там же; 140]. Несчастные беженцы, благодарившие судьбу за счастливую возможность спастись на корабле (количество принятых на борт пассажиров почти в десять раз превышало количество имевшихся мест, что, однако, нисколько не смущало желающих оказаться внутри корабля: людей размещали на палубах, переходах, в пустом бассейне; отчаявшиеся матери отдавали своих детей тем, кто уже взошел по трапу), в новелле Грасса предстают в образе дураков эпохи раннего Возрождения, которые, сами того не ведая, добровольно погрузившись на казавшееся с берега чудесным судно, отправляются напрямик в чистилище. В этом отношении на страницах новеллы писателя затрагивается болезненный для немецкого общества вопрос нравственной рецепции наследия Второй мировой войны – проблема исторического восприятия немцев как жертв войны<sup>876</sup>. Повествуя о *тысячах смертей в недрах корабля и в ледяных волнах, немецком реквиеме... морской “пляске смерти”* [Там же; 158], Грасс развивает тему греховной природы человека, являющейся единственной причиной происходящих вокруг несчастий: *Если актуальной сделалась тема гибели лайнера, то не менее злободневным стал для Сети и клич «Бей жидов!» Потoki ненависти, водовороты злобы. Боже мой! Сколько же этого накопилось, сколько ищет выхода наружу, стремится стать реальным действием* [Там же; 159].

<sup>876</sup> Ответственность за трагические события, произошедшие ночью 30 января 1945 года, если следовать документальным свидетельствам, целиком оказывается возложена на командование немецкого военного флота, принявшего беженцев на борт военного судна, что курсировало в зоне боевых действий, будучи экипировано военной техникой и следуя в сопровождении миноносца «Лев». Не имея статуса санитарного судна, «Вильгельм Густлофф» с полным на то основанием рассматривался противником в качестве законной военной цели. Несмотря на это, выпустивший по «Густлоффу» три торпеды командир советской подлодки Александр Маринеско (по суммарному тоннажу потопленных им кораблей считавшийся подводником № 1), по окончании похода представленный к званию Героя Советского Союза, не только не получил новое звание, но и постепенно был понижен с последующим увольнением из рядов ВМФ. Подробности трагедии, разыгравшейся у берегов Польши, долгое время не разглашались обеими сторонами конфликта.

В новелле Грасса корабль также наделен чертами проклятого корабля-призрака, на борту которого навечно заперты души страждущих. В «Траектории краба» тремя такими «узниками» являются сам рассказчик, его мать и сын. *Я ненавижу тебя и за то, что ты родила меня, когда тонул корабль. Временами мне ненавистно и то, что я остался в живых* [Там же; 75], – не единожды восклицает Пауль Покрифке, в своем внутреннем монологе обращаясь к матери. Пересматривая прожитые годы, цепочку событий, которые в итоге привели его вначале к неудачному браку, затем к утрате взаимопонимания с матерью и сыном и, наконец, к ясному осознанию беспросветности собственного существования, рассказчик приходит к осознанию, что всему виной его роковая связь с кораблем, зимой сорок пятого погрузившимся на дно: *Вот чего бы мне хотелось: чтобы родился я не тогда, когда это произошло на самом деле, не в тот фатальный день 30 января... <...> Но кто-то, должно быть треклятое провидение, оказался против. Иного варианта мне не дали. <...> Пока смерть продолжала собирать на бушующем море и в недрах “Вильгельма Густлоффа” свою богатую добычу, уже ничто не препятствовало матери разрешиться от бремени. <...> Рождение мое не было единственным... <...> Но именно в тот момент, когда лайнер ушел под воду... вылез из материнской утробы только я один* [Там же; 153]. Тулла Покрифке, волосы которой побелели через полчаса после торпедных попаданий [Там же; 167], превратившая собственную жизнь в мемориал «Вильгельму Густлоффу», вначале надеявшаяся на сына, который однажды в подробностях опишет историю трагической гибели лайнера, затем полагавшаяся на любимого внука («*Конрадхен непременно станет знаменитым. Не чета он тебе, неудачнику*» [Там же; 48]), при каждом удобном случае переходившая ...к своей излюбленной теме гибнущего корабля. Все остальное ее не волновало [Там же; 166] и находящая утешение лишь в том, что очутилась... в городе, где некогда родился человек, именем которого в казавшиеся мирными времена был назван тот злополучный корабль» [Там же] (*Имя его встречалось здесь повсюду. Даже школа... носила его имя... Это имя можно было встретить едва ли не на каждом шагу* [Там же; 166–167]), она вынуждена признать собственное

поражение перед лицом новой трагедии, причина которой – все те же роковые события многолетней давности: *“Нету справедливости!” В гневе она вырвала сигарету... растоптала ее, будто сигарета служила символом чего-то, что подлежит немедленному уничтожению, закричала, потом запричитала: “Сволочи! Нету больше справедливости!”* [Там же; 211]. Конрад, сознательно пошедший на убийство во имя мести за смерть Мученика (Вильгельма Густлоффа. – И. М.) и осужденный на семь лет, пополнил ряды многочисленных жертв той страшной трагедии: *Потерянные годы. Если придется отсидеть полный срок, то на свободу он выйдет только в двадцать четыре года. Повседневное общение с преступниками и настоящими правыми экстремистами лишь ожесточит его, поэтому на свободе ему будет тяжело, возможны рецидивы и опять тюрьма. Нет! Такой приговор принять нельзя* [Там же; 209].

В новелле Гюнтера Грасса корабль выступает в качестве символа зла, таящегося в людях; история злополучного немецкого лайнера, ставшая причиной трагедии в семье Пауля Покрифке, к концу повествования трансформируется в «голдинговскую» аллегория греховной человеческой природы: *Эта скверна ищет выхода наружу* [Там же; 224], *То, что у нас в голове, внутри таится, вся скверна должна выйти наружу* [Там же; 225]. Итогом размышлений автора становится трагическое признание извечной замкнутости этого порочного круга: *Никогда этому не будет конца. Никогда* [Там же; 229].

«Траектория краба» явилась ключевым литературным событием зимы 2002 года в Германии: главная тема самого влиятельного немецкого информационно-аналитического издания «Шпигель», поместившего на обложку портрет автора, изображение тонущего лайнера и заголовок «Немецкий “Титаник”», новелла Грасса вызвала целый шквал рецензий и статей на тему «забытой трагедии» и нарушенного писателем общественного «табу»: «“Траектория краба” послужила импульсом для массы новых публикаций, литературных произведений, журналистских расследований, телевизионных передач»<sup>877</sup>. Произведение, единодушно с восторгом принятое критиками и читателями (абсолютный

<sup>877</sup> Хлебников Б. Н. Pro capto lectoris // Грасс Г. Траектория краба. М.: Бослен, 2013. С. 232.

бестселлер года, свыше полумиллиона экземпляров за один лишь первый квартал), вскоре было включено в школьную программу. Написанная «на злобу дня» новелла, как справедливо отмечает Б. Н. Хлебников, цитируя Яна Ассмана, представляет собой образец канонического текста, показательного для общества в целом и в то же время для системы ценностей и интерпретаций<sup>878</sup>. Затрагивая одну из центральных тем общественных дискуссий в Германии в начале нового тысячелетия (тему нацизма, правого экстремизма и антисемитизма), Грасс в качестве сюжетобразующего звена своего иносказания использует корабль, который единственный способен масштабно и в то же время глубоко раскрыть тему человеческих заблуждений и социального зла.

«Корабельная» тематика западноевропейской литературы вскоре находит продолжение в новом романе начинающего британского писателя **Грегори Норминтона**, опубликовавшего свое дебютное произведение месяц спустя после выхода в свет «Траектории краба» Грасса. На страницах своего литературного пастиша под не отличающимся оригинальностью названием «**Корабль дураков**» (*The Ship of Fools*) бывший театральный актер (вскоре нареченный критиками «золотым мальчиком британского постмодернизма») весьма изысканно интерпретирует позаимствованный им у великого Босха идейный и сюжетный контур – утлую лодчонку с ее примечательными пассажирами. В слове воспроизведя всех без исключения героев живописного шедевра, Норминтон на основе иносказания о плавании дураков создает масштабную картину человеческих нравов, слабостей и заблуждений. В романе, представленном публике весной 2002 года и в значительной мере явившемся мозаикой всевозможных аллюзий (об этом говорит и сам автор, признающий наличие немалого количества литературных и живописных «претекстов», зашифрованных в его книге), образ Корабля Дураков выступает в роли удачно выбранного символического фона происходящих событий.

---

<sup>878</sup> Хлебников Б. Н. Pro captu lectoris. С. 233.

«Фантазия, вдохновленная картинами Босха и Брейгеля»<sup>879</sup>, стала для двадцатипятилетнего британского актера первым романом, к моменту окончания которого уже работавшего преподавателем актерского мастерства, а в момент выхода книги в свет, по его собственному утверждению, не бывшего «ни тем ни другим»<sup>880</sup>. Будущий автор «Чудес и диковин» и «Портрета призрака», Норминтон создавал «Корабль дураков» как «дань уважения творчеству Босха и Брейгеля»<sup>881</sup>: *Герои их картин переселились, так сказать, с холста на бумагу*<sup>882</sup>, – говорит писатель в одном из интервью<sup>883</sup>. Все три романа, по словам Норминтона, составляют своеобразную трилогию. Центром повествования каждого является картина – «либо реально существующая, либо существующая в моем воображении»<sup>884</sup>. Сам автор не скрывает использованного им в первой книге постмодернистского (в духе Джулиана Барнса, с которым сочинение Норминтона, помимо всего прочего, роднит и композиционная структура произведения: если Барнс открывает свою аллегорию причудливым пастисшем на Ноев Ковчег, то Норминтон в этой роли задействует Корабль Дураков) подхода к образу корабля, чье замкнутое пространство позволяет писателю с успехом осуществить «искусственно созданную внутри текста игру»: *Мои... герои оказываются запертыми в книге. Они вынуждены бесконечно повторять свои истории – с каждым новым прочтением, с каждым новым читателем. Может быть, их путешествие уже подошло к концу, а души их уже давно чисты? Или же это современная трактовка Ада как вечного повторения?*<sup>885</sup>. Позднее, комментируя дальнейшую судьбу своих героев, Норминтон видит ее в более оптимистичном свете, полагая, что конечный пункт плавания его «дурацкого» корабля все же

<sup>879</sup> Карнос Е. В ответе за весь мир. Интервью с Грегори Норминтоном [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.proza.ru/2010/09/14/198> (обращение 02.09.2019).

<sup>880</sup> Иткин В. Грегори Норминтон: «Костюмы и обычаи разнятся, проблемы и чувства остаются в неизменности» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.lasknigas.ru/kv/interview/interview.php?ID=7658> (обращение 02.09.2019).

<sup>881</sup> Карнос Е. В ответе за весь мир. Интервью с Грегори Норминтоном.

<sup>882</sup> Там же.

<sup>883</sup> Автор рецензии на роман Норминтона, напечатанной в Гардиан, призывал *снять шляпу перед молодым романистом, пытающимся... сказать то же самое, но по-новому* [“The Ship of Fools” in Amazon [Электронный ресурс] // Editorial Reviews. Режим доступа: <http://www.amazon.com/The-Ship-Fools-Gregory-Norminton/dp/0340821027> (обращение 02.09.2019)].

<sup>884</sup> Карнос Е. В ответе за весь мир. Интервью с Грегори Норминтоном.

<sup>885</sup> Иткин В. Грегори Норминтон: «Костюмы и обычаи разнятся, проблемы и чувства остаются в неизменности».

чистилище, но никак не ад, который, по мнению писателя, чересчур суровое наказание для глупцов.

По оценке ряда критиков, дебютный роман Норминтона стал «лучшим пастишем на средневековую тему после “Имени Розы” и “Баудолино” Умберто Эко»<sup>886</sup>. Вдохновляясь творчеством «Почетного доктора кошмаров Северного Возрождения», Норминтон «создал искуснейшую постмодернистскую мозаику – оживил всех героев картины и снабдил каждого из них своей историей-стилизацией»<sup>887</sup>. Произведение, написанное под влиянием творчества Чосера и Данте, Бранта и Рабле, Стерна и Дидро, Борхеса и Джойса (с работами Кальвино и Эко, как признается автор, в пору создания «Корабля дураков» он был совершенно не знаком, однако уверен, что с последним он «плывет в одной лодке»<sup>888</sup>), изобилующее элементами поэтики рыцарского романа, поэзии вагантов, куртуазной литературы, богословской притчи и плутовского романа, английскими критиками названное эталоном интеллектуальной прозы начала третьего тысячелетия<sup>889</sup>, разворачивает перед читателем весьма «причудливый словесный гобелен»<sup>890</sup>. Как сказано в одной из аннотаций, «диапазон настроений у Норминтона – от фривольной жизнерадостности Ренессанса до тревожного беспокойства Барокко. Черный юмор и абсурд, физиологические подробности и тоска по недостижимым высотам духа»<sup>891</sup> наполняют страницы современного британского *chef-d’oeuvre*.

Герои романа, который «родился из недр книг и картин»<sup>892</sup>, – незадачливые мореплаватели, неспешно продвигающиеся по незнакомым водам, не замечающие течения времени и меняющегося пейзажа, занятые рассказыванием баек, в каждой из которых воспеваются всевозможные человеческие глупости и пороки

<sup>886</sup> Иткин В. Грегори Норминтон: «Костюмы и обычаи разнятся, проблемы и чувства остаются в неизменности».

<sup>887</sup> Там же.

<sup>888</sup> Там же.

<sup>889</sup> Steve Birt [Электронный ресурс] // EditorialReviews. Режим доступа: <https://www.amazon.com/Ship-Fools-Gregory-Norminton-ebook/dp/B00GU2TGO8> (обращение 02.09.2019).

<sup>890</sup> Рецензия на книгу: Грегори Норминтон «Портрет призрака» [Электронный ресурс] // Мир Фантастики. Режим доступа: <http://www.mirf.ru/Reviews/print1250.html> (обращение 02.09.2019).

<sup>891</sup> Евсюкова С. Грегори Норминтон «Корабль дураков» (TheShipofFools) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.m.tochka.net/e-motion/3857> (обращение 02.09.2019).

<sup>892</sup> Карпос Е. В ответе за весь мир. Интервью с Грегори Норминтоном.

(Норминтон признается, что, на его взгляд, «человеческая глупость всегда будет двигателем повествования, точно так же, как она является двигателем истории»<sup>893</sup>). Монах, Пьяная Баба, Шут (именно с этого рассказа, который мыслился одним из множества в разрабатываемом Норминтоном цикле, и начинается роман), Раскаявшийся Пропойца и другие колоритные персонажи повествуют: о трех приятелях, предавших ради сладострастных грез свою казавшуюся крепкой дружбу; о ненасытной, жадной до любовных утех деве; о мечтателях, предающихся бесплодным фантазиям; о горделивом юноше, ставшем жертвой собственного честолюбия; о самоуверенном подростке, заплатившем высокую цену за потакание своей слабости; о вечном бродяге менестреле, склонном лишь к созерцательности и неспособном бороться за обретенное счастье, и т.д. Демонстрация паноптикума нравственных уродцев всех мастей, которых с упоением живописует Норминтон в своей дебютной книге, при всей кажущейся легкости и даже веселости все же отмечена печатью грозного предупреждения, сделанного заблудшим душам, – завершая роман, устами второго пловца и, очевидно, апеллируя к творению базельского поэта, автор восклицает: *Пейте, мечтайте и веселитесь, друзья: все равно всем вам сгинуть в морской пучине* [Норминтон Г. Корабль дураков; 348]. Апогеем повествования становится излюбленный постмодернистский прием английских писателей, а именно рассказывание истории с самого начала, который Норминтон реализует буквально, слово в слово повторяя начало своей книги: *Я плыву к кораблю, который скорее утлая лодчонка, и даже не лодка, а так, непонятного свойства посудина. Сейчас я вам ее опишу* [Там же; 350].

Последним из анализируемых в контексте настоящего исследования литературных произведений является еще один роман «не европейского происхождения», однако в точности следующий европейской «корабельной» традиции. Речь вновь идет о дебютном сочинении – «Шлюпке» (*The Lifeboat*) Шарлотты Роган. Начинающая писательница с богатым жизненным опытом (ее

---

<sup>893</sup> Norminton G. Letter to Inna Makarova. 2010. 12 April. [Личная переписка].

первый роман был опубликован за год до шестидесятилетия автора) воспользовалась фабулой всеми любимого рассказа «а-ля “Титаник”», который, однако, вместо того чтобы трансформироваться в аллегорию о Летучем Голландце, обернулся притчей о Корабле Дураков. Писательница обращается к классическому образу, чтобы воспользоваться всей полнотой его художественного потенциала. Размещая на шлюпке под номером четырнадцать общество в миниатюре, наделяя его представителей всеми характерными человеческими слабостями, Роган наследует позднесредневековой традиции, отправляя в плавание собственный «корабль дураков».

Самый ожидаемый дебютный роман 2012 года, удостоенный множества хвалебных отзывов, среди которых лестные слова в адреса автора, высказанные, в частности, нобелевским лауреатом Дж. М. Кутзее («Мастерски используя обманчиво простой слог, Шарлотта Роган на примере кораблекрушения и борьбы за жизнь исследует привычку людей к самообману»<sup>894</sup>), переведенный на двадцать шесть языков, он оказался той самой книгой, которую так горячо приветствовали в столетнюю годовщину катастрофы «Титаника».

Путь Роган в большую литературу начался, когда бывшая выпускница Принстонского университета с немалым опытом работы в столь далеких от литературного творчества сферах, как инженерия и архитектура, впервые решила попробовать себя в амплу писателя. В интервью Роган признается: *За 25 лет я закончила 5 романов, но так ничего и не опубликовала*<sup>895</sup>. Счастливая встреча с литературным агентом, согласившимся представлять интересы дебютантки в издательстве, обернулась грандиозным успехом романа, вдохновленным воспоминаниями о детстве, проведенном в семье моряков, и старом уголовном деле о судебном разбирательстве, учиненном над спасшимися в шлюпке, которое будущая писательница обнаружила среди документов мужа.

<sup>894</sup> Coetzee J. M. [Электронный ресурс] // Editorial Reviews. Режим доступа: <https://www.amazon.com/Lifeboat-Novel-Charlotte-Rogan/dp/0316185906> (обращение 02.09.2019).

<sup>895</sup> Goodwin A. Interview with Charlotte Rogan, author of The Lifeboat [Электронный ресурс] // Annethology. Режим доступа: <http://www.annegoodwin.weebly.com/charlotte-rogan.html> (обращение 02.09.2019).



В центре повествования судьба тридцати девяти пассажиров, вынужденных самостоятельно искать спасения посреди океана. Выдуманная история крушения лайнера «Императрица Александра», весной 1914 года направлявшегося из Лондона в Нью-Йорк, изложена устами двадцатидвухлетней Грейс Винтер (стоит отдельно отметить ее говорящее имя: *grace* в переводе с английского – «милосердие», в то время как *winter* означает «зима»). Героиня, которая прагматизмом, а порой и цинизмом своего поведения напоминает незабвенную Бекки Шарп (чего стоит одна история ее замужества, разыгранная барышней словно по нотам), ведет хронику событий, связанных с отчаянными попытками пассажиров шлюпки выжить любой ценой. По словам одного из критиков, «этот жестокий роман говорит нам неприятные вещи о людях»<sup>896</sup>. Глазами молодой вдовы читатель пристально следит за поведением собравшейся в шлюпке разношерстной публики: «худосочного англиканского священника, <...> инвалида с парализованными ногами, полковника, сотрудника судоходной компании, английских аристократок и их компаньонов»<sup>897</sup> и многих других типичных представителей человеческого сообщества. По мере того как дни сменяют ночи, а долгожданное спасение так и не приходит к терпящим бедствие, количество пассажиров неуклонно сокращается: чтобы выжили одни, другие должны умереть. То, что кажется неприемлемым в начале трехнедельного скитания, представляется единственной возможностью остаться в живых в последние дни трагического плавания. Ссылаясь на английского философа и материалиста Гоббса, один из пассажиров шлюпки замечает: *Все сущее подчиняется точным законам науки; эти законы управляют и человеческой природой, побуждая людей к эгоистическим поступкам во имя самосохранения* [Роган Ш. Шлюпка; 266]. По словам критика, «в доказательстве действенности дарвиновской теории в обществе людей, кажется, и заключалась конечная цель

<sup>896</sup> Данилов Ю. «Шлюпка» Шарлотты Роган – не такая простая книга, как может показаться [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://culturavrn.ru/literature/7914> (обращение 02.09.2019).

<sup>897</sup> Кучерская М. Роман Шарлотты Роган «Шлюпка»: Дело рук утопающих [Электронный ресурс] // Ведомости. Режим доступа: [http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/2284878/delo\\_utopayuschih](http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/2284878/delo_utopayuschih) (обращение 02.09.2019).

романа, скорее философского, пусть и надевшего маску психологического триллера»<sup>898</sup>.

Сталкивая на борту спасательной лодки людей, далеких друг от друга по социальному статусу, роду занятий, образу мышления, характеру и душевному складу, Шарлотта Роган создает свою версию картины человеческих типов, в деталях изображая особенности их поведения, речи и сокровенных мыслей. Герои ее романа, обитатели *плавучего мирка* [Там же; 187], наглядно демонстрируют всю палитру грехов и пороков, которым людской род готов предаваться всегда и везде, невзирая на обстоятельства: уже на второй день, *несмотря на общую цель, среди пассажиров начались дразги, вызванные мелочной завистью* [Там же; 29]. Оглядываясь назад, рассказчица предполагает, что *сети интриг и обмана плелись в шлюпке с самого начала* [Там же; 32]. Не считаясь с теми, кто был рядом, одни без конца закатывали истерики, другие роптали, отказываясь принять случившееся: *“С какой стати мы должны голодать, если нас вот-вот спасут?”* [Там же; 101]. Большинство же, подобно «дуракам» Бранта и Босха, растрчивало *свое драгоценное дыхание на песни, смех и пустую болтовню* [Там же; 47], и даже когда *опустилась тьма... продолжали петь* [Там же; 56], веря, что *спасение близко* [Там же; 31]. Были среди пассажиров и те, кто *раздувался от собственной значимости, но старательно напускал на себя скромный вид* [Там же; 53], и те, кто всячески подталкивал соседа к самоубийству во имя всеобщего блага (*“А что такого...? <...> Все равно ты не выживешь, а утонуть, говорят, куда приятней, чем медленно подыхать от голода и жажды”*) [Там же; 149]. Плыли в шлюпке и завзятые рассказчики, и сплетники, и болтуны. Любопытно, что из всех эмоций и смен настроения Роган особо выделяет чувство взаимной неприязни, которое с течением плавания, как отмечает главная героиня, *никуда не делось* [Там же; 62].

Кульминацией романа становится описание яростного преследования единственного в шлюпке профессионального моряка, который с самого начала обеспечивал выживание спасшихся с корабля пассажиров. Нагнетаемая по отношению к нему враждебность и начавшаяся в итоге бойня вызывают в памяти

<sup>898</sup> Кучерская М. Роман Шарлотты Роган «Шлюпка»: Дело рук утопающих.

жестокую травлю Саймона из голдинговского «Повелителя мух»: жажда крови, что ранее стала причиной гибели нескольких пассажиров, сброшенных за борт, якобы в целях выживания остальных, на этот раз подталкивает трех центральных персонажей книги (женщин!) к зверскому убийству их прежнего предводителя: *Значит, мистера Харди приговорили к смерти. <....> В этот момент я бы возвысила голос и прокричала: “Умри, паршивый зверь!”* [Там же; 196]. Темное начало, о котором так много писал в свое время Голдинг, в романе Роган явлено во всем своем устрашающем масштабе: *Среди женщин нашлись такие, которые в открытую злорадствовали, словно мы свергли тирана или на шаг приблизились к спасению* [Там же; 203]. Усиливает эффект, производимый дикой сценой насилия, устроенная убийцами панихида: *Слова теряли свой исконный смысл, и служба обернулась каким-то языческим обрядом, как будто мы хотели умилостивить море, которому только что принесли кровавую жертву* [Там же; 204]. Лейтмотивом романа становится еще одна голдинговская мысль: с жадностью поглощая долгожданное мясо только что выловленной рыбы, за два дня до спасения из морского плена, главная героиня вдруг отчетливо видит подлинную человеческую природу: *Все мы здесь хищники – от рождения* [Там же; 172]. Картина, явленная ее взору, становится апофеозом всего повествования: *Перегруженная шлюпка с пассажирами, у которых... по подбородкам стекала кровь, а искривленные от незаживающих, болезненных трещин губы кровоточили при малейшем намеке на улыбку* [Там же].

Вердикт, который писательница вкладывает в уста главной героини Грейс Винтер, во многом созвучен тому, что еще в конце XV столетия вынесли людскому роду представители Северного Возрождения: *Любой нормальный человек, попади он в эту ледяную неподвижность, просто собрался бы с духом и шагнул за борт, чтобы только не видеть эту шлюпку и засевшее в ней отребье* [Там же; 198].

Уделяя большее внимание трагической составляющей – нравственной встряске, которую необходимо пережить каждому человеку, дабы познать себя истинного и начать путь к исправлению, – Шарлотта Роган блестяще справляется

с поставленной задачей: изучив поведение человека в стрессовой ситуации, приблизиться к пониманию сущности его натуры. Созданное американкой монохромное изображение позволило читателю, в очередной раз взойдя на борт Корабля Дураков вместе с его извечными пассажирами, увидеть свое отражение в самом правдивом зеркале из всех возможных.

Представленное выше произведение на сегодняшний день является последним из серьезных литературных попыток художественного осмысления мифопоэтического образа корабля. Однако вызванный романом немалый резонанс<sup>899</sup> позволяет надеяться в самом скором времени увидеть новые интерпретации всех трех компонентов, составляющих образное поле «корабль» в их современном понимании.

#### **6.4. Художественная интерпретация образа Летучего Голландца в произведениях современной массовой литературы**

В завершение последней главы исследования целесообразно представить обзор современных вариаций на тему Летучего Голландца (созданных преимущественно американскими авторами, давно и весьма успешно эксплуатирующими европейские сюжеты), в значительной мере относящихся к явлению так называемой «массовой литературы».

Начать стоит с произведения одного из наиболее популярных испаноязычных литераторов современности **Альберто Васкеса-Фигероа**, а именно с первого романа его трилогии **«Океан»** (*Océano*). Журналист и изобретатель<sup>900</sup> по совместительству, Васкес-Фигероа является автором множества книг, среди которых биографии, дилогии («Туарег» и «Утопии»), а

---

<sup>899</sup> В частности, было объявлено о начале съемок экранизации романа. В главной роли заявлена известная голливудская актриса Энн Хэтэуэй, в то время как режиссером планирует стать Джо Райт, известный своими киноадаптациями «Гордости и предубеждения» Остин, «Искупления» Макьюэна и «Анны Карениной» Толстого.

<sup>900</sup> Установка опреснения морской воды и способ опреснения морской воды (Патент RU 2150434).

также серии романов («Сьенфуэгос», «Океан» и «Пираты»)<sup>901</sup>, с успехом издающиеся во всем мире. Роман писателя «Океан» (*Océano*, 1984) из одноименной трилогии, российскому читателю представленной лишь осенью 2013 года, повествует о полной злоключений одиссее семьи Пердомо, вынужденной бежать с родного острова Лансароте, защищая честь младшей дочери – красавицы Айзы. Дочь рыбака, единственным богатством которого является его старая лодка, Айза наделена бараккой – божьим даром *привлекать рыб, успокаивать животных и говорить с умершими* [Васкес-Фигероа А. Океан; 7]. Роковая красота девушки становится причиной трагедии, описанной в самом начале книги: вступившись за оскорбленную честь Айзы, ее брат убивает обидчика – сына богатейшего человека на острове. Слепленный жадой кровной мести отец отправляет в погоню за юношей наемного убийцу. Последним шансом выжить для семьи Пердомо Марадентро становится бегство с острова. Так начинается скорбный путь главных героев по бурным волнам непокорного океана.

В романе Васкеса-Фигероа в образе старого баркаса читатель обнаруживает не только черты Летучего Голландца, но и характерные особенности двух других компонентов ядра образного поля «корабль»: Ноева Ковчега и Корабля Дураков, что в немалой степени объясняет пристальное внимание к этому произведению в рамках настоящего исследования. Плавание старой рыболовецкой лодки, на склоне лет вынужденной бороздить суровый океан, вызывает ассоциацию с ветхозаветным преданием о богоизбранных праведниках, спасенных высшей силой от грозного наказания и ведомых к земле обетованной. Одновременно бегство в открытый океан на борту утлой лодочки, без должного снаряжения, но с одной лишь мыслью чудом пересечь его и добраться до суши живыми и невредимыми, напоминает плавание глупцов, слепым взором глядящих вокруг и оттого не замечающих всей опасности предпринятой ими затеи. Кроме того,

---

<sup>901</sup> Принесший писателю мировую известность роман *Ébano* был экранизирован Ричардом Флейшером – «Ашанти», 1979 (в главной роли снялся известный голливудский актер Майкл Кейн), в то время как режиссером другого произведения, *Manaos* (1975), стал сам автор, выпустивший фильм под названием «Бежавшие из ада», 1979. В настоящее время экранизировано девять романов писателя.

бесконечное путешествие семьи Пердомо по безбрежному океану являет собой путь гордецов, вознамерившихся бросить вызов самому Богу: не желая принять свою судьбу, они продолжают упрямо верить в возможность избежать уготованной им участи.

*Семья Пердомо, или Марадентро, жила в маленьком порту Лансаратеньо, что на берегу Плайя-Бланка, казалось, с первых дней сотворения мира* [Там же; 5], – этой фразой открывается повествование о трагической судьбе семьи, долгое время наслаждавшейся мирным и гармоничным существованием и лишь по воле рока вынужденной покинуть обетованный край. Словно Адам и Ева, изгнанные из Рая, Пердомо, для которых родной остров был *самым прекрасным из тех, что Создатель разбросал по морям и океанам* [Там же; 10], навсегда прощаются со своим парадизом. По замыслу автора, Лансароте представляет собой удивительное место: будто бы заколдованное для чужих глаз, не способных увидеть его истинной красоты, оно уникально для тех, кто сумел проникнуть в его тайны. В ярости от собственного бессилия и невозможности настичь жертву наемник Дамиан Сентено видит причины своих неудач в мистической природе этого безвестного уголка земли: *Отрезанные от остального мира, страдающие от голода и жажды “крольчатники” – как сами лансаротеньос называли себя – были до странности привязаны к этому бесплодному месту и порой казались ему существами из другой галактики, живущими по иным, чем другие смертные, законам* [Там же; 172]. Для семьи Марадентро, как и для изгнанников из Эдема, Лансароте являет собой обетованную землю: *Где еще на этом свете они найдут место со столь же прозрачной водой... <...> Где еще есть такие же белые пляжи и тихие бухты, в которых успокаивается даже дыхание океана?* [Там же; 204]. При этом для человека с суши, чужака Сентено, «островной Рай» закрыт навсегда: *Он не был человеком моря, не принадлежал этому миру, был чужд окружающей его суровой природе, а потому остров пытался вытолкнуть его из себя как нечто абсолютно чужеродное и даже болезнетворное* [Там же; 172].

Главные герои книги – семья рыбаков, в жизни которых морская стихия играет особенную роль: *Семья Марадентро, которая вот уже триста лет как*

*вела промысел в этих водах, не потеряв ни единой лодки, заслуженно прославилась среди рыбаков всего архипелага, считавших, что Пердомо покровительствует сам Виехо-дель-Мар – бог моря [Там же; 220]; Для них и море, и грозный океан были последним прибежищем [Там же; 225]. Единственное, что внушает ужас потомственным рыбакам, не волны, ветры и подводные скалы, а чужие берега, где люди живут иначе и где никто и слыхом не слыхивал об обычаях их предков [Там же]. Изгнанники из райских кущ, они, однако, оказываются и теми избранными, кому Провидение дает шанс начать новую жизнь вдали от врагов, стремящихся уничтожить весь их род. Старый баркас, на котором Пердомо спасаются от неминуемой смерти, становится их Ноевым Ковчегом, охраняемым высшими силами: “Исла-де-Лобос”... был спущен на воду в благословенные дни, и... ни одна буря не смогла догнать баркас [Там же; 222]. На протяжении всего плавания для отца и матери, спасающихся от грозной участи вместе с тремя детьми, баркас превращается в островок родной земли, где пока еще можно было вести привычный образ жизни [Там же; 225]. Как некогда для Ноя, с нетерпением вглядывающегося в туманный горизонт в надежде увидеть сушу, для семьи Марадентро счастливым предзнаменованием становится появление в небе пернатого вестника: У всех на глазах появились слезы радости, так как любой человек моря с детства знал, что означает появление этой птицы [Там же; 346].*

В романе Фигероа получает развитие и образ Корабля Дураков, связанный с началом плавания-бегства, самонадеянно предпринятого Пердомо Марадентро в надежде начать жизнь с нового листа вдали от родного дома. Рассуждая о перспективах, которые ожидают семью в Америке, Себастьян, старший сын Абелая, будто вторит тем глупцам, что уже многие сотни лет плывут на утлой лодчонке, слепо полагаясь на милость судьбы: *Но если только им удастся добраться до Америки... Там их ждет новый, удивительный мир, где трое крепких мужчин и две решительные женщины непременно найдут свою судьбу и заживут свободно и счастливо... Сотни тысяч семей пытались сбежать от нищеты, и многие нашли убежище в Америке: там исполнились их мечты, и они*

*поверили, что земля обетованная все же существует. <...> Казалось, Господь услышал его самые горячие мольбы: он плыл в Америку, волшебную страну снов [Там же; 225–226]. Покидая родину на борту старого полусгнившего баркаса [Там же; 237], немало повидавшего на своем веку и оттого уже, казалось, неспособного вновь тягаться с мощью океанских волн, Пердомо Марадентро, подобно слепцам, пускаются навстречу грозной стихии: *Океан, сменивший прибрежные воды, стал еще более величественным и огромным, еще более устрашающим и намного менее знакомым* [Там же; 213]. Единственным человеком на борту старого суденышка, предчувствующим беду, что ждет семью за океаном, является мать Айзы, Асдрубалья и Себастьяна – она единственная из всех, будто паяц на лодке Босха, отвернувшись от веселящейся толпы, прозревает надвигающуюся беду: *Похоже, что только Аурелия не питала иллюзий касательно их будущего места жительства. Она ясно представляла себе жизнь в Америке, и жизнь эта казалась ей далекой от идеальной. <...> Америка... представлялась ей огромным монстром, пожирающим людские мечты. Она знала, что семьи, туда переезжающие, распадаются так же быстро, как разлетаются песчинки под порывами сильного ветра* [Там же; 252–253].*

По мере своего продвижения некогда *гордая и прекрасная лодка* [Там же; 293] превращается в *жалкую, залатанную со всех сторон посудину, борта которой украшали бесконечные жестяные заплатки* [Там же; 293–294], все более напоминающую обветшавший кораблик Босха, мачта которого давно проросла, и в ее пышной кроне поселилась сама смерть. Ощущая свою абсолютную беспомощность перед лицом выпавшей на их долю участи, семья Пердомо близка к тому, чтобы, оставив всяческие попытки борьбы с роком, предаться унынию: *Пассажиры мертвого баркаса, чей труп медленно тонул в море, охватило чувство обреченности. Они лежали на палубе, в тени одного из больших парусов... и вновь и вновь задавали себе один и тот же вопрос* [Там же; 345]. Изнуряющие сражения с морскими штормами вселяют в сердца команды несчастного баркаса глубочайшую тревогу за исход их безрассудного плавания: *Маленькая команда “Исла-де-Лобос” уже поддавалась страху и тоске, а ее*



*решительность и вера в успех таяли с катастрофической скоростью* [Там же; 298].

Однако наибольшего развития в контексте первого романа трилогии «Океан» получает именно образ Летучего Голландца. Как и проклятому кораблю-призраку, «Исла-де-Лобос» на кажущемся бесконечным пути предстоит пережить суровые штормы и изнуряющие штили, превратившие экипаж в живых скелетов, утративших чувство реальности происходящего и окаменевших сердцем. Портрет капитана баркаса – главы семейства Марадентро, каким его рисует Фигероа, во многом напоминает образ голландского гордеца, осужденного за вызов, брошенный небу: *Абелай Пердомо вцепился в рулевое колесо и словно превратился в каменную статую, ноги его, казалось, вросли в палубу, а двигались лишь его руки, поворачивающие штурвал то влево то вправо, в зависимости от того, с какой стороны прилетит порыв ветра или встанет волна* [Там же; 270]. Автор уподобляет неравную битву человека со стихией игре, которую океан затеял с бумажным корабликом: *Волны, разозлившись, ныряли ему под киль и поднимали чуть ли не до небес, чтобы в тот же миг яростно бросить вниз, в самую бездну, чтобы там уже его подхватила новая волна и снова подбросила к тяжелым и жестким свинцовым тучам* [Там же; 271]. Бой, длившийся два дня и одну ночь, завершается лишь затем, чтобы измотанные до предела старый баркас и его команда вновь начали сражение за свою жизнь, на этот раз преодолевая полное безветрие: *“Нас прихватил мертвый штиль, – признал Абелай Пердомо. – Взял нас в плен, и только один Господь Бог знает, когда решит нас отпустить”* [Там же; 292]. И, как и в легенде о капитане, обреченном на вечные муки за совершенное им преступление, в романе Васкеса-Фигероа причиной происходящих с баркасом бед является один из членов экипажа: *“Позволь мне считать это все карой Господней, ибо если бы мы спаслись, то я бы решил, что искупил вину”* [Там же; 346], – восклицает Асдрубаль, от руки которого погиб наследник богача Кинтеро.

Проклятия, выкрикиваемые семьей в ответ на бессчетные испытания, что посылает им Бог на пути к свободе, отчаянные попытки Марадентро понять, за

что они вынуждены претерпевать нескончаемые трудности, сродни тем гневным восклицаниям, что не устает обращать к небесам непокорный Голландец:

– Почему? – спросила она. – Почему я не имею права проклясть судьбу хотя бы один раз в жизни?

– Потому что лишь еще больше расстроишься... Если бы не тот проклятый штиль, сейчас мы были бы уже в Америке.

– Нет такого права! Нет! Нет права, чтобы Господь так играл с нами. Какое преступление мы совершили?!

– Убили человека. Юношу. Почти мальчишку.

Аурелия строго и пристально посмотрела на сына.

– Я не согласна с твоими словами! – ответила она. – Я не считаю, что все наши беды – это наказание. Это несправедливо! [Там же; 345–346].

Устами матери, Аурелии Пердомо, взывающей к супругу, автор описывает нечеловеческие страдания команды баркаса: *“Посмотри на себя! И посмотри на мальчиков! Вы все время стоите по колено в соленой воде, и ваши ноги покрылись язвами! Себастьян, так тот уже даже ходить не может, и я понимаю, как он страдает, несмотря на то, что ни разу не пожаловался... А жажда! Вы работаете как сумасшедшие и умираете от жажды”* [Там же; 336]. Решение срубить мачту корабля, в тени которой выпалились три поколения Пердомо Марадентро, под ней же был зачат Абелай [Там же; 339], уничтожить сердце баркаса, по-прежнему крепкое, ради того чтобы добыть пресную воду, Абелай воспринимает как еще одно кровавое преступление, за которое он лично понесет суровое наказание: *Абелай Пердомо с тоской думал, что пожирает свою лодку, давно уже ставшую частью его тела, и тем самым он обрекает себя на вечное проклятие* [Там же; 340]. Итогом злоключений, пережитых «Исла-де-Лобос», становится его гибель. Фигероа образно описывает разрушенное судно, сравнивая его тело то с *размокшей буханкой хлеба, которая могла расплзтись в стороны в любую секунду* [Там же; 294], то с *агонизирующим буйволом, которого теперь нужно было добить, чтобы закончить наконец его мучения* [Там же; 344]. До последнего дня оберегаемый семьей Пердомо баркас, от которого непрерывно

*отваливались доски, словно куски мяса от костей разлагающегося трупа, и никакая сила не могла уже вернуть его к жизни [Там же], гибнет, унося с собой своего капитана. На крошечном ботике устремляются к показавшемуся вдалеке берегу мать с детьми: Она всеми силами постаралась не думать о муже, а сосредоточить все свое внимание на крошечной лодочке, которая медленно ползла в сторону туманного берега, но сердце ее осталось на борту мертвого баркаса, и она знала, что душа ее погрузится в мутные воды отчаяния в то же самое время, когда Абелай упадет в объятия океана [Там же; 354–355].*

Книга, написанная в духе магического реализма, наполненная проникновенными рассуждениями главных героев об их мистической связи с суровым рыбацким краем Плайя-Бланка и древним баркасом «Исла-де-Лобос», фантастическими картинками «общения с мертвецами» главной героини красавицы Айзы, сценами суеверного трепета, испытываемого окружающими при виде наделенной сверхъестественным даром дочери рыбака, вызвала огромный интерес у читателей во всем мире. Продолжением ее стали романы «Айза» и «Марадентро», повествующие о том, как сложилась судьба семьи Пердомо в чужом краю и об их отчаянных попытках вернуться на родной остров. Трилогия, создавшаяся Васкесом-Фигероа на протяжении двух лет (с 1984 по 1985), отличающаяся увлекательным сюжетом, яркими персонажами, а также образным этнографическим описанием, легла в основу шестисерийного телевизионного сериала совместного производства (Италия – Испания – Венесуэла), вышедшего на мировые экраны в 1989 году<sup>902</sup>. По словам автора, секрет успеха его книг кроется в их основной цели – помочь читателю убежать от повседневной реальности. В случае с первым романом «океанской» трилогии тема эскапизма оказалась весьма удачно реализована в образе утлой лодчонки, затерявшейся на бескрайнем водном просторе и в причудливой форме воссоздавшей одновременно три компонента ядра образного поля «корабль».

---

<sup>902</sup> В России сериал впервые был показан в 1993 году, с последующим повтором в 1995, 1996 и 1998 гг.

Продолжая следовать хронологическому принципу, упомянем трилогию **Робин Хобб**<sup>903</sup> под названием «Сага о живых кораблях» (*The Liveship Traders*), издававшаяся в США с 1998 по 2000 г. и включающую романы «Волшебный корабль» (*Ship of Magic*, 1998), «Безумный корабль» (*The Mad Ship*, 1999) и «Корабль судьбы» (*Ship of Destiny*, 2000). На протяжении трех частей саги читатель знакомится с удивительными (живыми!) морскими судами, какие можно встретить лишь в единственном месте на земле – городе Удачный (в оригинале *Bingtown*). Подобными кораблями располагают некоторые старые торговые семейства. Секрет их изготовления кроется в особом материале – диводреве (*wizardwood*), обладающем исключительной прочностью, устойчивостью к внешним воздействиям и способностью впитывать человеческие эмоции и характеры. Помимо всего прочего эти корабли обладают весьма специфической особенностью: для того чтобы судно ожило, необходимо, чтобы представители трех поколений одного семейства умерли (!) на его борту. Приняв такую жертву, корабль оказывается привязанным к своему хозяину, храня ему верность и во всем стремясь помогать своему капитану во время плавания. Вторая и третья книги саги посвящены перипетиям в жизни семейства Вестритов, а также раскрытию тайны живых кораблей. Как следует из краткой аннотации, образ Летучего Голландца как такового не заявлен в трилогии Хобб, однако портрет таинственного судна, обладающего мистической силой и неразрывно связанного со своим владельцем, очевидно, восходит к данному образу.

В 2001–2006 годах в Великобритании вышел детективно-приключенческий сериал **Брайана Джейкса**<sup>904</sup> «Потерпевшие кораблекрушение» (*Castaways of the Flying Dutchman*) о мальчике-сироте и его преданном псе, которые чудесным образом спаслись с корабля-призрака. Наделенные способностью обмениваться мыслями, они также получили в дар бессмертие и возможность помогать всем,

<sup>903</sup> Псевдоним Маргарет Астрид Линдхольм Огден (род. в 1952 г.), в основном работающей в жанре фэнтези. Среди написанных ею книг – серии романов «Заклинатели ветров» (*The Windsingers*, 1983–1989), «Народ Северного Оленя» (*The Reindeer People*, 1988), напечатанные под псевдонимом Мэган Линдхольм, а также «Сага о Видящих» (*The Farseer Trilogy*, 1995–1997), «Сага о шуте и убийце» (*The Tawny Man Trilogy*, 2002–2003) и «Хроники Дождевых Чашоб» (*The Rain Wilds Chronicles*, 2009 – 2013), опубликованные под именем Робин Хобб.

<sup>904</sup> Брайан Джейкс (1939–2011) – автор сериалов «Рэдволл» (*Redwall series*, 2006–2011), «Племена Рэдволла» (*Tribes of Redwall series*, 2002–2003) и *Urso Brunov*, 2003–2008.

кто нуждается в их поддержке. История проклятия Летучего Голландца, которая в начале повествования с точностью воспроизводит классический вариант легенды, затем отходит на второй план, служа лишь фоном основной сюжетной линии произведения. В данном случае уместно привести цитату из рецензии, опубликованной в журнале о фантастике «Если»: «История Божьего суда над одержимым капитаном Вандердекенем лишь прелюдия к совсем другой истории – о спасенных и вознагражденных за веру, о Нэбе и Дене, которых Ангел посылает в большой мир, сквозь время, на помощь тем, кто нуждается в этом»<sup>905</sup>.

В 2002 году канадским прозаиком шотландского происхождения, по совместительству университетским преподавателем литературы XVII века, **Эриком Маккормаком**<sup>906</sup>, был опубликован роман под весьма незамысловатым и оттого сразу же обратившим на себя внимание заголовком «**Летучий голландец**» (в оригинале – *The Dutch Wife*). Книга начинается с таинственного исчезновения некоего мистера Вандерлиндена, вместо которого вскоре на пороге дома покинутой им супруги появляется незнакомец, заявляющий о том, что он и есть тот самый пропавший муж. Как сказано в одной из аннотаций, «приключения заводят героев в Город Одноногих Мужчин, племена рыболизов и людей-ящериц, в тибетский монастырь, на Сокрушенную Отмель и в Институт Потерянных. Но самой непостижимой тайной остается человек, живущий рядом»<sup>907</sup>. Названный в другой аннотации «чарующим и необычным»<sup>908</sup>, «Летучий голландец» Маккормака, также именуемый восторженным критиком «гимном многообразию и проникновенным размышлением над природой любви»<sup>909</sup>, в 2003 году удостоился номинации на Книжную премию Торонто. В тексте романа образ

<sup>905</sup> Брайан Джейкс. Двое с «Летучего голландца» [Электронный ресурс] // Если. 2004. № 4. Режим доступа: <http://www.deltaquattro.com/esli-2004--04/kritika-16932/retsenzii-16939/brayan-dzheyks-dvoe-s-16944/> (обращение 02.09.2019).

<sup>906</sup> Эрик П. Маккормак (род. в 1938 г.) также является автором сборника рассказов *Inspecting the Vaults*, 1987, романов «Мотель “Парадиз”» (*The Paradise Motel*, 1989), сюжет которого во многом схож с «Летучим Голландцем», опубликованным спустя тринадцать лет, «Мистериум» (*The Mysterium*, 1993), а также «Первая труба к бою против чудовищного строя женщин» (*First Blast of the Trumpet Against the Monstrous Regiment of Women*, 1997).

<sup>907</sup> Эрик Маккормак [Электронный ресурс] // Лаборатория Фантастики. Режим доступа: <https://fantlab.ru/autor1144> (обращение 02.09.2019).

<sup>908</sup> Маккормак Эрик [Электронный ресурс] // ЛитМир – Электронная Библиотека. Режим доступа: <http://www.litmir.co> (обращение 02.09.2019).

<sup>909</sup> Эрик Маккормак.

проклятого капитана и его обреченного на вечное скитание судна раскрыт весьма опосредованно: вместо привычного антуража, связанного со старинной легендой, читатель обнаруживает больничную палату, в которой умирающий старик, словно на исповеди, повествует о странной судьбе своего отца, жизнь которого больше напоминает эпизоды из жизни героя верновской приключенческой прозы, нежели полное трагизма плавание капитана, чья душа обречена вечно томиться на борту корабля-призрака.

Немалой популярностью старинная европейская легенда пользуется и в западном кинематографе. Вернувшись на полвека назад, стоит упомянуть своего рода предтечу последующих экранных версий легендарной истории – британскую ленту «**Пандора и Летучий голландец**» (*Pandora and the Flying Dutchman*, 1951) **Альберта Левина**, выступившего режиссером и сценаристом картины, с Джемсом Мейсоном в роли капитана Хендрика ван дер Зее и Авой Гарднер в образе возлюбленной капитана Пандоры. Динамичный сюжет, основное действие которого разворачивается в Испании, повествует о капитане, обреченном на вечное скитание в наказание за убийство ложно обвиненной им в измене супруги. Раз в семь лет ему дозволяется ступить на берег и провести шесть месяцев в поисках женщины, готовой отдать за него свою жизнь. В дальнейшем кинематограф не раз обращается к теме корабля мертвецов, так или иначе обыгрывая известное предание.

Одной из интереснейших интерпретаций этого образа<sup>910</sup> стал фильм американского режиссера-экспериментатора **Стэнли Кубрика**, сценарий для которого был написан не менее известным британским фантастом **Артуром Кларком**. Как уже отмечалось ранее, фантастическая литература на протяжении всей истории своего существования успешно эксплуатирует образ корабля, порой трансформируя его до неузнаваемости: среди наиболее невероятных разновидностей космического судна, бороздящего межгалактические просторы, в западноевропейской культуре первое место, пожалуй, занимает телефонная будка

---

<sup>910</sup> В киноленте Кубрика – Кларка на первый план выходит не единственный компонент образного поля «корабль» Летучий Голландец, но и два других, составляющих его ядро, – Ноев Ковчег и Корабль Дураков, что является еще одной причиной столь пристального внимания к этой работе в рамках данной главы.

Доктора Кто из одноименного британского сериала, созданного компанией «Би-Би-Си» в 1963 году<sup>911</sup>. Ранее также было отмечено, что художественное осмысление образа корабля в фантастике в целом и в научной фантастике (в контексте которой он выступает в роли одного из ключевых сюжетно- и смыслообразующих компонентов) в особенности, вторит традиции, сложившейся в «реалистической» прозе (или, как ее называют писатели-фантасты, мэйнстриме): корабль по-прежнему являет собой воплощение надежд и мечтаний героя, таит угрозу, несет гибель, является символом домашнего очага и одновременно вражеской территории. Единственным отличием является лишь более причудливый антураж. В связи с этим в настоящем исследовании обширный пласт фантастической литературы намеренно исключен из поля зрения. Произведением, созданным в жанре фантастики (научной фантастики), чья поэтика заслуживает, тем не менее, отдельного внимания в связи с изучаемым предметом, представляется, пожалуй, лишь киношедевр второй половины XX столетия **«2001: Космическая одиссея»** – результат сотворчества американского кинорежиссера и английского прозаика, в контексте которого мифологема «корабль» раскрывается во всей полноте своего символического содержания<sup>912</sup>.

Как вспоминает научный консультант фильма – эксперт НАСА Фредерик Ордвей, отбирая подходящий литературный материал для будущего сценария к своему новому фильму, Кубрик «жадно проглатывал каждый научно-фантастический рассказ, который только попадал ему в руки»<sup>913</sup>: «Я читаю всех и каждого»<sup>914</sup>, – признавался режиссер<sup>915</sup>. В итоге его выбор пал на

<sup>911</sup> В 2015 году на экраны вышел тридцать пятый сезон сериала, в котором роль прославленного Доктора исполняет четырнадцатый по счету актер. Внесенный в Книгу рекордов Гиннеса как самый продолжительный и успешный научно-фантастический сериал в мире, «Доктор Кто» заслуженно является значимой частью современной культуры западных стран.

<sup>912</sup> Этот факт, а также многочисленные художественные достоинства ленты позволяют рассматривать ее как находящуюся на стыке массового и элитарного искусства.

<sup>913</sup> *Ordway F.* 2001: A Space Odyssey in Retrospect [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0075.html> (обращение 02.09.2019).

<sup>914</sup> Метод поиска подходящего литературного материала для фильма, используемый Кубриком, заключался в следующем: *Он делал подборку из двадцати пяти лучших авторов научной фантастики и просил своего ассистента прочесть все, что они когда-либо написали* [McAleer N. Sir Arthur C. Clarke: Odyssey of a Visionary [Электронный ресурс] // The Biography. N.Y.: Rosetta BooksLLC. 2013. Режим доступа: <https://trove.nla.gov.au/work/199942137?q&versionId=219251670> (обращение 02.09.2019).

опубликованный пятнадцатью годами ранее рассказ Артура Кларка<sup>916</sup> «Часовой»<sup>917</sup> (*Sentinel*, 1951). Роль, которую режиссер планировал отвести автору оригинального текста, как пишет Ордвей, была ролью полноправного автора или, возможно, соавтора сценария<sup>918</sup>, что сразу же продемонстрировало ту степень уважения и доверия, которые выказал в адрес английского фантаста именитый американский кинематографист<sup>919</sup>. К моменту старта проекта оба мастера, каждый в своей области, имели все основания на успешный творческий союз: если за плечами Кубрика к моменту начала сотрудничества был десяток полнометражных фильмов, среди которых прогремевшие в начале шестидесятых «Лолита» и «Доктор Стрейнджлав», то Кларк являлся автором девяти опубликованных романов, а также получил широкую известность в качестве ученого<sup>920</sup>, футуролога и изобретателя<sup>921</sup>. Однако, как показало совместное творчество, во всем, что касалось съемок будущего фильма, по словам писателя, именно режиссер имел тотальный контроль над всем<sup>922</sup>.

<sup>915</sup> McAleer N. Sir Arthur C. Clarke: Odyssey of a Visionary. The Biography.

<sup>916</sup> Роджер Карас, ассистент Кубрика и Кларка на съемках фильма, вспоминает, что, узнав, как кропотливо режиссер подыскивает литературную основу для будущего сценария, он спросил его: «К чему тратить столько времени? Нужно взять лучшего!» «Это кого же?», – спросил Кубрик. «Артура Кларка», – ответил Карас. «Насколько я знаю, он затворник, чудака, живущий чуть ли не на дереве где-то на Цейлоне», – сказал Кубрик. Узнав, что этот слух несколько преувеличен, режиссер попросил Караса связаться с Кларком. Телеграмма, полученная Карасом от писателя в ответ на вопрос о готовности присоединиться к проекту, содержала следующий текст: «Ужасно заинтересован в сотрудничестве с *enfant terrible*. Свяжитесь с моим агентом. Что заставило Кубрика подумать, будто я отшельник?» [McAleer N. Sir Arthur C. Clarke: Odyssey of a Visionary. The Biography].

<sup>917</sup> Позднее Кларк признавался, что его крайне раздражают постоянные отсылки к рассказу «Часовой» как к истории, положенной в основу «Космической одиссеи»: *Он имеет такое же незначительное отношение к фильму, что и желудь к выросшему из него дубу. Даже меньшее, поскольку помимо этого произведения были использованы и несколько других. И даже те фрагменты, которые Стэнли Кубрик и я действительно заимствовали из “Часового”, впоследствии были серьезно переработаны* [McAleer N. Sir Arthur C. Clarke: Odyssey of a Visionary. The Biography]. Для будущего сценария Кларком было отобрано еще пять рассказов: «Двое в космосе» (*Breaking Strain*, 1949), «Колыбель на орбите» (*Out of the Cradle, Endlessly Orbiting...*, 1959), «Кто там?» (*Who's There*, 1958), «Скометой» (*Into the Comet*, 1960) и «До Эдема» (*Before Eden*, 1961).

<sup>918</sup> Ordway F. 2001: A Space Odyssey in Retrospect.

<sup>919</sup> Творчество Стэнли Кубрика условно вполне может быть отнесено к наследию западноевропейской культуры: выходец из семьи евреев, родом из Австро-Венгерской империи, в 34 года он навсегда переехал в Англию, где снял свои культовые фильмы: «Сияние», «Заводной апельсин», «С широко закрытыми глазами» и, конечно же, «Космическую одиссею».

<sup>920</sup> После мобилизации с фронта, будучи в звании лейтенанта, Артур Кларк поступил в Королевский колледж на физико-математический факультет, который затем окончил с отличием.

<sup>921</sup> Ему, в частности, принадлежит идея разработки системы спутников связи на геостационарных орбитах, реализация которой позволила, в конечном итоге, прийти к созданию Интернета; предложение использовать орбитальные спутники для метеорологических прогнозов; а также популяризация идеи космического лифта – инженерного сооружения, позволяющего осуществлять безракетный запуск груза в космос.

<sup>922</sup> McAleer N. Sir Arthur C. Clarke: Odyssey of a Visionary. The Biography.



Согласно первоначальному плану Кубрика, вначале должен был быть написан роман, и уже затем, на его основе, создан сценарий. В результате ближе к концу работы, роман и сценарий создавались одновременно – «с оглядкой друг на друга»<sup>923</sup>. По признанию режиссера, он стремился снять картину, повествующую о космосе: *...такую, по которой будут оценивать все последующие. В ней будет изображен человек перед лицом безграничной Вселенной, размышляющий о возможности существования разумной жизни на других планетах*<sup>924</sup>. Кларк, вспоминая их первую личную встречу, продлившуюся восемь часов, отмечал: *Стэнли был намерен создать произведение искусства, которое вызовет удивление, трепет и даже... ужас*<sup>925</sup>.

Уже после выхода в свет их совместного с Кубриком проекта Артур Кларк опубликовал одноименный роман<sup>926</sup> (*2001: A Space Odyssey*, 1968), а спустя четырнадцать лет выпустил его продолжение «2010: Одиссея Два» (*2010: Odyssey Two*), вслед за которым были написаны «2061: Одиссея Три» (*2061: Odyssey Three*, 1987) и «3001: Последняя одиссея» (*3001: The Final Odyssey*, 1997) – роман, сюжетно наиболее тесно связанный с первой частью тетралогии.

Картина, выпущенная в широкий прокат 6 апреля 1968 года, стала не только «самым амбициозным проектом Кубрика»<sup>927</sup>, но и подлинной вехой в истории развития кинофантастики, на десятилетия вперед предопределив стилистику «фильмов о космосе». Отмеченная «Оскаром» за спецэффекты и комбинированные съемки, эта лента Кубрика стала эталоном научно-фантастического кино. По воспоминаниям Кларка, во время работы над фильмом режиссер всегда точно знал, что он делает, и всегда был абсолютно прав: *Я испытываю огромное*

<sup>923</sup> McAleer N. Sir Arthur C. Clarke: Odyssey of a Visionary. The Biography.

<sup>924</sup> Ordway F. 2001: A Space Odyssey in Retrospect.

<sup>925</sup> McAleer N. Sir Arthur C. Clarke: Odyssey of a Visionary. The Biography.

<sup>926</sup> Как неоднократно отмечал Кубрик, между романом Кларка и фильмом немало различий, главное из которых заключается во множестве пояснений происходящего, что, по словам режиссера, «неизбежно в случае с вербальным посредником» [Gelmis J. An Interview with Stanley Kubrick. 1969 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html> (обращение 02.09.2019)].

<sup>927</sup> Нэрмор Дж. Кубрик. М.: Rosebud Publishing, 2012. С. 197.

*уважение к Кубрику. Это гений – в этом не может быть никаких сомнений. С огромным природным даром*<sup>928,929</sup>.

Лейтмотивом фильма явилась «тема мифического величия», как называл ее Стэнли Кубрик<sup>930</sup>, то есть тема космической одиссеи: *Вселенная подобна обширному космическому океану, по которому однажды будет плыть человек, развивая его и открывая все новые миры*<sup>931</sup>. По словам Артура Кларка, аллюзия на *Одиссею* вошла в наше сознание задолго до того, как было выбрано название для фильма<sup>932</sup>, и первоначальная идея заключалась в намеренном создании мифа<sup>933</sup>.

Корабль в «Космической одиссее» представлен во всем объеме своего символического содержания, интерпретация которого меняется на протяжении всей картины. Пристального внимания заслуживают самые первые кадры величественного полета космической станции – ее неспешного, царственного плавания по безграничному океану Вселенной. В немалой степени этому способствует музыкальное оформление картины.

Известный американский кинокритик Роджер Эберт, в 1968 году побывавший на премьерном показе ленты в Лос-Анджелесе, отмечает: «“2001: Космическая одиссея” во многих отношениях немое кино. <...> Фильм воздействует на зрителя в основном за счет визуального ряда и музыки. Это созерцательная картина <...> Кубрик приглашает нас встать в стороне от событий, наблюдать за ними, как бы это сделал философ, и размышлять»<sup>934</sup>. «Космическая одиссея» в действительности лишена привычных любителю кинофантастики динамичных разговоров, изобилующих подробными разъяснениями происходящего: общий хронометраж картины (2 ч. 25 мин.) лишь на 1/7 заполнен речью действующих лиц (первое слово звучит на 23-й минуте),

<sup>928</sup> Примечателен в этом отношении тот факт, что Кубрик не имел никакого образования, кроме среднего, результаты которого также оставляли желать лучшего. Фактической школой мастерства для будущего новатора кинематографа стало регулярное посещение кинопоказов при Музее современного искусства и в кинотеатрах Нью-Йорка.

<sup>929</sup> McAleer N. Sir Arthur C. Clarke: Odyssey of a Visionary. The Biography.

<sup>930</sup> Там же.

<sup>931</sup> Там же.

<sup>932</sup> Там же.

<sup>933</sup> Там же.

<sup>934</sup> Ebert R. 2001: A Space Odyssey. Movie Review. 1968 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-2001-a-space-odyssey-1968> (обращение 02.09.2019).

тогда как остальное время полностью отдано во власть потрясающих по силе эмоционального воздействия космических сцен, сопровождаемых классикой мировой музыки<sup>935</sup>. В одном из интервью режиссер признавался: *“2001” – это невербальный опыт. <...> Я попытался создать визуальные ощущения... которые могли бы напрямую эмоционально и философски воздействовать на подсознание <...> Так, как это делает музыка<sup>936</sup>.*

С учетом изложенного, для наиболее полного понимания аллегорического содержания «Космической одиссеи» и всестороннего раскрытия ее центрального образа – корабля, обратимся к музыкальному оформлению картины. Кубрик не явился новатором в том, что касалось включения известных концертных записей в киноленту, однако то, как это было сделано в «Космической одиссее», не могло не привлечь особого внимания зрителей. По справедливому замечанию американского исследователя Джеймса Нэрмора, в новой работе Кубрика музыка будто выставлена на почетное место<sup>937</sup>. Одновременно, как отмечает Мишель Шион, музыкальное сопровождение «Космической одиссеи» редко сочетается со звуковыми эффектами, еще реже – с речью героев. Она категорически не смешивается и не объединяется с другими элементами саундтрека<sup>938</sup>. При этом мастерское использование выбранных Кубриком фрагментов известных композиций для реализации той или иной философской мысли не оставляет никаких сомнений.

Одним из самых продолжительных по звучанию отрывков является весьма неожиданный в контексте научно-фантастического фильма вальс известного австрийского композитора. «Лирический контур»<sup>939</sup> вальса Штрауса «На прекрасном голубом Дунае», сопровождающий практически каждое появление в

<sup>935</sup> На финальном этапе подготовки картины к показу Кубрик заменил написанные специально для «Космической одиссеи» музыкальные композиции Алекса Норта на классические сочинения Иоганна и Рихарда Штраусов, а также отрывки из микрополифонических произведений Дьёрдя Лигети.

<sup>936</sup> Playboy Interview: Stanley Kubrick [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.playboy.com/articles/stanley-kubrick-interview/> (обращение 02.09.2019).

<sup>937</sup> Нэрмор Дж. Кубрик. С. 204.

<sup>938</sup> Цит. по Нэрмор Дж. Кубрик. С. 204.

<sup>939</sup> Burt G. The Art of Film Music: Special emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman. Lebanon: Northeastern University Press, 1994. P. 126.

кадре космического корабля, с одной стороны, навевает «земные ассоциации»<sup>940</sup>, с другой – усиливает значимость намеченной цели и подчеркивает величие происходящего. Стройная мелодичность негласного гимна Австрии (что немаловажно, учитывая австро-венгерские корни режиссера) призвана воспеть строгую красоту космоса. Вихрем разносящиеся в невесомости звуки вальса, восславляющего мощное течение великой земной реки, органично сочетаются с картиной, открывающейся перед зрителем: бескрайний космос, расцвеченный мириадами звезд и зачаровывающий своей глубиной. Обе мощные природные стихии, чьи образы воссозданы каждый по-своему, покорны человеку: строптивый Дунай с многочисленными порогами, шумный и пенящийся, смиряет свой нрав, вступая в городскую черту Вены; так же и пугающая прежде бездна, чуждая и холодная, пропускает в свои владения людей и их корабли, позволяя исследовать самые укромные свои уголки.

Иную смысловую нагрузку несет использованная в картине Кубрика музыка венгерского композитора-авангардиста Дьёрдя Лигети. «Реквием», ставший одним из эпохальных произведений современной музыки второй половины XX века и создававшийся композитором в течение двух лет (с 1963 по 1965), являет собой одно из лучших воплощений изобретенной Лигети техники микрополифонии. На слух музыка венгерского композитора воспринимается как едва различимая полифония; ее практически непроницаемая фактура создает ощущение нарастающей тревоги, которая лишь усиливается за счет визуального ряда. «Реквием» звучит в «Космической одиссее» трижды, каждый раз сопровождая появление в кадре черного монолита. По мнению Бёрта, «в этой музыке море голосов... подчеркивает вакуум, не имеющий видимых границ»<sup>941</sup>. Более раннее сочинение Лигети «Атмосферы» (1961) использовано в эпизоде прохождения главным героем сквозь Звездные Врата, в момент пересечения им

<sup>940</sup> Burt G. The Art of Film Music: Special emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman.

<sup>941</sup> Там же. С. 126.

гиперпространства, уносящего астронавта за 20 000 световых лет от Земли, в бесконечность<sup>942</sup>.

Центральной музыкальной темой киноленты Кубрика является отрывок из симфонической поэмы Рихарда Штрауса по мотивам одноименного философского романа Ницше «Так говорил Заратустра». Первые аккорды этого произведения («холодные, пугающие, величественные»<sup>943</sup>), которые звучат в ключевые моменты развития сюжета фильма, в безмолвной, изредка прерываемой (криками обезьян в начале картины и краткими разговорами астронавтов во второй и третьей частях) тишине, воспринимаются словно раскаты грома, предвещающего бурю, способную смести все живое на своем пути. В самом начале «Космической одиссеи» грозная мелодия аккомпанирует уникальному явлению: три небесных тела – Солнце, Земля и Луна – выстраиваются в единый ряд; следующим знаковым эпизодом становится превращение обезьяны в человека – сцена, изображающая первого австралопитека, воспользовавшегося костью для самозащиты; и, наконец, в последний раз мощные аккорды симфонии раздаются в момент трансформации человека в Звездное Дитя – Сверхчеловека. Таким образом, ставшая крылатой цитата из трактата Ницше: *Человек – это канат, натянутый между животным и Сверхчеловеком. Канат над бездной*, – получает наглядную иллюстрацию в ленте Кубрика<sup>944</sup>.

Одиннадцатая по счету в творчестве Кубрика, картина «2001: Космическая одиссея» не стала исключением в общем ряду сюрреалистических произведений режиссера-новатора, что до некоторой степени обусловило непонимание критиками ключевой идеи всего фильма. С одной стороны, Кубрик и Кларк на протяжении более чем двух часов демонстрируют мощь человеческого интеллекта, способного развиваться от уровня несмышленной обезьяны, чьим высшим достижением является использование кости мертвого животного в качестве орудия для самозащиты и добычи пропитания, до высочайшего уровня гения, порождением мысли которого становится создание искусственного разума,

<sup>942</sup> Помимо этого в фильме использованы две другие композиции Лигети: *Lux Aeterna* и *Aventures*.

<sup>943</sup> *Ebert R.* 2001: A Space Odyssey. Movie Review (1968).

<sup>944</sup> Классика мировой музыки в картине Кубрика также представлена адажио из балета Арама Хачатуряна «Гаянэ».

способного полностью заменить человека не только в его повседневной жизни, но и в высокотехнологичной работе. С другой стороны, человек изображен как существо слабое по причине его чрезмерной самоуверенности и гордыни, жертвой которых он в итоге становится. Сам режиссер признавался: *Двусмысленность неизбежна. В такой картине, как “2001”, в которую каждый зритель привносит собственные эмоции и переживания, связанные с сюжетом, определенная путаница даже ценна, поскольку именно она позволяет зрителю “заполнить” визуальный опыт. <...> Вам не нужны инструкции... “объясняющие” произведения искусства <...> Искусство всегда воспринимается по-разному, поскольку является глубоко личным*<sup>945</sup>. На часто задаваемый Кубрику вопрос: «В чем заключается основная идея вашего фильма?» – режиссер традиционно отвечал: *Фильм представляется тем, что видит в нем каждый новый зритель... Если ему удалось хотя бы немного затронуть ваши мифологические и религиозные устремления, значит, он удался*<sup>946</sup>. В этом контексте всесторонний анализ центрального образа всей картины – звездолета «Дискавери» – позволяет еще более приблизиться к раскрытию подлинного художественного замысла авторов «Космической одиссеи».

Экспедиция «Дискавери» – вначале на Луну, а затем к Юпитеру – может быть, во-первых, интерпретирована в качестве современного пастиша на плавание ветхозаветного Ноева Ковчега: группа избранных ученых отправляется в путь к далеким звездам, следуя за сигналами, которые посылает таинственный монолит. Черный обелиск, установленный в дочеловеческую эру высшими существами, выступает в роли завета XXI века, который призвано исполнить человечество, дабы, перейдя на качественно иной уровень существования, обрести свой новый рай – из *homo sapiens* эволюционировать в *homo sapiens superioris*. Единственный выживший, командир звездолета Дейв Боумен – избранный, Ной третьего тысячелетия, – пройдя сквозь яростные волны энергетического поля Звездных Врат, безмятежным взором ребенка взирает на покрытую на 70% водой, бывшую

<sup>945</sup> Ebert R. 2001: A Space Odyssey. Movie Review (1968).

<sup>946</sup> Там же.

некогда его родиной, Землю. В контексте экспедиции «Дискавери»<sup>947</sup>, само название которой вторит ветхозаветной притче, понятие «Бога», по словам режиссера, «заключенное в сердце картины»<sup>948</sup>, тем не менее не проговаривается напрямую; более того, Бог в фильме, как признается сам Кубрик, не традиционное антропоморфное существо<sup>949</sup>.

Художественный образ Корабля Дураков в «Космической одиссее» заявлен не менее решительно. Третья часть фильма, под заголовком «*Полет на Юпитер 18 месяцев спустя*», демонстрирует зрителю картину расслабленной безмятежности, в которой пребывают астронавты, прежде времени предавшие забвению всякую разумную деятельность. В этом контексте показателен начальный эпизод третьей части фильма: перед двумя мониторами, внимательно следя за трансляцией передачи, в которой показана запись взятого у них прежде интервью, сидят двое членов экипажа. Не отвлекаясь от просмотра телевизора, они методично выскребают одинаковые на вид пастообразные вещества из ячеек своих продуктовых подносов. Трое других астронавтов, помещенных в криокамеры, на протяжении всего полета погружены в состояние анабиоза, т.е. искусственной смерти. Смена декораций – и перед зрителем предстает один из двух пилотов, принимающий солнечные ванны. Не желая прилагать ни малейших усилий, он отдает команды поднять или опустить спинку шезлонга управляющему всем на корабле сверхразумному компьютеру, имя которого не предвещает ничего хорошего – HAL<sup>950</sup> 9000. Спустя некоторое время он проигрывает роботу партию в шахматы. Одновременно его коллега занимается рисованием. Так, в праздности, утратив бдительность, добровольно отдав себя во власть машины, люди теряют контроль над своей жизнью<sup>951</sup>. Красное око Хэла, подобно босховской сове, что поселилась в проросшей мачте утлой лодочки дураков, бдительно наблюдает за всем происходящим. Безразличная интонация

<sup>947</sup> В переводе с английского «Открытие».

<sup>948</sup> Playboy Interview: Stanley Kubrick.

<sup>949</sup> Там же.

<sup>950</sup> Аббревиатура HAL (*Heuristic Algorithmic*) созвучна английскому слову “*hell*”, т.е. «ад».

<sup>951</sup> Здесь уместно процитировать отрывок из рецензии американского кинокритика Эндрю Сэрриса: «Космическая одиссея» – это «притча о будущем, к которому бок о бок идут на цыпочках метафизический ужас и саркастическое веселье» [цит. по *Нэрмор Дж.* Кубрик. С. 206].

его «голоса», бесстрастный «взгляд» красной «глазницы», самоуверенные механические ремарки не вызывают ни малейшего волнения и тем более подозрения у команды, усыпленной беспечностью, в которой позволило им пребывать их собственное изобретение. Итогом, как известно, становится гибель глупцов. Хитростью Хэл выманивает в открытый космос обоих пилотов, одновременно выключая систему жизнеобеспечения трех других членов экипажа, желая остаться единственным обитателем корабля.

Художественный образ Летучего Голландца в «Космической одиссее» реализуется на двух уровнях: трагическая экспедиция ученых, слепо доверившихся созданной ими машине, и гибель искусственного интеллекта, самоуверенно бросившего вызов своему создателю. Особый интерес представляет второй уровень раскрытия образа. Сверхразумный компьютер, никогда прежде не знавший сбоя, как неоднократно подчеркивается на протяжении всей третьей части, оказывается способен развить в себе чувства. По словам Кубрика, эмоции, возникающие у сверхмашины, являются естественным следствием эволюции встроенной в нее операционной системы: *Идея существования невротического компьютера не является чем-то необыкновенным. Многие современные специалисты полагают, что если однажды будет изобретен компьютер, более образованный, чем человек, и способный учиться на собственном опыте, неизбежным станет развитие у него определенного спектра эмоциональных реакций – страха, любви, ненависти, зависти и т.д.*<sup>952</sup> Уверовав в собственную избранность и священный долг достичь поставленной цели – доставить звездолет на Юпитер (*Готовность выполнить заданную ему программу нельзя было назвать даже одержимостью; она составляла единственный смысл его существования* [Кларк А. 2001: Космическая одиссея; 210]), Хэл становится жертвой обретенных им «чувств». Совершив ошибку в диагностике оборудования станции, компьютер терзается смутными подозрениями и страхом утратить доверие пилотов и быть выведенным из строя. В интервью Джозефу Гелмису Кубрик подчеркивал: *У него произошел острый эмоциональный кризис по причине*

<sup>952</sup> Ebert R. 2001: A Space Odyssey. Movie Review (1968).



неспособности признать собственную слабость<sup>953</sup> (Он начал ошибаться, хотя, подобно невроту, не способному заметить симптомы своей болезни, конечно, отвергал самую возможность ошибок [Там же; 211]). Не желая сдаваться, Хэл разрабатывает и успешно осуществляет план по избавлению от ставших его врагами членов экипажа: *В его электронный эдем слишком быстро прокрался змий* [Там же; 210]. Однако, будучи ослепленным эмоциями, робот не учитывает собственной уязвимости: рядом с человеком он всегда будет лишь его созданием. Первый вояж в открытый космос, доверенный искусственному интеллекту, оборачивается трагическим крахом иллюзий, связанных с возможным превосходством машин над людьми. Системные блоки Хэла выводятся Боуменом из строя один за другим (*Интересно, чувствует он что-нибудь вроде боли? – мельком подумал Боумен* [Там же; 221]), при этом компьютер, не желая «умирать», взывает к командиру корабля с просьбой о помиловании. Сознаваясь в допущенной им ошибке и совершенных против экипажа преступлениях, он тем не менее рассчитывает на снисхождение человека. Несомненно, по силе эмоционального воздействия речь Хэла, обращенная к Боумену, в полном молчании методично вынимающего блоки памяти компьютера, является одной из самых проникновенных и глубоких сцен всего фильма. Апофеозом становится отрывок из популярной песенки *Daisy Bell*, которую Хэл, уже будучи в полубеспамятстве, срывающимся голосом предлагает на прощание исполнить Дейву. Так, в «Космической одиссее» Кубрика – Кларка человек занимает место Бога, наказывающего «Голландца»/робота за гордость и неповиновение, за вызов, брошенный своему создателю. В контексте картины в целом подобная метаморфоза интересна еще и тем, что главный герой – подлинный командир корабля, человеческое существо – в действительности превращается в божественное создание. Трансформация Боумена, совершающаяся с ним по воле черного обелиска (олицетворяющего высший инопланетный разум), уподоблена моменту прихода в мир Спасителя – Сына Божьего, на попечение которого высшее космическое божество отдает планету Земля: *Перед ним блестящей*

---

<sup>953</sup> Ebert R. 2001: A Space Odyssey.

*игрушкой, перед которой не устоит ни одно Дитя Звезд, плывет Земля со всеми ее народами <...> Этот мир подвластен ему, однако пока не совсем ясно, как поступать дальше. Но он что-нибудь придумает* [Там же; 317].

Возвращаясь к обзору других кинематографических воплощений художественного образа Летучего Голландца, стоит также отметить картину нидерландского режиссера **Йоса Стеллинга**, снятую по сценарию Ханса Хеесона и Георга Бругманса, «**Летучий голландец**» (*De Vliegende Hollander*, 1995). Действие ленты начинается во Фландрии XVI века: странствующий артист рассказывает подростку об удивительной судьбе его пропавшего отца, бывшего некогда капитаном на корабле под красными парусами. Спустя годы подросший ребенок отправляется на поиски отца – в пути ему предстоит пережить немало приключений, найти огромный корабль, подружиться с необычным карликом и даже побывать в тюрьме. Высшего признания фильм удостоился, будучи номинирован на премию «Золотой лев» международного Венецианского кинофестиваля.

Наиболее яркой современной киноинтерпретацией известного художественного образа стала «**карибская сага**» – серия фильмов «**Пираты Карибского моря**» (*Pirates of the Caribbean*, 2006–2011), вдохновленная одноименным аттракционом парка «Диснейлэнд» о приключениях Джека Воробья, в которой капитаном мистического судна становится американизированный образ пирата морей – Дэви Джонс, вместе со своим кораблем и населяющим его экипажем выступающий красочной пародией на легендарных пиратов минувших эпох и их не менее прославленные странствия. Пиратская сага о перипетиях неуловимого Джека Воробья в пяти частях представляет два корабля мертвецов. Первый – «Черная жемчужина» Борбоссы, на борту которой разворачивается действие в начале киноэпопеи: украв ацтекское золото, капитан и его команда превратились в ходячих мертвецов, и обрести человеческий вид они смогут, лишь вернув сокровище и омыв его собственной кровью. Второй корабль-призрак – прославленный «Летучий голландец», капитаном которого, однако, является не его законный хозяин – суровый и

несгибаемый ван дер Декен, но, как назвали бы его представители детской аудитории, «мультишный» персонаж – Дэйви Джонсон, некоторую серьезность которому придает лишь его способность контролировать морское чудовище, носящее имя Кракен. На палубе «Голландца» разворачиваются события второго фильма эпопеи, на протяжении которого Джек Воробей всячески пытается уклониться от уплаты долга – сто лет службы на «Голландце» в обмен на тринадцать лет капитанства на «Черной жемчужине». В третьей части перед зрителем предстают оба корабля: при этом команда «Жемчужины», благополучно избавленная от проклятия, сражается на стороне «добрых сил», а капитаном зловещего «Голландца», к вящему удовольствию сторонников Джека и Уилла, становится последний, принеся всей команде и счастливо обретенному отцу свободу от тягостного ига своего предшественника. Видимо, осознавая, что счастливая концовка покажется зрителю чересчур неправдоподобной, сценаристы добавляют в финал толику трагизма: капитанство на «Голландце» накладывает на Уилла Тернера два не вполне приятных обязательства – не ступать на сушу в течение десяти предстоящих лет, а также перевозить души мертвых в загробный мир, выполняя, таким образом, функцию античного Харона, по воле американских сценаристов возложенную на нынешнего капитана «Голландца».

На протяжении всех трех фильмов команды мертвецов обоих судов напоминают скорее вереницу нелепо загримированных участников вечеринки в канун Дня Всех Святых (особенно в случае с причудливым гримом капитана Джонсона), а каждое новое появление «Жемчужины» и «Голландца» в кадре связано с невероятными приключениями главных героев, увлекательными поворотами сюжета и забавными выходками призрачных экипажей. Остатки какого бы то ни было напряжения, вызванного наличием в кадре не вполне живых существ, исчезают в финале первой и третьей частей, когда чары нависшего над кораблями проклятия развеиваются, не оставив после себя даже легкого чувства горечи от утраты, традиционно сопутствующего развязке печальной истории о призрачном судне.

Киноиндустрия для детей и юношества также не обходит вниманием образ Летучего Голландца. В двух сезонах культового американского мультфильма для детей **«Губка Боб Квадратные Штанишки»** (*Sponge Bob Square Pants*, 1999–2001) вышли серии, посвященные приключениям главных героев сериала и капитана корабля-призрака: **«Невольники призрака»** (*Shanghaied*, 2 сезон, серия 33) и **«Гость-призрак»** (*Ghost Host*, 4 сезон, серия 70). Сериал производства телеканала *Nickelodeon*, стартовавший в июле 1999 года и повествующий о жителях небольшого городка на дне Тихого океана Бикини-Боттом, выдержал девять сезонов и стал одной из самых кассовых анимационных программ на современном телевидении. В отличие от произведений «для взрослых», в которых образы проклятого корабля и самоуверенного гордеца-капитана традиционно трактуются в ключе трагической ауры божественного наказания, до скончания веков должно преследовать нераскаявшегося грешника, в любимом миллионами детей во всем мире мультсериале капитан корабля-призрака предстает вредным старикашкой, не терпящим, когда его покой нарушают нежданные гости, и любящим поворчать по любому поводу.

Игровое восприятие бывшего некогда грозным корабля-призрака достигает своего апогея в серии американских компьютерных онлайн-игр. Только по мотивам уже упомянутого сериала о Спанч Бобе созданы четыре из них. В одной, **«Мечь Летучего голландца»**, главному герою предстоит спасти своего домашнего питомца – улитку Гари, похищенного пиратом. В другой, **«Спанч Боб и Патрик на палубе Летучего голландца»**, друзья спасаются от разъяренного капитана, подозревающего проказников в краже сундука с золотыми монетами. В третьей, **«Исчезновение Спанч Боба»**, верный друг Патрик пускается на поиски Губки Боба, пропавшего на корабле-призраке. Помимо этих игр увлекающимся натурам предлагается сыграть в **«Квест Губки 3: Проклятие Летучего голландца»**.

Существует серия компьютерных игр и по мотивам фильмов **«карибской саги»** – в них игрокам предстоит сражаться с командой корабля призраков во главе с весьма непривлекательным капитаном Джонсоном.

Интерес представляют и две онлайн-игры для взрослых. Первая из них – **«Корабль. Остаться в живых»**. Содержание игры следующим образом резюмировано на ее обложке: *Загадочный мистер Икс приглашает вас в круиз на роскошном океанском лайнере. Вот только в уплату за путешествие скучающий эксцентричный хозяин ожидает, что вы его позабавите, совершив убийство другого пассажира нестандартным и оригинальным способом.* Другая игра, на этот раз отечественного производства, **«Корсары: Город потерянных кораблей»**, предлагает участникам окунуться в загадочный и полный опасностей мир зловещего острова, волей судьбы созданный из затерявшихся в Карибском море кораблей. Летучий Голландец здесь представлен квестовым кораблем второго класса.

Образ Летучего Голландца, максимально приближенный к его классической версии, можно встретить и в современной музыке. Ярким примером обращения к этой теме являются сингл **“Seemann”** культовой немецкой группы **“Rammstein”**, а также композиции **«Бунт на корабле!»**, **«Хороший пират – мертвый пират»** и **«Северный флот»** с седьмого студийного альбома *«Бунт на корабле»* (2004) российского панк-рок-коллектива **«Король и Шут»**.

Манга, японская разновидность комиксов, в свою очередь, также обращается к европейскому преданию о мистическом корабле и его проклятом капитане: **«Большой куш»**, самая продаваемая на сегодняшний день манга, среди прочих героев знакомит читателя с представителем расы рыболовцев Ван Дер Декеном IX, потомком первого капитана легендарного судна.

Как следует из приведенного выше обзора, в произведениях современной массовой литературы, равно как и других видов искусства, образ Летучего Голландца представлен весьма неравномерно. В ряде случаев авторы позволяют себе откровенное пародирование трагической истории капитана голландского судна, в результате создавая серию литературных и кинематографических шаржей. С другой стороны, на основе современного переосмысления ставшего классическим образа рождаются, пусть и не всегда оригинальные, однако и не лишённые некоторого художественного своеобразия, его новые интерпретации.

## Заключение

В завершение диссертационного исследования остается подвести итог проделанной работы и последовательно изложить те выводы, к которым удалось прийти в ходе реализации поставленной цели и связанных с ней задач.

Напомним, что целью исследования являлось изучение компонентов ядра образного поля «корабль» в контексте западноевропейской культуры, предпринятое на обширном материале, в который помимо объемного корпуса художественных текстов литературы также вошли древнейшие мифы и легенды, произведения живописи, музыки, фотографии и кинематографа, в которых мифологема «корабль» выступает в роли центрального образа, носителя основного идейного содержания. В круг обусловленных данной целью задач входило, во-первых, изучение характера функционирования мифопоэтического образа корабля в древнейших мифологиях; во-вторых, выявление ключевых этапов зарождения, становления и развития компонентов ядра образного поля «корабль»; в-третьих, раскрытие спектра их символических значений на материале западноевропейской художественной литературы; в-четвертых, обобщение исследованного материала с целью определения тенденции функционирования компонентов ядра образного поля «корабль» в западноевропейской литературе на различных этапах ее развития.

Материалом исследования явились 68 литературных произведений, 50 живописных работ, 4 художественные фотографии, 2 киноленты, 1 музыкально-драматическое произведение, а также несколько образцов современной массовой культуры, включающие музыкальные композиции, компьютерные игры, анимацию и комиксы.

В рамках настоящего исследования использовался хронологический принцип представления материала, который в контексте изучения мифологемы «корабль» позволил проследить ключевые этапы развития ее символического содержания и, как следствие, формирования ею собственного образного поля.

Объемный пласт произведений искусства, тщательно отобранных для всестороннего анализа этимологии и эволюции корабля как топоса-гена, равно как и его генеративного образного поля, сгруппированных в соответствии с той или иной исторической эпохой и связанной с нею стадией развития художественной образности, позволил сформировать объективное представление о мифологеме «корабль» в контексте всего западноевропейского искусства в целом и литературы в частности.

Особое внимание было уделено не только попытке представить анализируемый материал в диахроническом аспекте, указав на определенные тенденции в развитии мифопоэтического образа корабля на протяжении длительного периода<sup>954</sup>, но также стремлению проследить динамику функционирования этой мифологемы в контексте конкретной исторической эпохи, в лоне определенной культуры, что позволило реализовать синхронический аспект исследования.

Анализируемые художественные тексты продемонстрировали то же двойное отношение к изучаемому образу корабля и связанным с ним мифологическим, символическим и архетипическим проблемам («как высшему классу универсальных модусов бытия в знаке»<sup>955</sup>), что и литературные тексты, некогда отобранные В. Н. Топоровым: «...тексты выступают в “пассивной” функции источников, по которым можно судить о присутствии в них этих модусов, но эти же тексты способны выступать и в “активной” функции, и тогда они сами формируют и “разыгрывают” мифологическое и символическое и открывают архетипическому путь из темных глубин подсознания к свету сознания»<sup>956</sup>. Изучение так называемого «корабельного» нарратива, предпринятое на материале литературных произведений, созданных в различные эпохи, в итоге продемонстрировало «общую картину реальности, свойственную той или иной

<sup>954</sup> Хронологические рамки диссертации охватывают период с шумеро-аккадской цивилизации до начала XXI века.

<sup>955</sup> Топоров В. Н. От автора // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 4.

<sup>956</sup> Там же.

литературной эпохе»<sup>957</sup>; на примере художественного образа корабля проиллюстрировав то, как «на каждой фазе художественной эволюции персональные варианты смысловых трансформаций объединяются в межиндивидуальные семантические системы»<sup>958</sup>, в совокупности составляющие целостную картину мира, свойственную тому или иному типу художественного сознания на определенном отрезке его исторического пути.

Содержание работы, основанное на использовании парадигматического подхода, который позволил рассмотреть структуру и семантику анализируемой мифологемы «корабль», а также синтагматического подхода, благодаря которому удалось раскрыть особенности функционирования этой мифологемы в различные культурно-исторические эпохи в контексте произведений разных авторов, позволяет сделать вывод, согласно которому поставленная цель и связанные с ней задачи могут считаться успешно достигнутыми. Существенный пласт текстов западноевропейской литературы, а также вспомогательный комплекс различных произведений искусства – от архитектуры до кинематографа – дали возможность наглядно проиллюстрировать выдвинутые на защиту положения, главным из которых явилось утверждение мифопоэтического образа корабля в качестве особого рода топоса западноевропейского искусства (топоса-гена), сформировавшего образное поле генеративного типа, компоненты ядра которого отражают основные стадии развития топоса в соответствии с концепцией исторической поэтики А. Н. Веселовского, а также С. С. Аверинцева, М. Л. Андреева, М. Л. Гаспарова, П. А. Гринцера и А. В. Михайлова.

В немалой степени доказательству важнейшего культурологического значения, которое мифологема «корабль» приобрела за всю историю своего существования, способствовало предложенное в рамках данного исследования ее сопоставление с двумя другими мифопоэтическими символами, с течением времени также вошедшими в разряд топосов мировой культуры, – Мировым Древом и *Rosa Mundi*. Рассмотренные сквозь призму пяти оснований их

<sup>957</sup> Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. С. 15.

<sup>958</sup> Там же.



общности, они предстают в неразрывной взаимосвязи друг с другом, что предполагает их изучение в едином контексте, позволяющем увидеть Мировое Древо, *Rosa Mundi* и корабль функционирующими в рамках определенной системы взаимодействия закрепленных за ними в мировой культуре символических значений и функций.

Методология, положенная в основу изучения мифопоэтического характера топосов «Мировое Древо» и «*Rosa Mundi*» и исследования их репрезентации в западноевропейской художественной литературе и искусстве, явилась отправной точкой анализа истоков формирования генеративного образного поля «корабль»: от последовательного изучения особенностей мифопоэтического осмысления этого образа в древнейших мифологиях к исследованию произведений западноевропейской литературы, в которых ключевые символические значения корабля получили свое наиболее яркое воплощение. Руководствуясь принципами исторической поэтики, изложенными в фундаментальном труде А. Н. Веселовского, а также отталкиваясь от терминологии, принятой в работах С. С. Аверинцева, М. Л. Андреева, М. Л. Гаспарова, П. А. Гринцера и А. В. Михайлова, стало возможным представить процесс формирования генеративного образного поля «корабль» как стадийного развития одноименной мифологемы в контексте западноевропейской литературы и искусства в целом, когда каждый из компонентов ядра образного поля выступает в качестве высшей точки развития исходного топоса на том или ином культурно-историческом этапе. В свою очередь, детальный анализ функционирования в искусстве каждого из трех компонентов, составляющих ядро образного поля «корабль», позволил прийти к выводу о том, что исходный топос (топос-ген) обладает особыми, генеративными, свойствами, позволяющими порождать компоненты ядра, способные генерировать собственные образные поля.

Итогом детального исследования содержания генерируемого топосом «корабль» одноименного поля явилось графическое изображение его структуры, указывающее на состав ядра и компоненты, находящиеся на периферии. Одновременно анализ становления и эволюции полей, генерируемых такими

элементами ядра исходного поля, как Ноев Ковчег, Корабль Дураков и Летучий Голландец, позволил выявить компоненты их ядра, что в совокупности предлагает масштабную визуализацию сформировавшегося в контексте западноевропейской литературы генеративного образного поля «корабль», указывающую как на широту охвата, так и на глубину символического содержания лежащего в основе топоса-гена.

В ходе изучения особенностей функционирования топоса-гена «корабль» в западноевропейской литературе наибольший интерес вызвали этапы радикального переосмысления его символического содержания в период античности, в эпоху Просвещения, а также в конце XX – начале XXI века. Справедливо будет назвать эти периоды временем, когда произошла смена акцентов в художественной интерпретации топоса-гена. Оформление принципиально нового символического значения корабля в эпосе об аргонавтах и Одиссее, предвосхитившее становление третьего компонента ядра (Летучий Голландец) в литературе романтизма; период стагнации в развитии спектра символических значений корабля в литературе Просвещения; и, наконец, синтез всех трех компонентов ядра в литературе конца XX – начала XXI столетия, породивший череду интереснейших социально-философских аллегорий, – отмеченные этапы являются знаковыми вехами в развитии генеративного образного поля «корабль» на протяжении многовековой истории его существования в западноевропейской литературе, иллюстрирующими как динамический характер его функционирования, так и высокую степень социальной обусловленности.

Подводя итог проделанной работе, необходимо дать комментарий относительно ряда новаторских трактовок некоторых классических текстов, общепринятые интерпретации которых прочно укоренились в отечественном и зарубежном литературоведении, не будучи подвержены сомнению, равно как и не допуская альтернативного взгляда. Попытки по-иному взглянуть на смысловое наполнение таких произведений, как «Одиссея» Гомера и «Аргонавтика» Аполлония Родосского, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Приключения

Робинзона Крузо» Дефо, «Путешествия Лемюэля Гулливера» Свифта, «Моби Дик» Мелвилла, и ряда других сочинений, возможно, не всегда представляются в достаточной мере убедительными, если отталкиваться исключительно от культурно-исторического контекста, в котором создавались эти книги, или от вложенной писателем в свое творение изначальной идеи (каковая, однако, вряд ли может служить приоритетным критерием оценки итогового произведения, живущего «самостоятельной» жизнью). В значительной степени «пересмотр» авторского послания, в случае того или иного сочинения, основывается на идее глобальной интертекстуальности, предполагающей, по меткому замечанию Р. Барта, что «всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; <...> текст <...> образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек»<sup>959</sup>. По мнению французского философа, такого рода интертекстуальность подразумевает включение в поле зрения исследователя (равно как и читателя) текстов, созданных в период *после* появления того или иного произведения. Так, «читая Софокла, мы должны читать его как цитацию из Фрейда, а Фрейда – как цитацию из Софокла»<sup>960</sup>. Таким образом, лишь следуя по пути, предполагающему 1) анализ исходного культурно-исторического контекста рассматриваемого текста, 2) изучение «дополнительного содержания», накладываемого на текст воспринимающим его сознанием на каждом новом культурно-историческом этапе, 3) восприятие текста сквозь призму современного мировоззрения<sup>961</sup>, мы сможем достичь понимания подлинной идейно-эстетической ценности того или иного произведения, составляющего мировое культурное наследие<sup>962</sup>.

<sup>959</sup> Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 418.

<sup>960</sup> Косиков Г. К. Ролан Барт – семиолог, литературовед. Вступительная статья // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. С. 40 (цит. по Barthes R. L'aventure sémiologique. P.: Seuil, 1985. P. 300).

<sup>961</sup> Ср.: «Иными словами, содержание текста... есть то, что порождается внутри и в процессе его восприятия, чтения, понимания и интерпретации» [Пятигорский А. М. Мифологические размышления: система поэтических мотивов. М.: Языки славянской культуры, 1996. С. 59–60].

<sup>962</sup> В контексте современного литературоведческого анализа предложенная траектория открывает немало новых перспектив, одновременно позволяя не «впасть в провинциализм», в котором упрекает западную философию М. Элиаде, указывающий на ее предельную замкнутость в собственной традиции, нежелание принимать в расчет другие точки зрения и упорство в «признании исключительно “событийного опыта” человека, принадлежащего к одной из исторических цивилизаций» [Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб.: Алетейя, 1998. С. 7].

Заявленная тема представляется достаточно многогранной, и ее полное раскрытие возможно лишь в гораздо больших масштабах, нежели рамки одного диссертационного исследования. Во-первых, любопытным видится изучение образного поля «корабль» в более широком контексте, а именно в мировом искусстве: анализ его актуальности, спектра символических значений, взаимосвязи с другими художественными образами, наличия или отсутствия генеративного потенциала, лежащего в его основе топоса, и, конечно же, состава ядра, что является, пожалуй, наиболее интересным аспектом, из которого логически следует второе направление развития рассматриваемой темы. Речь, в частности, идет об изучении различных вариантов образного поля «корабль», функционирующих в далеких друг от друга культурах. В этом отношении немалый интерес вызывает возможность, выйдя за пределы произведений искусства во всем разнообразии существующих жанров, обратиться к лингвистическому, социально-бытовому, историческому и ряду других дискурсов, в рамках которых реализуется образное поле «корабль». Исследование интердискурсивного характера данного образного поля позволило бы значительно расширить представление об исторической значимости и актуальности на современном этапе лежащего в его основе топоса, равно как и о степени его интегрированности в сознание и культуру различных народов.

Помимо этого целесообразным представляется дальнейшее изучение вопроса, связанного с введенным в данной работе понятием «топос-ген». Корабль, который в настоящем исследовании единственный рассматривается с позиции особого рода мифопоэтического образа, с течением времени ставшего топосом западноевропейской культуры, обладающим генеративными свойствами, со значительной степенью вероятности может быть дополнен целым рядом других подобных топосов, являющихся знаковыми в том числе благодаря их генеративным образным полям, компоненты ядра которых, прочно укоренившись в той или иной культуре, породили не менее значимые собственные образные поля. Систематизация такого материала, классификация топосов-генов и их генеративных образных полей, выявление возможных закономерностей, а также

разработка «паспорта» для каждого из подобных топосов (включающего его базовые характеристики) позволят увидеть мировую культуру в целом как стройную систему фундаментальных, универсальных образов, что, в свою очередь, будет способствовать лучшему пониманию других культур, их национальных особенностей, обычаев и традиций.

Подводя итог, остается добавить, что предпринятое в настоящей диссертации исследование, предмет которого (компоненты ядра образного поля «корабль») и по сей день продолжает активно функционировать в лоне западноевропейской литературы и искусства в целом, представляет собой открытый научный труд с неисчерпаемым объемом потенциального материала и, следовательно, лишь промежуточными выводами, которые не могут быть признаны окончательными до той поры, пока образное поле «корабль» не прекратит своего существования и не предстанет в качестве закрытой системы.

## Список литературы

### Источники

1. Андерсен, Х. К. Свинопас / Х. К. Андерсен // Андерсен Х. К. Лучшие сказки. – М.: Эгмонт Россия Лтд, 2003. – С. 7–26.
2. Андерсен, Х. К. Снежная королева / Х. К. Андерсен // Андерсен Х. К. Лучшие сказки. – М.: Эгмонт Россия Лтд, 2003. – С. 35–66.
3. Барнс, Дж. История мира в 10 ½ главах / Дж. Барнс. – М.: АСТ, 2006. – 382 с.
4. Барнс, Дж. Нечего бояться / Дж. Барнс. – М.: Иностранка, 2016. – 416 с.
5. Бедье, Ж. Тристан и Изольда / Ж. Бедье. – М.: Эксмо, 2014. – 192 с.
6. Бодлер, Ш. Плавание / Ш. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: Наука, 1970. – С. 211–217.
7. Бодлер, Ш. Дневники. Мое обнаженное сердце / Ш. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. – М.: Высшая школа, 1993. – 511 с.
8. Брант, С. Корабль дураков / С. Брант // Брант С. Корабль дураков; Сакс Г. Избранное. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 31–167.
9. Васкес-Фигероа, А. Океан / А. Васкес-Фигероа. – М.: РИПОЛ классик, 2013. – 448 с.
10. Верн, Ж. Двадцать тысяч лье под водой / Ж. Верн. – М.: Детская литература, 1975. – 462 с.
11. Вольтер. Кандид, или Оптимизм / Вольтер // Вольтер. Философские повести. – СПб.: Азбука, 2013. – С. 101–222.
12. Вулф, В. По морю прочь / В. Вулф. – М.: Текст, 2011. – 397 с.
13. Вэнс, Дж. Дома Исзма / Дж. Вэнс // Вэнс Дж. Звездный король. – М.: КРИМ-ПРЕСС, Асмадей, 1992. – С. 237–347.
14. Гауф, В. Рассказ о корабле привидений / В. Гауф // Гауф В. Сказки. – М.: Литература, 2007. – С. 36–47.

15. Гейне, Г. Из мемуаров господина фон Шнабелевопского / Г. Гейне // Гейне Г. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. – М.: Художественная литература, 1956. – С. 421–469.
16. Гессе, Г. Игра в бисер / Г. Гессе. – М.: Издательский Дом Мещерякова, 2007. – 238 с.
17. Гессе, Г. Петер Каменцинд / Г. Гессе // Гессе Г. Петер Каменцинд. Нарцисс и Златоуст. – М.: АСТ, 2008. – С. 5–164.
18. Гессе, Г. Нарцисс и Златоуст / Г. Гессе // Гессе Г. Петер Каменцинд. Нарцисс и Златоуст. – М.: АСТ, 2008. – С. 167–478.
19. Голдинг, У. Ритуалы плавания / У. Голдинг. – М.: АСТ Ермак, 2005. – 317 с.
20. Голсуорси, Дж. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Сага о Форсайтах / Дж. Голсуорси. – М.: Художественная литература, 1983. – 671 с.
21. Гомер. Одиссея / Гомер. – М.: Правда, 1984. – 320 с.
22. Грасс, Г. Траектория краба / Г. Грасс. – М.: Бослен, 2013. – 288 с.
23. Гришковец, Е. Дредноуты / Е. Гришковец. – М.: Махаон, 2008. – 78 с.
24. Гуэрра, Т. И корабль плывет / Т. Гуэрра, Ф. Феллини // Гуэрра Т., Феллини Ф. Амаркорд. И корабль плывет. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – С. 164–288.
25. Гюго, В. Трудники моря / В. Гюго // Гюго В. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 9. – М.: Художественная литература, 1955. – 482 с.
26. Гюго, В. Человек, который смеется / В. Гюго // Гюго В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. – М.: Правда, 1988. – С. 7–606.
27. Данте, А. Божественная комедия / А. Данте. – М.: ЭКСМО, 2012. – 864 с.
28. Дефо, Д. Приключения Робинзона Крузо / Д. Дефо. – М.: Metallургия, 1982. – 328 с.
29. Джойс, Дж. Портрет художника в юности / Дж. Джойс. – М.: Терра, 1997. – 288 с.

30. Диккенс, Ч. Большие надежды / Ч. Диккенс // Собрание сочинений: в 30 т. Т. 23. – М.: Художественная литература, 1960. – 520 с.
31. Диккенс, Ч. Жизнь и приключения Мартина Чезлвита / Ч. Диккенс // Собрание сочинений: в 30 т. Т. 10. – М.: Художественная литература, 1959. – 526 с.
32. Ибсен, Г. Письмо в стихах / Г. Ибсен // Ибсен Г. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. – М.: Искусство, 1958. – С. 585–589.
33. Калевала. – М.: Художественная литература, 1977. – 569 с.
34. Кальвино, И. Барон на дереве / И. Кальвино // Кальвино И. Собрание сочинений. Наши предки. – СПб.: Симпозиум, 2000. – С. 86–330.
35. Кларк, А. 2001: Космическая одиссея / А. Кларк. – М.: Эксмо, 2018. – 320 с.
36. Кольридж, С. Т. Баллада о Старом Мореходе / С. Т. Кольридж // Стихи. – М.: Наука, 1974. – С. 6–30.
37. Кортасар, Х. Счастливики / Х. Кортасар. – М.: АСТ. 2012. – 445 с.
38. Кэрролл, Л. Алиса в Стране Чудес / Л. Кэрролл. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 191 с.
39. Лампридий, Э. Антонин Гелиогабал / Э. Лампридий // Лампридий Э. Властелины Рима. – М.: Наука, 1992. – С. 134–150.
40. Лермонтов, М. Ю. Воздушный корабль / М. Ю. Лермонтов // Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. – М.: Воскресение, 2000. – С. 119–121.
41. Маккормак, Э. Летучий голландец / Э. Маккормак. – М.: Эксмо, 2005. – 384 с.
42. Малларме, С. Бросок игральных костей / С. Малларме // Верлен П., Рембо А., Малларме С. Стихотворения. Проза. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1998. – С. 544–567.
43. Мари д’Онуа. Желтый карлик / Мари д’Онуа // Французская литературная сказка XVII – XVIII веков. – М.: Художественная литература, 1991. – С. 6–36.
44. Мелвилл, Г. Моби Дик / Г. Мелвилл. – М.: Эксмо, 2014. – 736 с.



45. Мердок, А. Дикая роза / А. Мердок. – М.: ЭКСМО, 2009. – 496 с.
46. Норминтон, Г. Корабль дураков / Г. Норминтон. – М.: АСТ, 2006. – 352 с.
47. Портер, К.-Э. Корабль дураков / К.-Э. Портер. – М.: Книга по требованию, 2011. – 414 с.
48. Рабле, Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль / Ф. Рабле. – М.: Правда, 1981. – 560 с.
49. Рембо, А. Пьяный корабль / А. Рембо // Рембо А. Стихи. – М.: Наука, 1982. – С. 380–383.
50. Роган, Ш. Шлюпка / Ш. Роган. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 288 с.
51. Родосский, А. Аргонавтика / А. Родосский. – Тбилиси: Мецниереба, 1964. – 238 с.
52. Роман о Тристане и Изольде // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 22. Средневековый роман и повесть. – М.: Художественная литература, 1974. – С. 155–226.
53. Сага об Инглингах // Стурлусон С. Круг Земной. – М.: Наука, 1980. – С. 11–37.
54. Сага Тристрама и Исонды // Легенда о Тристане и Изольде – М.: Наука, 1976. – С. 206–306.
55. Свифт, Дж. Путешествия Лемюэля Гулливера / Дж. Свифт. – М.: Металлургия, 1984. – 328 с.
56. Сент-Экзюпери, А. де. Маленький принц / А. де Сент-Экзюпери // Сказочные повести. – М.: Детская литература, 1986. – С. 535–577.
57. Младшая Эдда // Скандинавский эпос. Старшая Эдда. Младшая Эдда. Исландские саги. – М.: АСТ, 2009. – С. 294–392.
58. Старшая Эдда // Скандинавский эпос. Старшая Эдда. Младшая Эдда. Исландские саги. – М.: АСТ, 2009. – С. 10–197.
59. Толкин, Дж. Р. Р. Хранители / Дж. Р. Р. Толкин. – М.: ЭКСМО, 2001. – 544 с.

60. Толкин, Дж. Р. Р. Две твердыни / Дж. Р. Р. Толкин. – М.: ЭКСМО, 2001. – 512 с.
61. Тома. Роман о Тристане / Тома // Легенда о Тристане и Изольде. – М.: Наука, 1976. – С. 116–185.
62. Уайльд, О. Соловей и роза / О. Уайльд // Уайльд О. Избранное. – М.: Просвещение, 1990. – С. 15–22.
63. Шекспир, У. Ромео и Джульетта / У. Шекспир // Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. – М.: Искусство, 1958. – С. 3–130.
64. Шекспир, У. Сонеты / У. Шекспир // Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. – М.: Искусство, 1960. – С. 427–524.
65. Шоу, Б. Дом, где разбиваются сердца / Б. Шоу // Шоу Б. Полное собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. – Л.: Искусство, 1980. – С. 461–602.
66. Эко, У. Имя розы / У. Эко. – М.: АСТ:Corpus, 2012. – 672 с.
67. Barrington, G. A Voyage to Botany Bay with a description of the country, manners, customs, religion &c. of the Natives / G. Barrington. – Sydney: University of Sydney Library, 2003. – 120 p.
68. Golding, W. Close Quarters / W. Golding // Golding W. To the Ends of the Earth. – Lnd.: Faber&Faber, 2005. – P. 247–485.
69. Irving, W. Bracebridge Hall. Tales of a Traveler. The Alhambra / W. Irving. – N. Y.: Literary Classics of the United States, Inc., 1991. – 1115 p.

Научно-теоретическая, критическая, библиографическая и справочная  
литература

70. Аверинцев, С. С. Поэтика древнегреческой литературы / С. С. Аверинцев. – М.: Наука, 1981. – 365 с.
71. Адмони, В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества / В. Г. Адмони. – Л.: Художественная литература, 1989. – 272 с.

72. Андерсон, Р. Парусные корабли. История мореплавания и кораблестроения с древних времен до XIX века / Р. Андерсон, Р. Ч. Андерсон. – М.: Центрполиграф, 2014. – 190 с.
73. Андреев, К. К. Три жизни Жюль Верна / К. К. Андреев. – М.: Молодая гвардия, 1956. – 311 с.
74. Андреева, В. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. – М.: Астрель, 2004. – 598 с.
75. Афанасьев, А. Н. Древо жизни: Избранные статьи / А. Н. Афанасьев. – М.: Современник, 1983. – 464 с.
76. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 2 т. Т. 1 / А. Н. Афанасьев. – М.: Индрик, 1992. – 800 с.
77. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 2 т. Т. 2 / А. Н. Афанасьев. – М.: Индрик, 1992. – 784 с.
78. Афанасьева, О. В. Американская культурно-языковая картина мира XIX века: время, свобода, судьба, одиночество, достоинство / О. В. Афанасьева, К. М. Баранова, В. С. Машошина, О. Г. Чупрына. – М.: Диона, 2019. – 112 с.
79. Баешко, Л. С. Энциклопедия символов / Л. С. Баешко, А. Н. Гордиенко, А. Н. Гордиенко. – М.: ЭКСМО, 2007. – 304 с.
80. Балашов, П. С. Художественный мир Бернарда Шоу / П. С. Балашов. – М.: Художественная литература, 1982. – 326 с.
81. Барсамова, С. А. Галерея Айвазовского. Путеводитель / С. А. Барсамова. – Симферополь: Крым, 1968. – 112 с.
82. Барт, Р. S/Z / Р. Барт. – М.: Ad Marginem, 1994. – 303 с.
83. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт. – М.: Академический проект, 2008. – 351 с.
84. Баттистини, М. Символы и аллегории / М. Баттистини. – М.: Омега, 2008. – 384 с.
85. Бауэр, В. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин. – М.: Крон-Пресс, 1998. – 512 с.

86. Бахтин, М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 323 с.
87. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
88. Бахтин, М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
89. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 11 / В. Г. Белинский. – М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959. – 496 с.
90. Бенвенист, Э. Словарь индоевропейских социальных терминов / Э. Бенвенист. – М.: Прогресс–Универс, 1995. – 456 с.
91. Бенеш, О. Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш. – М.: Искусство, 1973. – 289 с.
92. Берк, Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Э. Берк. – М.: Искусство, 1979. – 237 с.
93. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
94. Бидерманн, Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. – М.: Республика, 1996. – 335 с.
95. Биркхан, Г. Кельты. История и культура / Г. Биркхан. – М.: Аграф, 2007. – 512 с.
96. Боровикова, Н. А. Полевые структуры в системе языка / Н. А. Боровикова. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1989. – 197 с.
97. Ботникова, А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм / А. Б. Ботникова. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2004. – 341 с.
98. Браво, Б. Античные писатели / Б. Браво, Е. Випшицкая-Браво. – М.: Лань, 1999. – 448 с.
99. Бройтман, С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. – М.: Изд-во РГГУ, 2001. – 420 с.
100. Бройтман, С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики / С. Н. Бройтман. – М.: Изд-во РГГУ, 1997. – 307 с.

101. Вагнер, Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям: в 4 т. Т. 4 / Р. Вагнер. – СПб.: Грядущий День, 1911. – 554 с.
102. Вагнер, Р. Моя жизнь: в 2 т. Т. 1 / Р. Вагнер. – М.: АСТ, 2003. – 560 с.
103. Ванслов, В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. – М.: Искусство, 1966. – 403 с.
104. Вольперт, В. И. Лермонтов и французская литература / В. И. Вольперт. – Тарту, 2010. – 276 с.
105. Гершензон-Чегодаева, Н. М. Питер Брейгель / Н. М. Гершензон-Чегодаева. – М.: Искусство, 1983. – 411 с.
106. Гнедич, П. П. История искусств (Зодчество, Живопись, Ваяние): в 3 т. Т. 2 / П. П. Гнедич. – СПб.: Изд-во А. Ф. Маркса, 1897. – 683 с.
107. Горницкая, Л. И. Место, которого нет... Острова в русской литературе / Л. И. Горницкая, М. Ч. Ларионова. – Ростов н/Д: Изд-во ЮНЦ РАН, 2013. – 226 с.
108. Грабарь-Пассек, М. Е. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе / М. Е. Грабарь-Пассек. – М.: Наука, 1966. – 318 с.
109. Грейвс, Р. Мифы Древней Греции / Р. Грейвс. – М.: Прогресс, 1992. – 624 с.
110. Гречко, П. К. Концептуальные модели истории / П. К. Гречко. – М.: Логос, 1995. – 141 с.
111. Гуревич, А. Я. История и сага / А. Я. Гуревич. – М.: Наука, 1972. – 197 с.
112. Гуревич, А. Я. Походы викингов / А. Я. Гуревич. – М.: Наука, 1966. – 186 с.
113. Даниленко, В. Н. Космогония первобытного общества / В. Н. Даниленко. – М.: Раритет, 1998. – 376 с.
114. Добряшкина, А. В. Гротеск в творчестве Гюнтера Грасса / А. В. Добряшкина. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 176 с.
115. Долгов, К. К. Федерико Феллини, Ингмар Бергман: Фильмы. Философия творчества / К. К. Долгов. – М.: Искусство, 1995. – 310 с.

116. Дьяконова, Н. Я. Английский романтизм / Н. Я. Дьяконова. – М.: Наука, 1978. – 207 с.
117. Егзаров, А. Иллюстрированная энциклопедия символов / А. Егзаров. – М.: Астрель, 2007. – 723 с.
118. Елистратова, А. А. Английский роман эпохи Просвещения / А. А. Елистратова. – М.: Наука, 1966. – 475 с.
119. Елистратова, А. А. Байрон / А. А. Елистратова. – М.: Академия Наук, 1956. – 264 с.
120. Залесская, М. К. Вагнер / М. К. Залесская. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 432 с.
121. Затонский, Д. В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский. – Харьков: Фолио, 2000. – 256 с.
122. Золотницкий, Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях / Н. Ф. Золотницкий. – М.: Дрофа-Плюс, 2005. – 320 с.
123. Жан, Ж. Знаки и символы / Ж. Жан. – М.: АСТ, 2003. – 207 с.
124. Иглтон, Т. Теория литературы. Введение / Т. Иглтон. – М.: Территория будущего, 2010. – 296 с.
125. Каланов, Н. А. Словарь пословиц и поговорок о море / Н. А. Каланов. – М.: МОРКНИГА, 2010. – 424 с.
126. Ковалев, Ю. В. Герман Мелвилл и американский романтизм / Ю. В. Ковалев. – Л.: Художественная литература, 1972. – 280 с.
127. Кожевникова, Н. А. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. 1: Птицы / Н. А. Кожевникова, З. А. Петрова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 480 с.
128. Королев, К. М. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / К. М. Королев. – СПб.: Мидгард, 2005. – 603 с.
129. Котерелл, А. Мифология. Энциклопедический справочник. Северная. Античная. Кельтская / А. Котерелл. – Минск: Белфакс, 1997. – 256 с.

130. Кузнецов, В. Н. Франсуа Мари Вольтер / В. Н. Кузнецов. – М.: Мысль, 1978. – 223 с.
131. Кузнецов, Ю. И. Шедевры Фландрии и Голландии / Ю. И. Кузнецов. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – 104 с.
132. Купер, Дж. Энциклопедия символов / Дж. Купер. – М.: Золотой век, 1995. – 401 с.
133. Лавиолетт, П. Лед и огонь. История глобальных катастроф / П. Лавиолетт. – М.: Вече, 2008. – 512 с.
134. Левидов, М. Ю. Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях / М. Ю. Левидов. – М.: Книга, 1986. – 287 с.
135. Левик, Б. В. Рихард Вагнер / Б. В. Левик. – М.: Либрокком, 2011. – 448 с.
136. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Изд-во УГПУ, 1997. – 317 с.
137. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 с.
138. Лосев, А. Ф. Античная литература / А. Ф. Лосев, Г. А. Сонкина, А. А. Тахо-Годи и др. – М.: Просвещение, 1986. – 464 с.
139. Лосев, А. Ф. Гомер / А. Ф. Лосев. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 400 с.
140. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
141. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
142. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М.: Прогресс, 1992. – 272 с.
143. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб, 2001. – 704 с.
144. Маккалах, Д. А. Религия древних кельтов / Д. А. Маккалах. – М.: Центрполиграф, 2004. – 334 с.
145. Матье, М. Э. Древнеегипетские мифы / М. Э. Матье. – М.; Л.: АН СССР, Государственный музей истории религии и атеизма, 1956. – 173 с.

146. Махов, А. Е. Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель / А. Е. Махов. – М.: INTRADA, 2010. – 512 с.
147. Мелетинский, Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 318 с.
148. Мелетинский, Е. М. От мифа к литературе / Е. М. Мелетинский. – М.: Изд-во РГГУ, 2000. – 167 с.
149. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Восточная литература, 2006. – 407 с.
150. Мелетинский, Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1968. – 363 с.
151. Меркулова, М. Г. Типология поздней драматургии Дж. Б. Шоу / М. Г. Меркулова. – М.: Библио-Глобус, 2018. – 118 с.
152. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – 672 с.
153. Муравьева, Н. И. Гюго / Н. И. Муравьева. – М.: Молодая гвардия, 1961. – 384 с.
154. Мэхэн, А. Т. Роль морских сил в мировой истории / А. Т. Мэхэн. – М.: Центрполиграф, 2008. – 606 с.
155. Нефедова, Л. К. Онтология поэтического слова Артюра Рембо / Л. К. Нефедова. – М.: Флинта, 2011. – 130 с.
156. Норна у источника Судьбы: сборник статей в честь Елены Александровны Мельниковой. – М.: Индрик, 2001. – 480 с.
157. Нэрмор Дж. Кубрик. – М.: Rosebud Publishing, 2012. – 400 с.
158. Павлов, А. Номоканон при большом Требнике / А. Павлов. – М.: Тип. Г. Лисснера и А. Гешеля, 1897. – 520 с.
159. Паке, М. Магритт. Мысль, изображенная на полотне / М. Паке. – М.: Taschen/Арт-Родник, 2012. – 96 с.
160. Пинский, Л. Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение / Л. Е. Пинский. – М.: Изд-во РГГУ, 2002. – 829 с.



161. Полонская, К. П. Поэмы Гомера / К. П. Полонская. – М.: Изд-во Моск. университета, 1961. – 59 с.
162. Полонский, В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX в. / В. В. Полонский. – М.: Наука, 2008. – 340 с.
163. Прашкевич, Г. М. Жюль Верн / Г. М. Прашкевич. – М.: Молодая гвардия, 2013. – 357 с.
164. Прокофьев, В. Н. Теодор Жерико / В. Н. Прокофьев. – М.: Искусство, 1963. – 274 с.
165. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.
166. Пятигорский, А. М. Мифологические размышления: система поэтических мотивов / А. М. Пятигорский. – М.: Языки славянской культуры, 1996. – 287 с.
167. Росс, Э. Кельты-язычники. Быт, религия, культура / Э. Росс. – М.: Центрполиграф, 2005. – 255 с.
168. Ротенберг, Е. И. Западноевропейское искусство XVII века. Памятники мирового искусства. Вып. IV / Е. И. Ротенберг. – М.: Искусство, 1971. – 352 с.
169. Рошаль, В. М. Полная энциклопедия символов / В. М. Рошаль. – М.: АСТ, 2006. – 515 с.
170. Семира, В. Веташ. Астрология Каббалы и Таро / В. Веташ Семира. – СПб.: Лань, 1998. – 448 с.
171. Струкова, Т. Г. «Морская трилогия» У. Голдинга: традиции и новаторство / Т. Г. Струкова. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2000. – 345 с.
172. Телегин, С. М. Философия мифа: Введение в метод мифореставрации / С. М. Телегин. – М.: Община, 1994. – 140 с.
173. Телицын, В. Л. Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия / В. Л. Телицын, В. Э. Багдасарян, И. Б. Орлов. – М.: Локид-Пресс, 2005. – 524 с.
174. Тесинг, Я. *Symbola et Emblemata Selecta* / Я. Тесинг, И. Копиевский. – Амстердам: Тип. Генриха Ветстейна, 1705. – 306 с.

175. Тольнайде, Ш. Босх / Ш. Тольнайде. – М.: Ulysses International, 1992. – 175 с.
176. Годоров, Ц. Теории символа / Ц. Годоров. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. – 408 с.
177. Топоров, В. Н. Петербургский текст русской литературы / В. Н. Топоров. – СПб.: Искусство, 2003. – 616 с.
178. Трессидер, Дж. Словарь символов / Дж. Трессидер. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.
179. Тронский, И. М. История античной литературы / И. М. Тронский. – М.: Высшая школа, 1988. – 464 с.
180. Урнов, Д. М. Дефо / Д. М. Урнов. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 256 с.
181. Урнов, Д. М. Робинзон и Гулливер. Судьба двух литературных героев / Д. М. Урнов. – М.: Наука, 1973. – 88 с.
182. Федоров, Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма: структура и семантика / Ф. П. Федоров. – М.: МИК, 2004. – 368 с.
183. Феллини, Ф. Феллини о Феллини. Интервью о кино / Ф. Феллини. – М.: Радуга, 1988. – 326 с.
184. Фоли, Дж. Энциклопедия знаков и символов / Дж. Фоли. – М.: Вече, 1997. – 512 с.
185. Фомин, Г. И. Иероним Босх / Г. И. Фомин. – М.: Искусство, 1974. – 160 с.
186. Фрэйзер, Дж. Золотая ветвь / Дж. Фрэйзер. – М.: Политиздат, 1980. – 494 с.
187. Фрэйзер, Дж. Фольклор в Ветхом Завете / Дж. Фрэйзер. – М.: АСТ, 2003. – 650 с.
188. Фуко, М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко. – М.: АСТ, 2010. – 704 с.
189. Ханзен-Леве, А. Мифопоэтический символизм: система поэтических мотивов / А. Ханзен-Леве. – СПб.: Академический Проект, 2003. – 816 с.

190. Ханзен-Леве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве. – СПб.: Академический проект, 1999. – 511 с.
191. Хачатрян, Ш. Г. Айвазовский. Живопись / Ш. Г. Хачатрян. – М.: Советский художник, 1989. – 170 с.
192. Хескет, П. Бернард Шоу / П. Хескет. – Ростов н/Д: Феникс, 1997. – 544 с.
193. Хоркхаймер, М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты / М. Хоркхаймер, Т. В. Адорно. – М.: Медиум, 1997. – 312 с.
194. Хьюз, Э. Бернард Шоу / Э. Хьюз. – М.: Молодая гвардия, 1966. – 287 с.
195. Цветков, С. В. Славяне и кельты / С. В. Цветков. – СПб.: Русско-балтийский информационный центр «БЛИЦ», 2005. – 200 с.
196. Цезарь, Ю. Записки о галльской войне / Ю. Цезарь. – М.: АСТ, 2001. – 750 с.
197. Черинотти, А. Кельты: первые европейцы / А. Черинотти. – М.: Ниола-Пресс, 2008. – 128 с.
198. Чистякова, Н. А. История античной литературы / Н. А. Чистякова, Н. В. Вулих. – М.: Изд-во Ленингр. университета, 1963. – 299 с.
199. Шальнева, Е. Федерико Феллини / Е. Шальнева. – Ростов н/Д: Феникс, 1999. – 315 с.
200. Шейнина, Е. Я. Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина. – М.: АСТ, 2003. – 591 с.
201. Шершов, А. П. История военного кораблестроения. С древнейших времен и до наших дней / А. П. Шершов. – СПб.: Полигон, 1994. – 360 с.
202. Широкова, Н. С. Культура кельтов и нордическая традиция античности / Н. С. Широкова. – СПб.: Евразия, 2000. – 352 с.
203. Шрамкова, Г. И. Искусство Возрождения / Г. И. Шрамкова. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 368 с.
204. Штернберг, Л. Я. Первобытная религия в свете этнографии / Л. Я. Штернберг. – Л.: Изд-во ин-та народов севера ЦИК СССР, 1936. – 584 с.

205. Щур, Г. С. Теория поля в лингвистике / Г. С. Щур. – М.: Наука, 1974. – 255 с.
206. Эко, У. Заметки на полях «Имени Розы» / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 92 с.
207. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении / М. Элиаде. – СПб.: Алетейя, 1998. – 250 с.
208. Энциклопедия: кельтская мифология. – М.: ЭКСМО, 2002. – 640 с.
209. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 343 с.
210. Юнг, К. Г. Душа и миф. Шесть Архетипов / К. Г. Юнг. – Киев: Государственная библиотека для юношества, 1996. – 384 с.
211. Юнг, К. Г. Символы трансформации / К. Г. Юнг. – М.: АСТ, 2008. – 731 с.
212. Auden, W. H. *The Echafoèd Flood or the Romantic Iconography of the Sea* / W. H. Auden. – N. Y.: Vintage Books, 1967. – 152 p.
213. Berens, E. M. *Myths and Legends of Ancient Greece and Rome* / E. M. Berens. – N. Y.: Maynard, Merrill, & CO., 1894. – 334 p.
214. Berlin, I. *The Roots of Romanticism* / I. Berlin. – Princeton: Princeton University Press, 1999. – 171 p.
215. Berrong, R. M. *Rabelais and Bakhtin: Popular Culture in Gargantua and Pantagruel* / R. M. Berrong. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1986. – 153 p.
216. Bosing, W. *Bosch: The Complete Paintings* / W. Bosing. – Koln: Taschen, 2004. – 96 p.
217. Brawley, Ch. S. *Nature and the Numinous in Mythopoetic Fantasy Literature* / Ch. S. Brawley. – Jefferson: McFarland&Company, Inc., 2014. – 211 p.
218. Bruce-Mitford, M. *The Illustrated Book of Signs & Symbols* / M. Bruce-Mitford. – N. Y.: DK Publishing Inc., 1996. – 128 p.
219. Burt, G. *The Art of Film Music: Special emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman* / G. Burt. – Lebanon: Northeastern University Press, 1994. – 269 p.

220. Carey, J. William Golding. *The Man and his Books. A tribute on his 75th Birthday* / J. Carey. – Lnd., 1986. – 191 p.
221. Carey, J. *William Golding: The Man who Wrote Lord of the Flies* / J. Carey. – Lnd.: Free Press, 2009. – 592 p.
222. Chevalier, J. *Dictionnaire des Symbols* / J. Chevalier, A. Gheerbrant. – Paris: Editions Robert Laffont S.A. et Editions Jupiter, 1982. – 1060 p.
223. Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols* / J. E. Cirlot. – Lnd.: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1962. – 419 p.
224. Coleridge, S. T. *Aids to Reflection* / S. T. Coleridge. – Lnd.: William Pickering, 1839. – 324 p.
225. Crompton, D. *A view from the spire: William Golding's Later Works* / D. Crompton. – Oxford: Blackwell, 1985. – 199 p.
226. Curtius, E. R. *European Literature and the Latin Middle Ages* / E. R. Curtius. – N. Y.: Harper&Row Publishers, 1953. – 658 p.
227. Daly, K. N. *Norse Mythology A to Z. Third Edition* / K. N. Daly. – N. Y.: Chelsea House Publishers, 2010. – 128 p.
228. Damrosch, L. *Jonathan Swift: His Life and His World* / L. Damrosch. – New Haven: Yale University, 2013. – 592 p.
229. Dickson, L. L. *The Modern Allegories of William Golding* / L. L. Dickson. – Tampa: Tampa univ. Press, 1991. – 161 p.
230. Eysteinnsson, A. *The Concept of Modernism* / A. Eysteinnsson. – N. Y.: Cornell University Press, 1992. – 265 p.
231. Febvre, L. *The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century: The Religion of Rabelais* / L. Febvre. – Lnd.: Harvard University Press, 1985. – 552 p.
232. Ferber, M. *A Dictionary of Literary Symbols* / M. Ferber. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – 263 p.
233. Fohrmann, J. *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft* / J. Fohrmann, H. Muller. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. – 455 s.
234. Fokkema, D. *Literary History. Modernism and Postmodernism* / D. Fokkema. – Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1984. – 244 p.

235. Freidenberg, O. *Image and Concept: Mythopoetic Roots. Volume 2* / O. Freidenberg. – Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997. – 343 p.
236. Guignery, V. *History in question(s). An interview with Julian Barnes* / V. Guignery. – Jackson: University Press of Mississippi, 2009. – 60 p.
237. Haffendon, J. *Novelists in interview* / J. Haffendon. – Lnd.: Faber&Faber, 1985. – 313 p.
238. Hall, J. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* / J. Hall. – N. Y.: Harper & Row Publisers Inc., 1974. – 345 p.
239. Hall, J. *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art* / J. Hall. – Boulder: Westview Press, 1994. – 244 p.
240. Harvey, D. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry Into the Origins of Cultural Change* / D. Harvey. – Hoboken: Blackwell, 1989. – 378 p.
241. Hueffer, F. *Wagner and the Music of the Future History and Aesthetics* / F. Hueffer. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – 333 p.
242. Jones, J. E. *Coleridge and the Philosophy of Poetic Form* / J. E. Jones. – Cambridge: Cambridge University Press, 2014. – 242 p.
243. Jung, C. G. *The Science of Mythology* / C. G. Jung, K. Kerényi. – Lnd.: Routledge Classics, 2002. – 230 p.
244. Kessler, S. *Theories of Metaphor Revised* / S. Kessler. – Berlín: Logos Verlag, 2013. – 150 p.
245. Kimball, R. *Experiments against Reality: the Fate of Culture in the Postmodern Age* / R. Kimball. – Chicago: I.R. Dee, 2000. – 359 p.
246. Kinser, S. *Rabelais Carnival: Text, Context, Metatext* / S. Kinser. – Berkley: University of California Press, 1990. – 289 p.
247. Livingstone, D. N. *Geography and Enlightenment* / D. N. Livingstone, W. J. Withers. – Lnd.: University of Chicago Press, 1999. – 440 p.
248. Marijnissen, R. H. *Hieronymus Bosch: the complete works* / R. H. Marijnissen, P. Ruyffelaere, T. Alkins. – Antwerpen: Mercatorfonds N.V., 1987. – 514 p.

249. Marzec, R. P. *An Ecological and Postcolonial Study of Literature From Daniel Defoe to Salman Rushdie* / R. P. Marzec. – N. Y.: Palgrave MacMillan, 2007. – 200 p.
250. *Masters of photography. Classic photographic artists of our time.* – Lnd.: Carlton Books, 2008. – 256 p.
251. Matson, R. *Celtic Mythology. A to Z. Second edition* / R. Matson. – N. Y.: Chelsea House Publishers, 2010. – 131 p.
252. Medcalf, S. *William Golding* / S. Medcalf. – Lnd.: Longman Group, 1975. – 45 p.
253. Monaghan, P. *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore* / P. Monaghan. – N. Y.: Facts of File, 2004. – 512 p.
254. Mumford, L. *Herman Melville. A Study of his Life and Vision* / L. Mumford. – N. Y.: Harcourt, Brace and World, Inc., 1962. – 256 p.
255. Newman, E. *The Life of Richard Wagner* / E. Newman. – N. Y.: Alfred A. Knopf Inc., 1941. – 702 p.
256. Nokes, D. *Jonathan Swift, a Hypocrite Reversed: A Critical Biography* / D. Nokes. – Oxford: Oxford University Press, 1985. – 427 p.
257. O’Konnell, M. *The Complete Encyclopedia of Signs and Symbols* / M. O’Konnell, R. Airey. – Lnd.: Southwater, 2012. – 256 p.
258. Oser, L. *The Ethics of Modernism: Moral Ideas in Yeats, Eliot, Joyce, Woolf and Beckett* / L. Oser. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 185 p.
259. Richetti, J. *The Life of Daniel Defoe. A Critical Biography* / J. Richetti. – Malden: Blackwell Publishing, 2005. – 406 p.
260. Robbe-Grillet, A. *La Belle Captive: A Novel* / A. Robbe-Grillet. – Los Angeles: University of California Press, 1995. – 250 p.
261. Ross, J. F. *Swift and Defoe. A Study in Relationship* / J. F. Ross. – Berkeley: California University Publications, 1941. – 152 p.
262. Rydzewski, P. *Art and Human Experience* / P. Rydzewski. – Oxford: Pergamon Press Ltd., 1967. – 208 p.

263. Sass, L. A. *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought* / L. A. Sass. – N. Y.: Basic Books, 1992. – 595 p.
264. Seidel, M. A. *Satiric Inheritance: Rabelais to Sterne* / M. A. Seidel. – New Jersey: Princeton University Press, 1979. – 275 p.
265. Suhami, D. *Selkirk's Island* / D. Suhami. – Lnd.: Quercus, 2012. – 256 p.
266. Sutherland, J. *Defoe* / J. Sutherland. – Lnd.: Methuen, 1971. – 300 p.
267. *The Manual of Heraldry being a concise description of the several terms used, and containing a Dictionary of Every Designation in the Science. Illustrated by four hundred engravings on wood. Fifth edition.* – Lnd.: Arthur Hall, Virtue&Co., 1800. – 132 p.
268. Trier, J. *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Vestandes* / J. Trier. – Heidelberg: C. Winter, 1931. – 347 p.
269. Vazsonyi, N. *Richard Wagner Self-Promotion and the Making of a Brand* / N. Vazsonyi. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – 222 p.
270. Viel, R. *Cadet de Gassicourt, Baron du Roure de Paulin. Les origins symboliques du blazon. L'hermetisme dans l'art heraldiques* / R. Viel. – Paris.: Berg International Editeurs, 1972. – 324 p.
271. Weber, E. *Movements, Currents, Trends: Aspects of European Thought in the Nineteenth and Twentieth Centuries* / E. Weber. – Massachusetts: D.C. Heath & Co, 1992. – 618 p.
272. Weinrich, H. *Lethe: The Art and Critique of Forgetting* / H. Weinrich. – Ithaca: Cornell University Press, 2004. – 272 p.
273. West, W. N. *Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europe* / W. N. West. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – 291 p.
274. Williams, A. *Art of Darkness* / A. Williams. – Chicago: The University of Chicago Press, 1995. – 311 p.



## Статьи

275. Аверинцев, С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов // Историческая поэтика. – М.: Наследие, 1994. – С. 3–38.

276. Андреев, М. Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения / М. Л. Андреев // От мифа к литературе: сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. – М.: Российский Университет, 1993. – С. 312–320.

277. Аникст, А. А. Культура и искусство эпохи Возрождения / А. А. Аникст // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство раннего Возрождения. Италия. Нидерланды. Германия. – М.: Искусство, 1980. – С. 9–49.

278. Балашов, Н. И. Рембо и связь двух веков поэзии / Н. И. Балашов // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. – М.: Наука, 1982. – С. 185–301.

279. Барт, Р. Литература сегодня / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика и поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 233–245.

280. Барт, Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 413–423.

281. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 121–290.

282. Башарина, А. К. Понятие «семантическое поле» / А. К. Башарина // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. – 2007. – Вып. 1. Т. 4. – С. 93–96.

283. Берковский, Н. Я. Комментарии / Н. Я. Берковский // Генрих Гейне. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. – М.: Художественная литература, 1956. – С. 335–373.

284. Берковский, Н. Я. О романтизме и его первоосновах / Н. Я. Берковский // Проблемы романтизма. – М.: Искусство, 1979. – С. 5–18.

285. Брандис, Е. П. О романе «Двадцать тысяч лье под водой» / Е. П. Брандис // Верн Ж. Двадцать тысяч лье под водой. – М.: Детская литература, 1975. – С. 442–460.
286. Вагнер, Р. Опера и драма / Р. Вагнер // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 262–493.
287. Веселовский, А. Н. Еще к вопросу о дуалистических космогониях / А. Н. Веселовский // Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 6. – СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1891. – С. 105–136.
288. Веселовский, А. Н. Из лекций по истории эпоса / А. Н. Веселовский // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: URSS, 2008. – С. 446–492.
289. Веселовский А. Н. Из отчетов о заграничной командировке / А. Н. Веселовский // Веселовский А. Н. Историческая поэтика.– М.: URSS, 2008. – С. 386–397.
290. Веселовский, А. Н. О методе и задачах истории литературы, как науки / А. Н. Веселовский // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: URSS, 2008. – С. 41–52.
291. Веселовский, А. Н. Поэтика сюжетов / А. Н. Веселовский // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: URSS, 2008. – С. 493–596.
292. Веселовский, А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля / А. Н. Веселовский // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: URSS, 2008. – С. 125–199.
293. Веселовский, А. Н. Три главы из исторической поэтики / А. Н. Веселовский // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: URSS, 2008. – С. 200–380.
294. Волков, И. Ф. Романтизм как творческий метод / И. Ф. Волков // Проблемы романтизма. – М.: Искусство, 1979. – С. 19–62.
295. Гвоздева, Е. В. Жанр исторической хроники и его трансформация в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Ф. Рабле / Е. В. Гвоздева // Проблема жанра в литературе Средневековья. Вып. 1. – М.: Наследие, 1994. – С. 354–392.

296. Геворкян, А. В. О «синтезе искусств»: заметки к теме / А. В. Геворкян // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 211–244.
297. Гершензон-Чегодаева, Н. М. Живопись Нидерландов 15 века / Н. М. Гершензон-Чегодаева // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство Раннего Возрождения. – М.: Искусство, 1980. – С. 130–167.
298. Горбунов, А. Н. Воображения узывный глас (поэзия С. Т. Кольриджа) / А. Н. Горбунов // Кольридж С. Т. Стихотворения. – М.: Радуга, 2004. – С. 7–42.
299. Гуревич, А. Я. «Круг Земной» и история Норвегии / А. Я. Гуревич // Стурлусон С. Круг Земной. – М.: Наука, 1980. – С. 612–632.
300. Дьяконова, Н. Я. Кольридж и его литературные современники / Н. Я. Дьяконова // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1994. – № 5/6. – С. 46–56.
301. Дьяконова, Н. Я. Философско-эстетические воззрения Сэмюэля Тэйлора Кольриджа / Н. Я. Дьяконова, Г. В. Яковлева // Кольридж С. Т. Избранные труды. – М.: Искусство, 1987. – С. 8–37.
302. Елистратова, А. А. Отношение романтиков к классическому литературному наследству / А. А. Елистратова // Европейский романтизм. – М.: Наука, 1973. – С. 90–127.
303. Елистратова, А. А. Поэмы и лирика Кольриджа / А. А. Елистратова // Кольридж С. Т. Стихи. – М.: Наука, 1974. – С. 203–245.
304. Жажоян, М. Пьяные корабли. Бодлер, Рембо, Гумилев, Бродский / М. Жажоян // Литературное обозрение. – 1997. – № 6. – С. 37–61.
305. Жеребин, А. И. Бройтман С.Н. Историческая поэтика: рецензия / А. И. Жеребин // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2006. – Сер. 9. Вып. 3. – С. 110–113.
306. Жеребин, А. И. Цитата Михайлова из Курциуса и ее обратный перевод / А. И. Жеребин // Вопросы литературы. – 2011. – № 4. – С. 290–301.

307. Зенкин, С. Н. Речевое самоубийство Поэта / С. Н. Зенкин // Зенкин С. Н. Французский романтизм и идея культуры. Неприродность, множественность и относительность в литературе. – М.: Изд-во РГГУ, 2002. – С. 261–274.
308. Камалов, Р. М. Лес как символ и мифопоэтический образ / Р. М. Камалов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012. – № 4 (18): в 2 ч. Ч. I. – С. 60–64.
309. Карабегова, Е. В. Проблема гротеска в искусстве Реформации (образ «Корабля дураков» в живописи Иеронима Босха и в поэме Себастиана Бранта) / Е. В. Карабегова // Дживелеговские чтения / ЕГЛУ им. В. Я. Брюсова. Вып. А. Ч. II. – Ереван: Лингва, 2009. — С. 43–58.
310. Кларк, Н. С. Вирджиния Вулф и ее роман «По морю прочь» / Н. С. Кларк // Вулф В. По морю прочь. – М.: Текст, 2011. – С. 390–396.
311. Ковалев, Ю. В. Послесловие к роману Г. Мелвилла «Моби Дик, или Белый Кит» / Ю. В. Ковалев // Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый Кит. – М.: Эксмо, 2014. – С. 705–713.
312. Кольридж, С. Т. Biographia Literaria, или очерки моей литературной судьбы и размышления о литературе / С. Т. Кольридж // Кольридж С. Т. Избранные труды. – М.: Искусство, 1987. – С. 38–185.
313. Косиков, Г. К. Ролан Барт – семиолог, литературовед: вступ. статья // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 3–45.
314. Леви-Стросс, К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа / К. Леви-Стросс // Семиотика: Антология. – М.: Академический Проект, 2001. – С. 423–452.
315. Макарова, И. С. Морская трилогия Голдинга: к проблеме жанра / И. С. Макарова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – СПб.: Книжный Дом, 2007. – № 12(33). – С. 157–160.

316. Макарова, И. С. «Ритуалы дальнего плавания» Голдинга в фильме Феллини «И корабль плывет» (к вопросу об интермедиальных связях) / И. С. Макарова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – СПб.: Книжный Дом, 2008. – № 35(76). – С. 235–238.
317. Макарова, И. С. Мотивы лабиринта и корабля в мировой литературе / И. С. Макарова, О. В. Анисимова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – СПб.: Изд-во ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2012. – № 1. Т. 1. Филология. – С. 38–43.
318. Макарова, И. С. Образ Летучего Голландца в эпоху Романтизма: эволюция архетипа / И. С. Макарова // *Philologos*. – Елец: Изд-во ЕГУ им. И. А. Бунина, 2012. – Вып. 14(3). – С. 49–53.
319. Макарова, И. С. Корабль дураков: от истоков до наших дней (эволюция дискурса) / И. С. Макарова // Вестник Орловского государственного университета. – Орел: Изд-во ОГУ, 2012. – Вып. 7(27). – С. 217–219.
320. Макарова, И. С. Культ дерева в древних мифологиях / И. С. Макарова // Научное мнение. – СПб.: Книжный Дом, 2013. – Вып. 1. – С. 51–54.
321. Макарова, И. С. *Arbor mundi* в литературе стран Западной Европы / И. С. Макарова // Университетский научный журнал. – СПб.: Книжный Дом, 2013. – Вып. 4. – С. 155–159.
322. Макарова, И. С. Образы лотоса и лилии в мифологических системах востока и запада / И. С. Макарова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – СПб.: Изд-во ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2013. – № 4. Т. 1. Филология. – С. 99–106.
323. Макарова, И. С. Эволюция образа корабля в античной литературе (на материале «Аргонавтики» А. Родосского и «Одиссеи» Гомера) / И. С. Макарова // Вестник Кемеровского государственного университета. – Кемерово: Изд-во КемГУ, 2014. – Вып. 1(57). Т. 1. – С. 133–137.

324. Макарова, И. С. Мифопоэтические образы «яйцо», «птица», «змей» в мировой культуре / И. С. Макарова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 3(33). Ч. 2. – С. 133–136.

325. Макарова, И. С. Мифопоэтический образ Корабля Дураков в искусстве Северного Возрождения (анализ поэмы С. Бранта и картины И. Босха) / И. С. Макарова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – СПб.: Книжный Дом, 2014. – № 171. – С. 108–115.

326. Макарова, И. С. Образ Корабля Дураков во французской литературе эпохи Ренессанса / И. С. Макарова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – СПб.: Изд-во ЛГУ им. А.С Пушкина, 2014. – № 4. Т. 1. Филология. – С. 41–52.

327. Макарова, И. С. Образ корабля в германо-скандинавской мифологии / И. С. Макарова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – СПб.: Книжный Дом, 2015. – № 175. – С. 16–22.

328. Макарова, И. С. Мифопоэтический образ корабля в романе Д. Дефо «Приключения Робинзона Крузо» / И. С. Макарова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 9(51). Ч. 1. – С. 119–123.

329. Макарова, И. С. Образ корабля и морской стихии в кельтской мифологии / И. С. Макарова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 3(45). Ч. 2. – С. 145–150.

330. Макарова, И. С. Межпланетный перелет, или Одиссея будущего (к вопросу об изучении образного поля «корабль» в мировой фантастической литературе) / И. С. Макарова, О. В. Анисимова // Litera. – М.: Nota Bene, 2019. – С. 205–215.

331. Махов, А. Е. Веселовский – Курциус. Историческая поэтика – историческая риторика / А. Е. Махов // Вопросы литературы. – 2010. – № 3. – С. 182–202.

332. Махов, А. Е. «Историческая топики»: раздел риторики или область компаративистики? / А. Е. Махов // Вопросы литературы. – 2011. – № 4. – С. 275–289.

333. Мелетинский, Е. М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов / Е. М. Мелетинский // О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. – С. 3–74.
334. Михайлов, А. Д. История Легенды о Тристане и Изольде / А. Д. Михайлов // Легенда о Тристане и Изольде. – М.: Наука, 1976. – С. 623–697.
335. Михайлов, А. Д. Франсуа Рабле / А. Д. Михайлов // История всемирной литературы: в 9 т. Т. 3. – М.: Наука, 1985. – С. 240–251.
336. Михайлов, А. Д. Примечания / А. Д. Михайлов // Вольтер. Философские повести. – СПб.: Азбука, 2013. – С. 326–331.
337. Мулярчик, А. С. На борту современного ковчега / А. С. Мулярчик // Портер К.-Э. Корабль дураков. – М.: Книга по требованию, 2011. – С. 3–12.
338. Неупокоева, И. Г. Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей / И. Г. Неупокоева // Европейский романтизм. – М.: Наука, 1973. – С. 7–50.
339. Нусинов, И. М. Гюго / И. М. Нусинов // Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 3. – М.: Советская энциклопедия, 1930. – Стб. 107–124.
340. Пахсарьян, Н. Т. «Ирония судьбы» века Просвещения: обновленная литература или литература, демонстрирующая «исчерпанность старого» / Н. Т. Пахсарьян // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. – М.: Высшая школа, 2001. – С. 69–116.
341. Попова, Т. В. Влияние эллинистической литературы на мировую и цивилизацию / Т. В. Попова // Вопросы античной литературы в зарубежном литературоведении. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – С. 59–108.
342. Пульхритудова, Е. М. Воздушный корабль (из Зейдлица) / Е. М. Пульхритудова // Лермонтовская Энциклопедия. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 1999. – С. 91.
343. Пуришев, Б. И. Предисловие / Б. И. Пуришев // Себастиан Брант. Корабль дураков. Ганс Сакс. Избранное. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 7–27.

344. Рейнгольд, Н. И. Вирджиния Вулф и ее «Обыкновенный читатель» / Н. И. Рейнгольд // Вулф В. Обыкновенный читатель. – М.: Наука, 2012. – С. 525–626.
345. Рикуперати, Д. Человек Просвещения / Д. Рикуперати // Мир Просвещения. Исторический словарь. – М., 2003. – С. 15–29.
346. Ромм, А. С. Послесловие. «Дом, где разбиваются сердца» / А. С. Ромм // Шоу Б. Полное собрание сочинений: в 6 т. Т.4. – Л.: Искусство, 1980. – С. 641–652.
347. Смирницкая, О. А. О поэзии скальдов в «Круге Земном» и ее переводе на русский язык / О. А. Смирницкая // Стурлусон С. Круг Земной. – М.: Наука, 1980. – С. 597–611.
348. Смирнов, А. А. Рабле / А. А. Смирнов // Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 9. – М.: Советская энциклопедия, 1935. – Стб. 468–478.
349. Смирнов, И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И. П. Смирнов // Смысл как таковой. – СПб.: Академический проект, 2001. – С. 15–222.
350. Соколова, Т. В. Визуально-пространственная суггестия слова в поэзии Малларме / Т. В. Соколова // Соколова Т. В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. – С. 224–237.
351. Соколова, Т. В. Поэма Ш. Бодлера «Levoyage» и ее перевод Мариной Цветаевой / Т. В. Соколова // Соколова Т. В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. – С. 292–305.
352. Соколова, Т. В. Ступени деперсонализации героя в поэзии от романтизма к символизму / Т. В. Соколова // Соколова Т. В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. – С. 210–223.



353. Струкова, Т. Г. К становлению и развитию жанра: морской роман / Т. Г. Струкова // Вестник ВГУ. Серия 1. Гуманитарные науки. – 2001. – № 1. – С. 204–214.
354. Темненко, Г. М. Перечень кораблей в «Илиаде» Гомера / Г. М. Темненко // Индоевропейское языкознание и классическая филология. – СПб.: Наука, 2011. – С. 489–496.
355. Толмачев, М. В. Свидетель века. Виктор Гюго / М. В. Толмачев // Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. – М.: Правда, 1988. – С. 3–52.
356. Топоров, В. Н. От автора / В. Н. Топоров // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М.: Прогресс, 1995. – С. 3–6.
357. Топоров, В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах / В. Н. Топоров // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М.: Прогресс, 1995. – С. 575–622.
358. Фрай, Н. Анатомия критики. Очерк первый / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. – М.: Изд-во Моск. университета, 1987. – С. 232–263.
359. Фрейдернберг, О. М. Введение в культуру античного фольклора / О. М. Фрейдернберг // Фрейдернберг О. М. Миф и литература древности. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – С. 7–222.
360. Фуко, М. Другие пространства / М. Фуко // Интеллектуалы и власть. – М.: Праксис, 2006. – С. 191–204.
361. Хлебников, Б. Н. Pro carpu lectoris / Б. Н. Хлебников // Грасс Г. Траектория краба. – М.: Бослен, 2013. – С. 230–250.
362. Хорват, К. Романтические воззрения на природу / К. Хорват // Европейский романтизм. – М.: Наука, 1973. – С. 204–252.
363. Чекалов, К. А. Мореплавание и шторм: от прозы барокко к ранним романам Э. Сю / К. А. Чекалов // Романтизм: вечное странствие. – М.: Наука, 2005. – С. 74–97.

364. Чупрына, О. Г. Судьба как концепт в языке и культуре / О. Г. Чупрына, К. М. Баранова, М. Г. Меркулова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2018. – № 3. – С. 120–125.
365. Широкова, Н. С. Культ богинь-Матерей у древних кельтов / Н. С. Широкова // Проблемы античной истории: сборник научных статей к 70-летию со дня рождения проф. Э. Д. Фролова.– СПб., 2003. – С. 312–331.
366. Шоу, Б. Письмо советским читателям / Б. Шоу // Литература и искусство. –1944. – № 29. – С. 3.
367. Ямбург, Е. А. Педагогическая траектория Гюнтера Грасса / Е. А. Ямбург // Грасс Г. Траектория краба. – М.: Бослен, 2013. – С. 252–269.
368. Beer, J. Coleridge's Religious Thought: the Search for a Medium / J. Beer // David J. The Interpretation of Belief. – Lnd.: MacMillan, 1986. – P. 41–65.
369. Buttimer, A. Nature, water symbols, and the human quest for wholeness / A. Buttimer // Dwelling, Place and Environment. – Dordrecht: Springer, 1985. – P. 259–280.
370. Cutsinger, J. S. Inside without Outside: Coleridge, the Form of the One, and God / J. S. Cutsinger // David J. The Interpretation of Belief. – Lnd.: MacMillan, 1986. – P. 66–80.
371. Fokkema, D. The Semiotics of Literary Postmodernism / D. Fokkema // International Postmodernism: Theory and Literary Practice. – Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1995. – P. 15–42.
372. Gaier, U. Sebastian Brant's "Narrenschiff" and the Humanists / U. Gaier // PMLA. 1968. – Vol. 83. No. 2. – P. 266–270.
373. Ipsen, G. Der alte Orient und die Indogermanen / G. Ipsen // Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft. – Heidelberg: Festschrift fur W. Streiberg, 1925. – P. 200–237.
374. Irving, W. The Voyage / W. Irving // The Voyage and other English Essays from the Sketch Book. – Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1891. – P. 5–12.

375. Jakel, O. Kant, Blumenberg, Weinrich. Some forgotten contributions to the cognitive theory of metaphor / O. Jakel // *Metaphor in Cognitive Linguistics*. – Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1997. – P. 9–28.
376. Kupske, F. The smell of the Yahoos: the eighteenth-century England in the novel *Gulliver's Travels* by Jonathan Swift / F. Kupske, M. Souza // *E-scrita*. – 2016. – Vol. 7. Is. 1. – P. 38–49.
377. Lipka, L. A rose is a rose is a rose: on simple and dual categorization in natural languages / L. Lipka // *Understanding the lexicon: meaning, sense and world knowledge in lexical semantics*. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1988. – P. 355–366.
378. Lough, J. Reflections on Enlightenment and Lumières / J. Lough // *Journal for Eighteenth-Century Studies*. – 1985. – Vol. 8. Is. 1. – P. 1–15.
379. Maher, W. B. The ship of fools: *Stultifera Navis* or *ignis fatuus*? / W. B. Maher, B. Maher // *American Psychologist*. – 1982. – Vol. 37(7). – P. 756–761.
380. Ramirez, L. E. Darwin and the Nautical Gothic in William Hope “Dogson’s *The Boats of the ‘Glen-Carrig’*” / L. E. Ramirez // *Journal of Science Fiction*. – 2018. – Vol. 2. Is. 3. – P. 35–47.
381. Reiman, D. H. Structure, Symbol and Theme in “*Lines Written among the Euganean Hills*” / D. H. Reiman // *PMLA*. – 1962. – Vol. 77. No 4. – P. 404–413.
382. Spencer, S. The “Romantic Operas” and the Turn to Myth / S. Spencer // *The Cambridge Companion to Wagner*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 67–73.
383. Weinrich, H. Economy and Ecology / H. Weinrich // *Ecolinguistics Reader: Language, Ecology and Environment*. – Lnd.: Continuum, 2001. – P. 91–100.
384. Weinrich, H. Münze und Wort: Untersuchungen an einem Bildfeld / H. Weinrich // *Weinrich H. Sprache in Texten*. – Stuttgart: Klett, 1976. – P. 276–290.
385. Weinrich, H. Streit um Metaphern / H. Weinrich // *Weinrich H. Sprache in Texten*. – Stuttgart: Klett, 1976. – P. 328–341.
386. Zeydel, E. H. Johann Reuchlin and Sebastian Brant: A Study in Early German Humanism / E. H. Zeydel // *Study in Philology*. – 1979. – Vol. 67. No 2. – P. 117–138.

## Диссертации и авторефераты

387. Савинич, С. С. Проблемы символики Дома в литературе США (от эпохи Романтизма до середины XX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Савинич Сергей Сергеевич. – М.: Московский городской педагогический университет, 2012. – 26 с.

388. Соколова, Ю. В. Образные поля в орнаментальной прозе (на материале произведений русской литературы первой трети XX века): дис. ... канд. филол. наук / Соколова Юлия Владимировна. – Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, 2014. – 188 с.

## Электронные ресурсы

389. Брайан Джейкс. Двое с «Летучего голландца» [Электронный ресурс] // Если. – 2004. – № 4. – Режим доступа: <http://www.deltaquattro.com/esli-2004--04/kritika-16932/retsenzii-16939/brayan-dzheyks-dvoe-s-16944/> (обращение 02.09.2019).

390. Данилов Ю. «Шлюпка» Шарлотты Роган – не такая простая книга, как может показаться [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://culturavrn.ru/literature/7914> (обращение 02.09.2019).

391. Евсюкова С. Грегори Норминтон «Корабль дураков» (The Ship of Fools) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.m.tochka.net/emotion/3857> (обращение 02.09.2019).

392. Иткин В. Грегори Норминтон: «Костюмы и обычаи разнятся, проблемы и чувства остаются в неизменности» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lasknigas.ru/kv/interview/interview.php?ID=7658> (обращение 02.09.2019).

393. Карпос Е. В ответе за весь мир. Интервью с Грегори Норминтоном [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2010/09/14/198> (обращение 02.09.2019).

394. Киричук Е. В. Французская символистская драма: спор о Платоне и Аристотеле [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2008. – № 5. Филология. – Режим доступа: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Kirichuk/> (обращение 02.09.2019).

395. Кочеткова Н. Писатель Джулиан Барнс: «Я не драматург, не денди и не гомосексуалист» [Электронный ресурс] // Известия. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/326279> (обращение 02.09.2019).

396. Кучерская М. Роман Шарлотты Роган «Шлюпка»: Дело рук утопающих [Электронный ресурс] // Ведомости. – Режим доступа: [http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/2284878/delo\\_utopayuschih](http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/2284878/delo_utopayuschih) (обращение 02.09.2019).

397. Маккормак Эрик [Электронный ресурс] // ЛитМир–Электронная Библиотека. – Режим доступа: <http://www.litmir.co> (обращение 02.09.2019).

398. Рецензия на книгу: Грегори Норминтон «Портрет призрака» [Электронный ресурс] // Мир Фантастики. – Режим доступа: <http://www.mirf.ru/Reviews/print1250.html> (обращение 02.09.2019).

399. Тарасова Е. Хамелеон британской литературы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.magazines.russ.ru/inostran/2002/7/fenom.html> (обращение 02.09.2019).

400. Фрумкина С. История, увиденная Барнсом [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/7/fenom.html> (обращение 02.09.2019).

401. Хазагеров Г. Г. Топос vs. концепт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.khazagerov.com/pragmatica/82-topos-vs-concept.html> (обращение 02.09.2019).

402. Эрик Маккормак [Электронный ресурс] // LiveLib. – Режим доступа: <http://www.livelib.ru/book/1000308293> (обращение 02.09.2019).

403. Эрик Маккормак [Электронный ресурс] // Лаборатория Фантастики.– Режим доступа: <https://fantlab.ru/autor1144> (обращение 02.09.2019).

404. Asher L. ShipofFools, the Enduring Metaphor [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litkicks.com/ShipOfFools> (обращение 02.09.2019).
405. Asher L. Sixteen Songs About a Ship of Fools [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litkicks.com/FoolSongs> (обращение 02.09.2019).
406. Coetzee J. M. [Электронный ресурс] // Editorial Reviews. – Режим доступа: <https://www.amazon.com/Lifeboat-Novel-Charlotte-Rogan/dp/0316185906> (обращение 02.09.2019).
407. Ebert R. 2001: A Space Odyssey. MovieReview (1968) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-2001-a-space-odyssey-1968> (обращение 02.09.2019).
408. Gelmis J. An Interview with Stanley Kubrick. 1969 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html> (обращение 02.09.2019).
409. Gilbey R. Justsay Noah [Электронный ресурс] // The Guardian. – Режим доступа: <http://www.theguardian.com/film/2007/apr/27/1> (обращение 02.09.2019).
410. Goodwin A. Interview with Charlotte Rogan, author of The Lifeboat [Электронный ресурс] // Annethology. – Режим доступа: <http://www.annegoodwin.weebly.com/charlotte-rogan.html> (обращение 02.09.2019).
411. Gray J. The irrational rationality of Jonathan Swift [Электронный ресурс] // New Statesman America. – 2016. – Режим доступа: <https://www.newstatesman.com/culture/books/2016/11/irrational-rationality-jonathan-swift> (обращение 02.09.2019).
412. McAleer N. Sir Arthur C. Clarke: Odyssey of a Visionary. The Biography [Электронный ресурс]. – N.Y.: Rosetta Books LLC. – 2013. – Режим доступа: <https://trove.nla.gov.au/work/199942137?q&versionId=219251670> (обращение 02.09.2019).
413. Norminton G. Letter to Inna Makarova. 2010. 12 April. [Личная переписка].

414. Ordway F. 2001: A Space Odyssey in Retrospect [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0075.html> (обращение 02.09.2019).

415. Stanley Kubrick [Электронный ресурс] // Playboy Interview. – Режим доступа: <http://www.playboy.com/articles/stanley-kubrick-interview/> (обращение 02.09.2019).

416. Steve Birt [Электронный ресурс] // Editorial Reviews. – Режим доступа: <https://www.amazon.com/Ship-Fools-Gregory-Norminton-ebook/dp/B00GU2TGO8> (обращение 02.09.2019).

417. “The Ship of Fools” in Amazon [Электронный ресурс] // Editorial Reviews. – Режим доступа: <http://www.amazon.com/The-Ship-Fools-Gregory-Norminton/dp/0340821027> (обращение 02.09.2019).

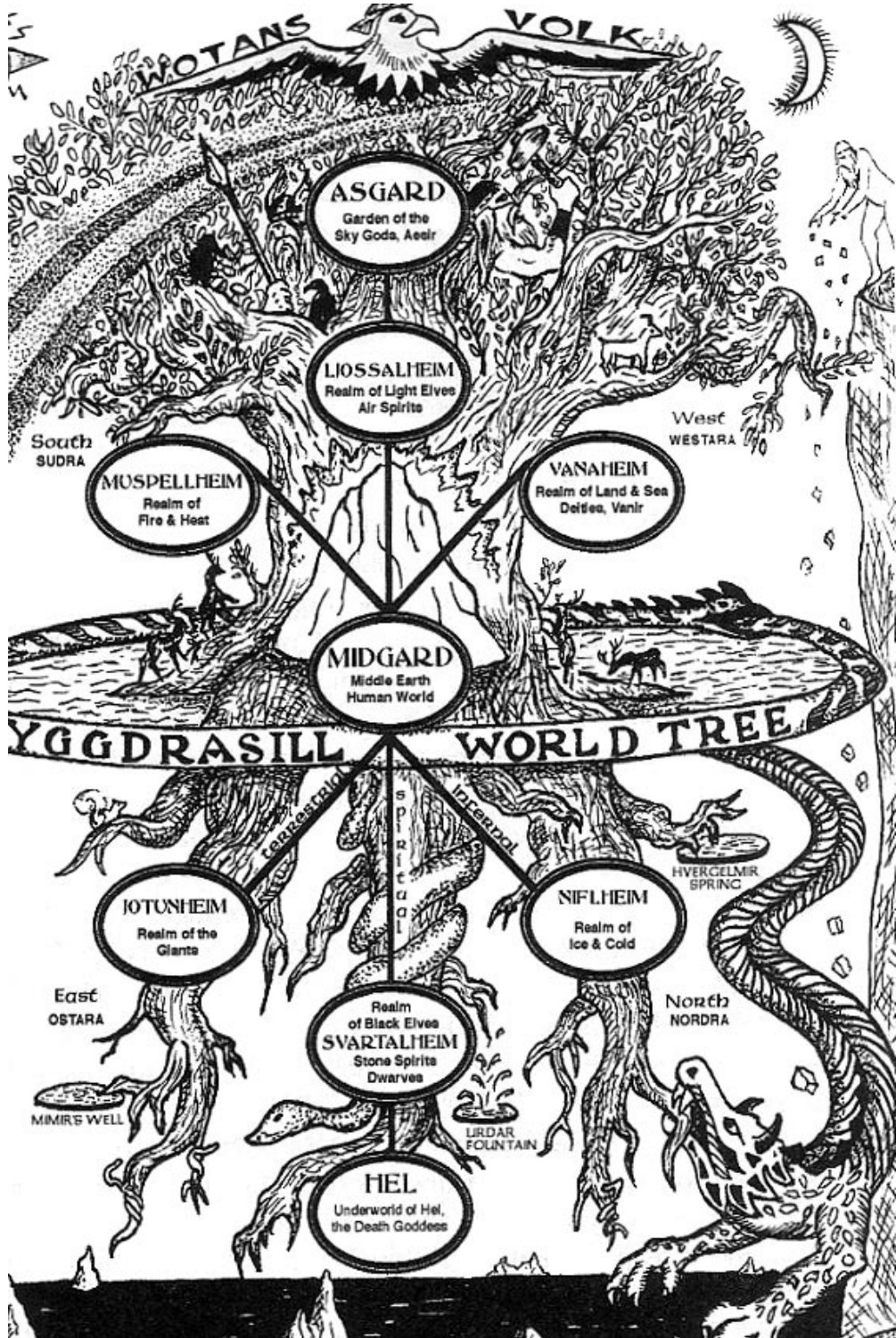
Иллюстрация 1



Людвиг Манзель. Скульптурная композиция для фонтана Щецина, 1898. Щецин.

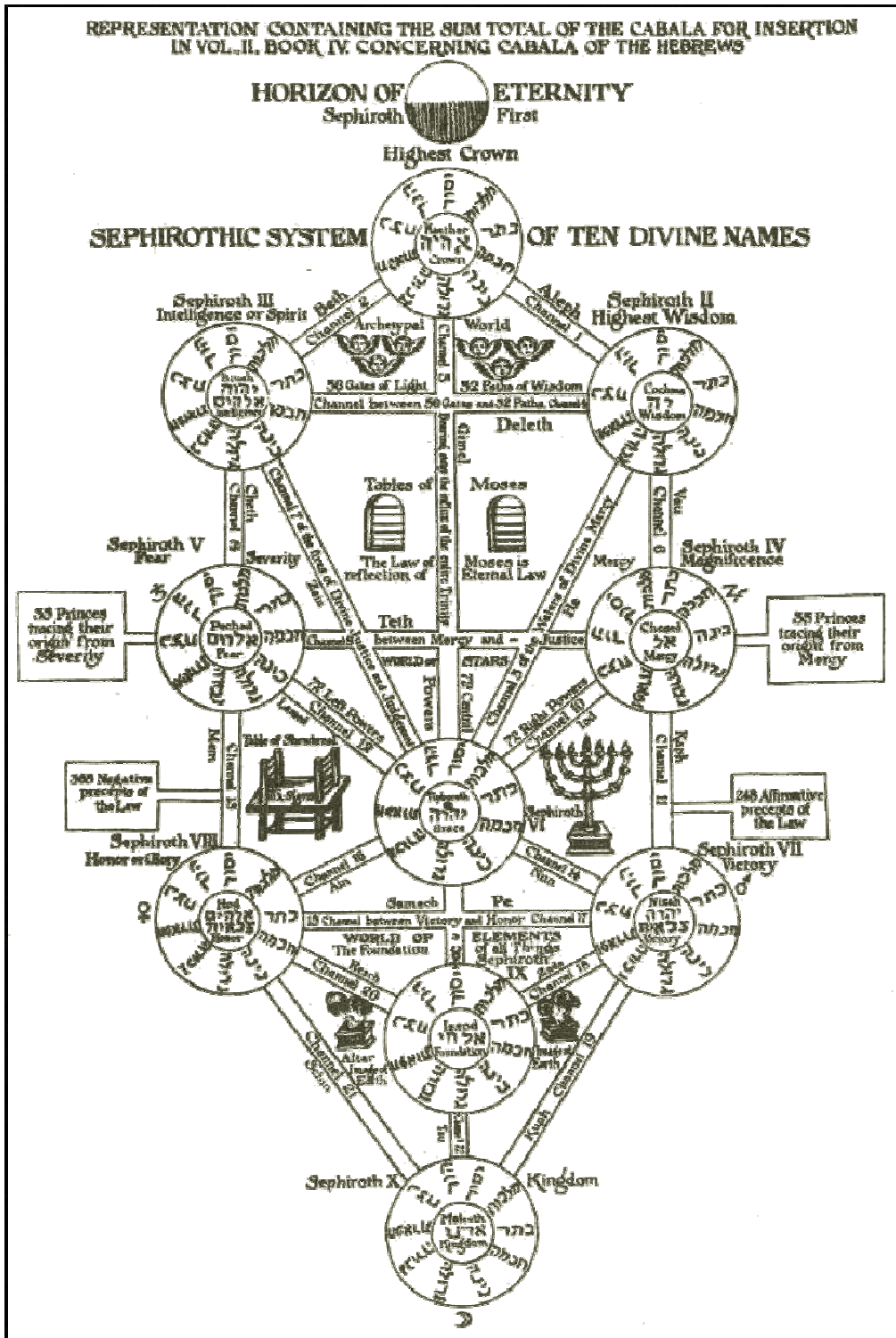


## Иллюстрация 2



Древнескандинавский ясьень Иггдрасиль.

Иллюстрация 3



Каббалистическое Дерево Сефирот.

## Иллюстрация 4



Хуберт ван Эйк, Ян ван Эйк. Гентский алтарь, 1432. Собор Святого Бавона, Гент.

## Иллюстрация 5



Пьеро дела Франческа. Посещение царя Соломона царицей Савской, 1450 – 1460.

Церковь Сан-Франческо, Аретци.

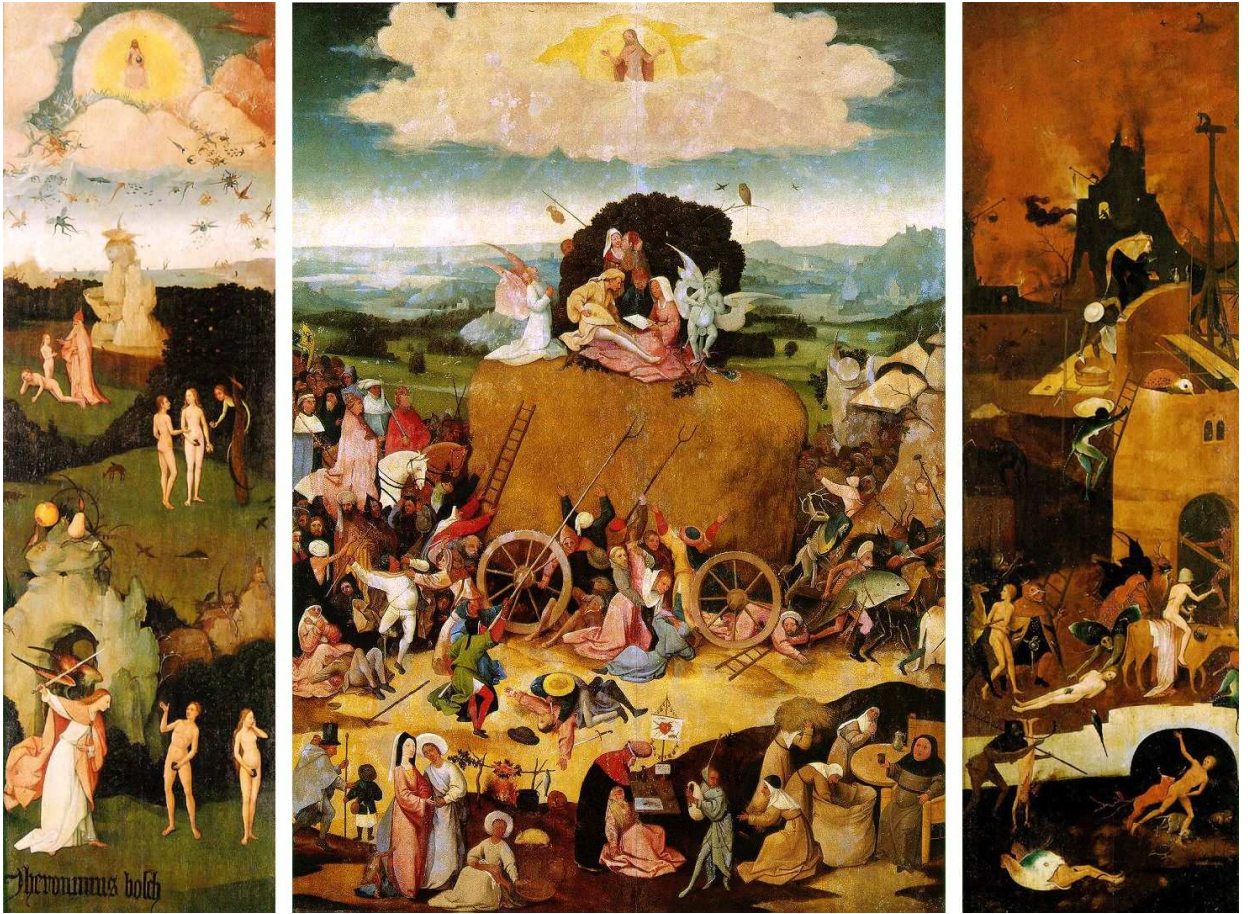
## Иллюстрация 6



Адреа Мантеньи. Встреча кардинала Франческо Гонзага, 1474.

Палаццо Дукале (Герцогский дворец), Мантуя.

## Иллюстрация 7



Иеронимус Босх. Воз сена, 1500 – 1502. Эскориал, Мадрид.

## Иллюстрация 8



Иеронимус Босх. Корабль дураков, 1490 – 1500. Лувр, Париж.

## Иллюстрация 9



Иеронимус Босх. Сады земных наслаждений, 1500 – 1510. Прадо, Мадрид.



Иеронимус Босх. Испытание святого Антония, 1505 – 1506.

Национальный музей древнего искусства, Лиссабон.

## Иллюстрация 11



Иеронимус Босх. Блудный сын, 1510. Музей Бойманса-ван-Бёнинга, Роттердам.



## Иллюстрация 12



Тициан. Кающаяся Магдалина, 1560-е. Эрмитаж, Санкт-Петербург.

## Иллюстрация 13



Тициан. Святой Себастьян, ок. 1570. Эрмитаж, Санкт-Петербург.

## Иллюстрация 14



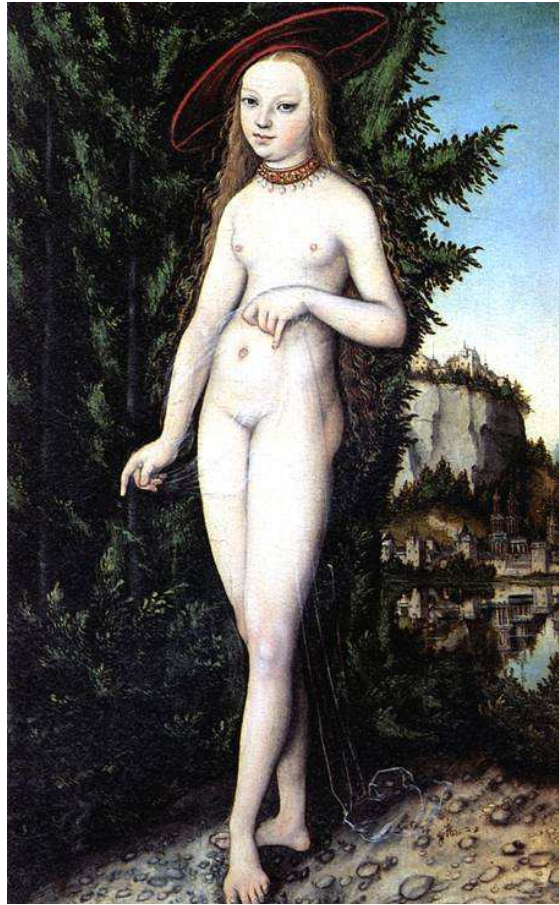
Антонелло да Мессина. Святой Себастьян, 1476. Картинная галерея, Дрезден.

## Иллюстрация 15



Джорджоне. Юдифь, 1504. Эрмитаж, Санкт-Петербург.

## Иллюстрация 16



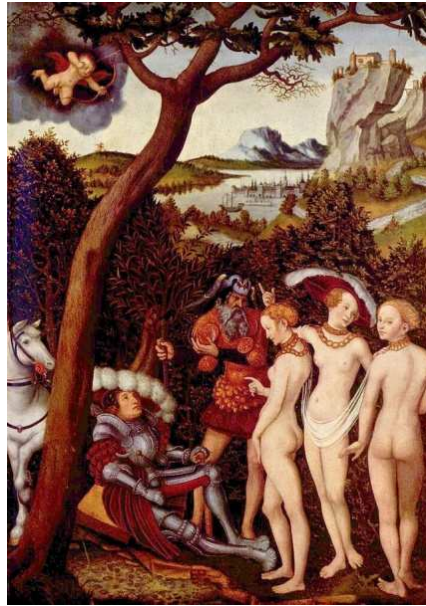
Лукас Кранах Старший. Венера на фоне пейзажа, 1529. Лувр, Париж.

## Иллюстрация 17



Лукас Кранах Старший. Суд Париса. 1527. Государственный музей, Копенгаген.

## Иллюстрация 18



Лукас Кранах Старший. Суд Париса. 1528. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

## Иллюстрация 19



Лукас Кранах Старший. Суд Париса. Ок. 1530. Кунстхалле, Карлсруэ.

## Иллюстрация 20



Питер Брейгель Старший. Проповедь Иоанна Крестителя, 1566.  
Музей изобразительных искусств, Будапешт.

## Иллюстрация 21



Питер Брейгель Старший. Обращение Савла, 1567.  
Художественно-исторический музей, Вена.

## Иллюстрация 22



П.А. Сведомский. Погребенные в цветах, 1866.

Киевский национальный музей русского искусства, Киев.

## Иллюстрация 23



Аббатство Сен-Дени, 1135. Сен-Дени.

Иллюстрация 24



Собор Парижской Богоматери, 1163 – 1345. Париж.

Иллюстрация 25



Собор Сен-Жан, 1165 – 1481. Лион.

Иллюстрация 26



Шартрский собор, 1193 – 1220. Шартр.

Иллюстрация 27



Леонский собор, 1205 – 1301. Леон.



Иллюстрация 28



Вестминстерское аббатство, 1090. Вестминстер.

Иллюстрация 29



Санта-Мария-дель-Фьоре, 1296 – 1436. Флоренция.

## Иллюстрация 30



Неизвестный художник. Богоматерь в кустах клубники, ок. 1420.

Золотурнский художественный музей, Золотурн.

## Иллюстрация 31



Стефан Лохнер. Богоматерь в беседке из роз, 1450. Музей Вальраф-Рихартц, Кёльн.



Мартин Шонгауэр. Мадонна в беседке из роз, 1473. Церковь Св. Мартина, Кольмар.

## Иллюстрация 33



Альбрехт Дюрер. Праздник розовых венков, 1506. Национальная галерея, Прага.

## Иллюстрация 34



Лукас Кранех Старший. Алтарь св. Екатерины, 1506.  
Дрезденская картинная галерея, Дрезден.

## Иллюстрация 35



Франсиско де Сурбаран. Святая Доротея, 1635 – 1645.

Музей изобразительных искусств, Севилья.

## Иллюстрация 36



Франсиско де Сурбаран. Святая Доротея, 1648. Частное собрание.

## Иллюстрация 37



Франсиско де Сурбаран. Святая Касильда, 1630 – 1635.

Музей Тиссена-Бурнемисы, Мадрид.

## Иллюстрация 38



Франсиско де Сурбаран. Святая Касильда, 1635. Прадо, Мадрид.

Иллюстрация 39



Франсиско де Сурбаран. Святая Касильда, 1631 – 1640. Коллекция Пландиура, Барселона.

Иллюстрация 40



Франсиско де Сурбаран. Святой Диего из Алькалы, Ок. 1640.  
Музей Ласаро Гальдиано, Мадрид.



Иллюстрация 41



Франсиско де Сурбаран. Святой Диего из Алькалы, 1658 – 1660. Прадо, Мадрид.

Иллюстрация 42



Франсиско де Сурбаран.

Св. семейство с Анной, Иокимом и Иоанном Крестителем, конец 1620-х.

Кампо Реаль, Мадрид.

## Иллюстрация 43



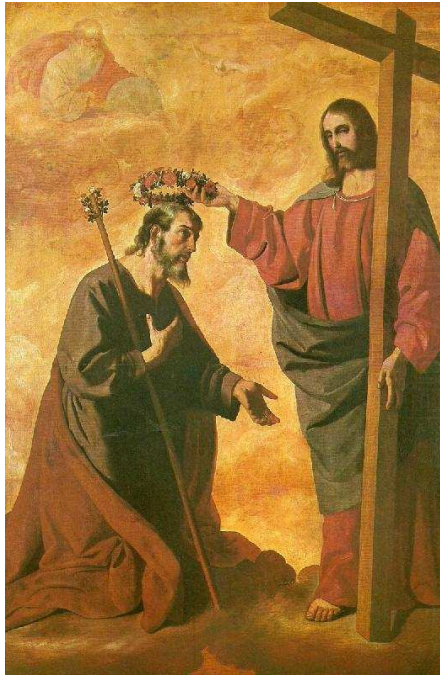
Франсиско де Сурбаран. Дева Мария в детстве, ок. 1632 – 1633.  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

## Иллюстрация 44



Франсиско де Сурбаран. Отрок, уколотившийся терновым шипом, 1630.  
Музей изобразительных искусств, Севилья.

## Иллюстрация 45



Франсиско де Сурбаран. Коронование Святого Иосифа, 1636.

Музей изобразительных искусств, Севилья.

## Иллюстрация 46



Франсиско де Сурбаран. Святая Лючия, 1625 – 1630. Национальная галерея, Вашингтон.

Иллюстрация 47



Франсиско де Сурбаран. Святая Аполлония, ок. 1631. Лувр, Париж.

Иллюстрация 48



Франсиско де Сурбаран. Чаша воды и роза на серебряном блюде, ок. 1630.

Национальная галерея, Лондон.

## Иллюстрация 49



Сандро Боттичелли. Весна, 1482. Галерея Уффици, Флоренция.

## Иллюстрация 50



Сандро Боттичелли. Рождение Венеры, 1482 – 1486. Галерея Уффици, Флоренция.

Иллюстрация 51



Рене Магритт. Могила борцов, 1944. Частное собрание.

Иллюстрация 52



Рене Магритт. Цветы зла, 1946. Королевский музей изящных искусств Бельгии, Брюссель.

Иллюстрация 53



Сальвадор Дали. Медитативная роза, 1958. Частное собрание.

Иллюстрация 54



Эрнст Хаас. Красная роза, 1970.

Иллюстрация 55



Ансель Адамс. Роза и дерево, 1932.

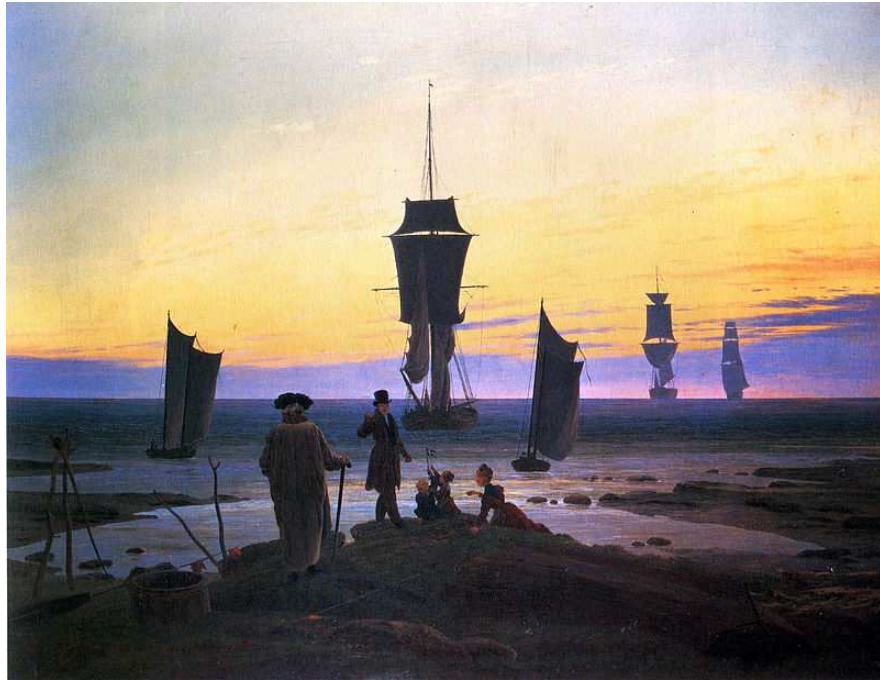
Иллюстрация 56



Фридрих Давид Каспар. Монах у моря, 1808 – 1810. Национальная галерея, Берлин.



## Иллюстрация 57



Фридрих Давид Каспар. Этапы жизни, 1835. Музей изобразительных искусств, Лейпциг.

## Иллюстрация 58



Теодор Жерико. Плот «Медузы», 1819. Лувр, Париж.

## Иллюстрация 59



Эжен Делакруа. Борьба за выживание.

## Иллюстрация 60



И.К. Айвазовский. Гибель корабля «Лефорт», 1858.  
Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург.

Иллюстрация 61



Альберт Райдер. Летучий голландец, 1887. Смитсоновский институт, Вашингтон.

Иллюстрация 62



Говард Пайл. Летучий голландец, 1900. Художественный музей, Делавэр.

Иллюстрация 63



Билл Брандт. Раннее утро на реке. Лондонский мост.1, 1935.  
Музей Виктории и Альберта, Лондон.

Иллюстрация 64



Билл Брандт. Раннее утро на реке. Лондонский мост. 2, 1935.  
Музей Виктории и Альберта, Лондон.