

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО МОРСКОГО И РЕЧНОГО
ТРАНСПОРТА
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ МОРСКОГО И
РЕЧНОГО ФЛОТА ИМ. АДМИРАЛА С.О. МАКАРОВА»

О.Б. Кафанова
В.А. Доманский
Л.К. Круглова и другие

Образы и мотивы воды в культуре

Санкт-Петербург
2014

УДК 130.2 + 008

Рецензенты:

*доктор филологических наук, главный научный сотрудник
Пушкинского Дома*

Р.Ю. Данилевский

*доктор философских наук, профессор Государственного
университета морского и речного флота имени адмирала*

С.О. Макарова

В.П. Евланников

Образы и мотивы воды в культуре: монография/
О.Б. Кафанова, В.А. Доманский, Л.К. Круглова и др. –
СПб.: ГУМРФ, 2014 г. – 400 с.

Коллективная научная монография представляет собой попытку комплексного и междисциплинарного рассмотрения образов и мотивов воды в культуре. Издание включает как теоретические, так и прикладные аспекты проблемы: философские и культурологические интерпретации, репрезентацию образов воды в искусстве, рекламе, художественной фотографии, а также рассматривает состояние водного транспорта и круизного туризма на современном этапе. Издание предназначено для студентов, аспирантов, преподавателей разных профилей – философов, культурологов, литературоведов, искусствоведов, специалистов в области рекламы, художественной фотографии, водного транспорта и туризма.

УДК 130.2 + 008

**© О.Б. Кафанова, О.Б. Доманский,
Л.К. Круглова и др., 2014**

**© Государственный университет
морского и речного флота имени
адмирала С.О. Макарова, 2014**

Оглавление

Введение (*О.Б. Кафанова*)..... 8

Глава 1 **МИФОЛОГИЯ И МИФОЛОГЕМЫ** **ВОДНОЙ СТИХИИ** **ВОДА В ФИЛОСОФСКИХ И** **КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ**

ОБРАЗЫ ВОДЫ В КУЛЬТУРНОМ ДИСКУРСЕ
(*В.А. Доманский*) 15

СТИКС И ЛЕТА: МЕТАФИЗИКА ТУРБУЛЕНТНОСТИ
(*О.А. Чулков*) 27

ОБРАЗ ВОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ШРИ РАДЖНИША
(*А.В. Добин*).....39

ВОДА КАК СЕМИОТИЧЕСКИЙ КОД
МИРОВОСПРИЯТИЯ В ЭТНИЧЕСКИХ КУЛЬТУРАХ
(*Д.В. Чигарёва*). 46

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ: ТЕМА ВОДЫ В
БЛОКАДНЫХ ДНЕВНИКАХ
(*Е.В. Машина*).....54

Глава 2
ОБРАЗЫ И МОТИВЫ ВОДЫ В СИНТЕЗЕ
ИСКУССТВ:
садово-парковая архитектура
живопись скульптура музыка
кинематограф реклама
художественная фотография

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ГИДРОНИМОВ В СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ (На примере произведений французского классицизма) <i>(О.Б. Кафанова)</i>	63
ВОДНАЯ СТИХИЯ В ОРГАНИЗАЦИИ ЖИЗНЕННОЙ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ <i>(М.Е. Балашов)</i>	79
ОБРАЗЫ ВОДЫ В РУССКОМ ПЕСЕННОМ ФОЛЬКЛОРЕ И ВОКАЛЬНЫХ МИНИАТЮРАХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ <i>(М.Д. Кораблева)</i>	95
ОБРАЗЫ ВОДЫ В КИНОИСКУССТВЕ (На примере фильмов Андрея Звягинцева) <i>(М.Г. Дорофеева)</i>	108
МОТИВЫ ВОДЫ В РЕКЛАМНОМ ДИЗАЙНЕ ПАРФЮМЕРИИ <i>(В.А. Смородина)</i>	116
ОБРАЗЫ И МОТИВЫ ВОДЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ <i>(И.В. Шугайло)</i>	127

Глава 3
ОБРАЗЫ И МОТИВЫ ВОДЫ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

СЕМАНТИКА ВОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЁТЕ <i>(И.Н. Лагутина)</i>	141
«Я ЛЮБЛЮ МОРЕ, КАК СВОЮ ДУШУ» (Генрих Гейне) <i>(Г.В. Стадников)</i>	147
КУДА ВПАДАЮТ НЕМЕЦКИЕ РЕКИ, или ГАНЗЕЙСКИЙ МАРШРУТ СЛОВЕСНОСТИ ОТ ТОМАСА МАННА К ГЮНТЕРУ ГРАССУ <i>(Л.И. Мальчуков)</i>	153
ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ МИССИСИПИ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОГО И ГЕОГРАФИЧЕСКОГО ФЕНОМЕНА (По следам академического Интернет-проекта «Mark Twain’s Mississippi») <i>(О.Ю. Анцыферова)</i>	171
ОБРАЗЫ И МОТИВЫ ВОДЫ В НОВЕЛЛАХ Э.А. ПО <i>(Л.П. Дмитриева)</i>	186
СЕМАНТИКА ВОДНОГО ПРОСТРАНСТВА В РУССКОЙ БАЙРОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ <i>(М.А. Зенкин)</i>	196
ВОДНАЯ СТИХИЯ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ Л.Н. ТОЛСТОГО <i>(Ю.В. Прокопчук)</i>	206
ВОДА КАК ФЕНОМЕН ТЕКУЧЕСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ЛЬВА ТОЛСТОГО <i>(А.Н. Полосина)</i>	217

СТИХИЯ ВОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА (Н.Е. Разумова).....	232
ОБРАЗЫ ВОДЫ В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ Н.А. НЕКРАСОВА (М.Ю. Степина).....	245
МИФОЛОГИЯ ВОДЫ В ПОЭЗИИ ДАНИИЛА АНДРЕЕВА (О.А. Дашевская)	255
ОБРАЗ ВОДЫ В РОМАНЕ М. АКСЕЛЬССОН «ЛЁД И ВОДА, ВОДА И ЛЁД» (О.А. Лиходей)	270
МОРСКАЯ МИФОЛОГИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИ ДАРРЬЁСЕК (М. Штембергер).....	278

Глава 4
ВОДНЫЙ ТРАНСПОРТ КРУИЗНЫЙ
ТУРИЗМ И ЕГО РЕАЛИИ

ВОДНЫЙ ТРАНСПОРТ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН (Л.К. Круглова).....	296
ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ У СПЕЦИАЛИСТОВ В СФЕРЕ РЕЧНОГО КРУИЗНОГО ТУРИЗМА (А.М. Гогленков)	308

РЕАЛИИ ВОДНОГО ТРАНСПОРТА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ <i>(Л.И. Харченкова)</i>	319
ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ РЕЧНОГО КРУИЗНОГО ТУРИЗМА В РОССИИ <i>(А.В. Захарова)</i>	334
РЕКРЕАЦИОННЫЕ РЕСУРСЫ КОЛЬСКОГО ПОЛУОСТРОВА И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ВОДНОГО ТУРИЗМА <i>(Т.П. Гуйван)</i>	352
ИЛЛЮСТРАЦИИ.....	365
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ.....	389
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	395

ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемая коллективная монография, посвященная образам и мотивам воды в культуре – и шире – в современном мире, создана в знаменательный год, который Генеральной Ассамблеей ООН объявлен Годом Международного Водного Сотрудничества Организации Объединенных Наций.

Водные ресурсы не имеют четких границ. Например, трансграничные водосборные бассейны покрывают 46% поверхности земного шара и относятся к 148 странам. Сотрудничество в сфере водных ресурсов играет решающую роль в обеспечении безопасности, борьбе с бедностью, достижении социальной справедливости и гендерного равенства. Оно экономически выгодно и является определяющим фактором для сохранения водных ресурсов и охраны окружающей среды. Празднование международного года совпадает с двадцатой годовщиной Всемирного дня водных ресурсов.

Сотрудничество в области водных ресурсов лежит в основе мирного и устойчивого развития человечества. Оно имеет множество аспектов, в том числе культурные, образовательные, научные, религиозные, этические, социальные, политические, правовые, организационные, экономические. Вместе с тем для успешного и длительного сотрудничества необходимо общее понимание потребностей и проблем, связанных с водными ресурсами.

Авторы коллективной монографии попытались объединить разные «ипостаси» воды и проблемы, ими обусловленные. Вода является главным природным ресурсом, связанным со всеми аспектами нашей цивилизации и культуры – от промышленного развития до духовных и религиозных ценностей общества.

В первой главе исследуются значения и смыслы воды в философии и истории культуры – от античности до наших дней. Вода присутствует во всех мировых культурах, и в каждой имеет свое значение. Античные философы называли ее одним из четырёх первоэлементов, составляющих мир. Она имеет широкий спектр символических значений. Прибывающая вода символизирует опасность для жизни; водные глубины – символ всего неизведанного, непонятого и опасного. Поток воды обозначает неумолимое течение времени. Существует и другой ряд символических значений воды, связанных с ее необходимостью для жизни человека и растений. Вода привлекает всех страждущих, распространяется по всей земле, служит источником жизни, исходит с небес, обновляет душу, очищает. Еще одно свойство воды – обтекать препятствия и соединяться вновь, постепенно разрушая самые твердые преграды.

Вода – один из древнейших религиозных символов. В Священном Писании она занимает ключевое место. Водой называется неоформленная материя в самом начале творения мира: после того как Бог «вначале» сотворил небо и землю, «Дух Божий носился над водою». Из воды же, согласно библейскому рассказу о творении мира, появляются первые живые существа: пресмыкающиеся и рыбы. В жизни человека, сотворенного «из праха земного», вода тоже играет очень важную роль.

Вода является и символом бессознательного. Покоящееся в низинах море – это лежащее ниже уровня сознания бессознательное начало. Психологически вода

означает ставший бессознательным дух. Погружение в глубины всегда предшествует подъему, утверждал К. Юнг.

Оппозиция: «Земля – Вода» интерпретируется, в частности, как антитеза реального и мнимого, кажущегося. Разновидностями инварианта воды являются все жидкие стихии: болото, мокрый снег, грязь.

Современные философы разных стран и национальностей пытаются «адаптировать» традиционные прочтения воды для массового сознания. Все эти мотивы и образы воды, так же, как и ее значение в культуре повседневности рассматриваются в первой главе монографии.

Во второй главе исследуется репрезентация воды в разных видах высокого и прикладного искусства: садово-парковом ландшафте, архитектуре, живописи, музыке, кинематографе, дизайне, рекламе, художественной фотографии. Мотив воды в мировой художественной культуре явился важным этапом в постижении и открытии мира природы человеком. Постепенно вода начинает использоваться в синтезе искусств. Частично этот синтез (садово-паркового ландшафта, архитектуры, отчасти живописи) можно наблюдать в классицизме. Но как самый рациональный, идеологизированный и теоретически обоснованный стиль, классицизм не мог дать полноценного изображения воды в таких традиционных видах искусства, как живопись, театр, литература, музыка. Только в эпоху романтизма изображение воды в разных ее ипостасях осваивается писателями, художниками-живописцами и частично начинает привлекать композиторов. Затем, в XX в. синтез искусств, репрезентирующих воду, расширяется за счет таких новых видов искусств, как кинематограф и художественная фотография.

К античности восходит традиция мифопоэтизации водной стихии в контексте предметно-пространственных задач. В дальнейшем обращение к мотивам водной стихии

было связано с проблемой формообразования в границах того или иного стиля европейского искусства. Наиболее полно, образно, выразительно тема водной стихии получила развитие в эпоху распространения барокко и модерна, а также в образах био-тек в современной архитектуре и дизайне (чему посвящен специальный раздел).

Музыкальное искусство по мере своего развития научилось передавать специфику воды, ее волнообразность, журчание, брызги. В отдельном разделе рассматривается репрезентация водных объектов в русских вокальных произведениях, в которых наиболее значимым является слово.

Вода как особый смысловой знак активно используется в произведениях современных режиссеров, работающих в традиции поэтического кинематографа. Кинематографические возможности интерпретации образов воды анализируются на примере фильмов А. Звягинцева.

Концепт воды имеет многообразные прикладные и прагматические аспекты, являясь структурообразующим элементом в современной рекламе, дизайне, фотографии. В одном из разделов главы рассматриваются водные мотивы в рекламе парфюмерии; они, с одной стороны, индикаторным образом стремятся отразить специфику аромата (например, «водные ноты»), а, с другой, – предлагают символические или архетипические образы, с которыми сможет ассоциировать себя потребитель.

Третья глава посвящена использованию образов и мотивов воды в художественной литературе. Спектр исследования хронологически охватывает разные эпохи от Просвещения, романтизма и реализма до модернизма. Вместе с тем рассматриваются различные национальные (русская, немецкая, американская, шведская) и индивидуальные интерпретации воды. Наряду с такими классическими авторами, как Гёте, По, Твен, Грасс, Томас Манн, Батеньков, Некрасов, Толстой, Чехов, Даниил Ан-

дреев, к анализу привлекаются современные зарубежные писательницы феминистской ориентации – М. Аксельссон и Мари Даррьёсек.

Все разделы четвертой главы концентрируются вокруг проблем водного транспорта и круизного туризма.

Необходимо напомнить, что история Российской империи начиналась с покорения водной стихии. Петр I хотел, чтобы Россия стала одной из ведущих морских держав. Выход к водным путям имел, как известно, важное стратегическое значение для зарождающейся империи; власть над миром, к которой стремилась молодая Россия, была неполной без власти над морем.

В первом разделе последней главы обозначены проблемы, стоящие перед отечественным водным транспортом на современном этапе. Водный транспорт рассматривается при этом как чрезвычайно сложный многогранный социокультурный феномен, являющийся действенным фактором, результатом и показателем социального, экономического и культурного развития общества. Одной из важнейших задач на современном этапе является подготовка кадров для этой сферы деятельности, поскольку необходимы «не только профессионализация, но гуманизации и гуманитаризация образования».

В отдельном разделе более подробно рассматриваются компетенции специалистов в сфере круизного туризма. Профиль «круизный туризм» или «туризм на водном транспорте» предусматривает подготовку выпускников с высоким уровнем профессиональной мобильности, межкультурной, страноведческой и культурологической компетенций.

Два последних раздела четвертой главы посвящены перспективам развития круизного туризма в Российской Федерации, а также освоению новой туристской дестинации – Кольскому полуострову. В монографии рассматриваются проблемы российской туристской индустрии.

стрии, которая все более интенсивно интегрируется в мировой рынок.

Туристическая отрасль представляет один из крупнейших сегментов мировой экономики. Туризм как рынок-мультимиллиардер, доходы которого оцениваются триллионами долларов, обладает колоссальным потенциалом, позволяющим ему предложить действенные меры, адекватно отвечающие поставленной задаче, ради сохранения и более эффективного использования воды нынешним и будущими поколениями. Ежегодно по миру перемещается свыше миллиарда человек, в связи с чем необходимо привлечь внимание к проблеме и изменить сознание и поведение людей, их отношение людей к бесценному дару природы.

Туризм не мыслим без воды вообще, и без чистой воды, в частности. Очень важно, что набирает обороты водный туризм. Все большую популярность приобретают путешествия к морю, на озера к другим водоемам. Эти вопросы рассматривались и на традиционном Всемирном дне туризма (WTD), который прошел 27 сентября 2013 г. на Мальдивах под названием: «Туризм и вода: защитим наше общее будущее». В ходе запланированных мероприятий заявлена главная тема: ответственность мирового туризма за состояние и охрану жизненно важных водных ресурсов планеты.

Данная коллективная монография является первой попыткой системного подхода к многофункциональной теме репрезентации образов и мотивов воды в культуре.

Глава первая

**МИФОЛОГИЯ И МИФОЛОГЕМЫ
ВОДНОЙ СТИХИИ**

**ВОДА В ФИЛОСОФСКИХ И
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ
ИССЛЕДОВАНИЯХ**

ОБРАЗЫ ВОДЫ В КУЛЬТУРНОМ ДИСКУРСЕ

В центре данной главы несколько теоретических аспектов заявленной проблемы: вода как первоэлемент космологической картины мира; сущность воды и ее функции в разных культах и верованиях; образы и мотивы воды как важные характеристики художественной картины мира писателя. Как известно, во всех древних культурах вода являлась одним из основных элементов мира. Древнегреческий философ Эмпедокл наряду с землей, огнем и воздухом считал воду одним из четырех стихий, четырех основополагающих элементов Вселенной. Позже Аристотель в своей «Метафизике» количество первоэлементов увеличил до пяти: земля, вода, огонь, воздух, *эфир* (*небесная субстанция*).

Его труд лег в основу астрологии, в которой эти основные элементы даны в соединении: вода с влагой и холодом; земля с холодом и сухостью; огонь с сухостью и жарой; воздух в союзе с жарой и влагой. Четыре стихии находятся в непосредственной связи с 12 знаками Зодиака. К стихии огня относятся Лев, Стрелец, Овен; к стихии воздуха – Весы, Близнецы, Водолей. Стихии воды принадлежат Рыбы, Рак, Скорпион; стихии земли – Телец, Козерог, Дева. Внутренние связи между этими стихиями и знаками Зодиака имеют много ассоциаций. Людям, которые родились под огненными знаками, свойственны подвижность, живость, внутренняя энергия, воодушевление.

ние, стремление к власти, жажда преобразований, а также творческое горение, внезапность, яркость. Полная антитеза огню – люди, относящиеся к водяным знакам: они пассивны, впечатлительны, легко внушаемы и восприимчивы.

Стихии земли соответствуют люди строгие, постоянные и ответственные, сосредоточенные и рациональные. Воздух знаменует людей активных, изменчивых, ветреных, общительных и независимых.

Эти четыре стихии лежат и в основе человеческих темпераментов. Под знаком воды рождаются холодные флегматики, воздух управляет пылкими сангвиниками, тесно связаны с землей интроверты, а огонь – основа взрывных и ярких холерических натур. Знаки Зодиака указывают также и на гендерные признаки всего сущего: женские знаки – это знаки земли и воды (Скорпион, Козерог, Рыбы, Рак, Дева и Телец), они являются символом пассивного, воспринимающего начала. Мужские же знаки – знаки огня и воздуха: Стрелец, Водолей, Овен, Близнецы, Лев, Весы. Они олицетворяют активные начала, движущую силу всех преобразований, энергию, которую отдают другим.

Для античной символики характерно восприятие воды как чего-то цельного, единого, неделимого, могучего, всесильного. Ее эмблема – волнистая линия, которая также является аллегорическим изображением морских божеств – nereid (илл. 1).

Еще одна эмблема, связанная с водой – меандровый пояс, получивший название от реки Меандр. Как писал Сенека, «Меандр – предмет упражнений и игры для всех поэтов, – вьётся частыми излучинами, близко подступает к собственному руслу и опять поворачивает, не успевши влиться в себя самоё»¹.

В меандровой ленте древний философ видел магический смысл: река отражала сложное и извилистое тече-

ние человеческой жизни, и рисунок речи человека, которая то льется плавно, то «задевает слух своей неровностью»². Меандровый орнамент широко использовался в создании произведений искусства и культуре повседневности. Меандром украшалась одежда, посуда, вазы и амфоры, в архитектуре использовался в рельефах и фризах, на фресках. В античном мире он символизировал бессмертие, вечную смену старого новым, молодым. Примером использования меандрового орнамента в гончарном искусстве может быть Дипилонская амфора (9–8 вв. до н. э. Афины, Национальный музей), на которой отражена эта символика (илл. 2).

Эмблема воды сохранилась и в другие эпохи, к ней добавился знак Водолея – две волнистые линии одна под другой (илл. 3).

В греко-римской религии и философии первоэлементы соотносились также с божествами и связанными с ними символическими предметами. Вода – Нептун, nereиды, дельфин, конёк, опрокинутая или протекающая ваза, зима, мозг, белый цвет, треугольник. Огонь – Вулкан, женщина, голова которой охвачена огнем, феникс, лето, желчь, печень, пламенные краски. Земля – богиня плодородия Кибела, хтоническая змея, скорпион, рог изобилия, осень, селезенка, свинцовый цвет, квадрат. Воздух – Гера и павлин, хамелеон, весна, кровь, сердце, яркие краски. Как пишет Платон в «Тимее»: «Земле мы, конечно, припишем вид куба: ведь из всех четырех родов наиболее неподвижна и пригодна к образованию тел именно земля, а потому ей необходимо иметь самые устойчивые основания. <...> наименее подвижный из остальных видов <...> отведём воде, наиболее подвижный – огню, а средний – воздуху; далее, наименьшее тело – огню, наибольшее – воде, а среднее – воздуху, и, наконец, самое остроугольное тело – огню, следующее за ним – воздуху, а третье – воде»³.

В философии даосизма первоэлементы, связанные с мужским активным началом «*янь*» (огонь и воздух) и женским пассивным началом «*инь*» (вода, металл и земля), предстают как вечная метаморфоза мира. Дерево завоевывает землю, земля – воду, вода – огонь, огонь – металл, металл – дерево. Подобную символику вода имеет и в индуистской космологии, но в ней вода как текучая энергия земных океанов обладает активным началом.

Космологическая четырехчастная картина мира у древних греков и римлян соотнесена с этими основными стихиями, что находит отражение в мифологии и созданных на ее основе произведениях литературы и искусства. Согласно этой картине эфир – среда обитания богов (во главе с громовержцем Зевсом), которые обладают энергией огня. Всеми водными пространствами и населенными в них существами владеет Нептун, повелевающий энергией воды и ветра. Земля – среда обитания людей, которые зависят от энергии ветра и воды, но в большей степени от энергии огня. В подземном мире, царстве вечного мрака, где все соткано из воздуха, обитают бесплотные души умерших. Лишенные энергии огня, они обречены на вечное стенание и страдание.

В античном искусстве, как впрочем, и в искусстве классицизма и барокко, в изображении природных стихий преобладал аллегорический принцип изображения. В качестве примера можно привести знаменитую картину П. Рубенса «Союз Земли и Воды» (илл. 4). На ней Землю олицетворяет чувственно прекрасная богиня, эротичная Кибела, держащая в руке рог изобилия, наполненный плодами. Аллегорией Воды является морской бог Нептун с грозным трезубцем в правой руке. Мускулистые плечи и торс Нептуна передают его энергию и мужскую силу. В знак своей близости Кибела и Нептун соединяют свои левые руки, а их союз освящает крылатая Виктория, возлагающая золотую корону на голову богини. Символизи-

рует водную стихию также перевернутый кувшин, из которого вытекает струя воды.

Своеобразная картина мира, маркированная водной стихией, была и у древних славян, которая нашла свое отражение в мифологии и произведениях фольклора. Уподобляя небо всесветному морю, предки славян полагали, что вечером солнце погружается в морские воды, а утром, омытое водами, выплывает из них. Сама земля, как пишет А.Н. Афанасьев, анализируя древние источники, покоится на китах, которые держатся на водах этого всесветного океана⁴. С небесным морем-океаном связан поэтический образ острова Буяна, часто упоминаемый в народных сказках. На острове Буяне сосредоточены все могучие силы весенних гроз, здесь восседает весеннее солнце (дева Зоря) и Перун-громовержец⁵.

Следующий уровень рассмотрения исследуемой проблемы – культово-символический, то есть выявление сущности воды в религиозном сознании людей и дошедших до нас культурах. Рассмотрим его на материале культов и символов славянской мифологии, нашедшей отражение в фольклоре, христианской религии и связанной с ней обрядами.

Для наших предков вода имела множество сакральных смыслов. Прежде всего, она обладала силой плодородия, давала жизнь всему живому. При помощи животворящей небесной воды зеленеют травы и леса, плодоносит земля. Повелителем воды и водных стихий являлся Дажьбог, деревянный идол который, согласно «Повести временных лет», вместе с идолами Перуна, Хорса, Стрибога, Симаргла и Мокоши, стоял на холме в Киеве во времена князя Владимира.

В связи с культом Дажьбога интересным у славян является вызов дождя, когда несколько девушек во время летней засухи ходят по селу и просят, чтобы пошел дождь. Одна из девушек, которую называют додолой, снимает с

себя одежду и обвязывает себя травами и цветами. Девушки вместе с додолой обходят все избы, перед каждой из них додола пляшет, а девушки поют обрядовые песни, содержащие мольбу, чтобы Бог послал дождь и оросил нивы. За каждым стихом следует припев: «Ой додо, ой додоле!»

Н.А. Лавровский считает, что додола в этом обряде олицетворяет собою «богиню Землю, еще не вступившую в брачный союз с Небом и не орошенную плодотворным семенем дождя; она просит этого союза, чтобы не быть бесплодной от засухи»⁶.

Не менее важной функцией воды у славян являлась сила целебная. Особенно ценилась вода весенних дождей, которая принималась за божественный напиток, прогоняющий злых духов, дающий красоту, молодость, здоровье и крепость. До сих пор в некоторых украинских селах во время весенней грозы стариков в легких одеждах выводят на улицу, чтобы те получили целебную силу неба.

С целебной силой связаны образы мертвой и живой воды, распространенные в мифах народов мира и русских народных сказках, как, например, в сказке «Иван-царевич и Серый Волк». В ней верный помощник главного героя, полил его сначала мёртвой водой, которая заживила смертельные раны царевича, а потом окропил живой водой, оживившей его. Большое значение славяне придавали волшебной силе ручьев, рек, источников, колодцев и связанных с ними мест поселения жителей городов и сел. По берегам водоемов, по их верованию, селилась богиня Берегиня, оберегающая род, семью. Этот культ прочно вошел в фольклор, а затем и в литературу. В частности, в эстетике романтизма знаковым является образ «родимого ручья» (А.С. Пушкин), реки детства, родного берега.

Сакральным для наших предков был ритуал купания, мытья в бане, где они смывали не только реальную

грязь, но и грязь духовную – оболочку порока, тьмы, ненависти. Это обряд священнодействия, перерождения, обновления человека. Очищалась не только кожа, но и обновлялась душа, аура. Омовение совершалось перед важными делами, чтобы человеку не помешали нечистые силы, например, перед пахотой, сбором урожая, свадьбой, сражением. Умершего перед обрядом похорон также обязательно мыли, одевали в новые одежды, чтобы он предстал чистым перед богом.

Интересно, что даже в «Войне и мире» Л.Н. Толстого русские солдаты перед Бородинским сражением, придавая сакральное значение этому ритуалу, моются и надевают чистые рубахи, чтобы, как и их предки, с чистым телом и душой принять священный бой. В литературе нашего времени также можно встретить отголосок этого культа. Так, священнодействием для героя одноименного рассказа В. Шукшина «Алеша Бесконвойный» является подготовка субботней бани и сам процесс мытья и парки с березовым веником, на который он отводил еженедельно не менее пяти часов.

Еще одной важнейшей функцией наделена была вода у славян – силой вещей. Славяне верили, что в воде, как в зеркале, отражались судьбы людей, их будущее. Этот культ нашел значительное отражение в фольклоре, обрядах, прежде всего в плетении зеленых венков незамужними девушками (символ брачного союза), которые они бросали в реки и ручьи с надеждой узнать свое счастье. В одной старинной песне, которую пели в Подольской губернии, по свидетельству фольклориста И.П. Сахарова, женщины вопрошали колодец, который своим эхом давал ответы на их вопросы⁷.

К волшебной силе воды восходит и культ похвалы рекам, озерам и морям, а также жертвоприношений, как, например, в сказке про Василису Прекрасную или былинне «Садко». Величает и славит Днепр в «Слове о полку Иго-

реве» Ярославна на стене Путивля. Князь Игорь воздает похвалу Донцу и благодарит его за то, что он помог ему скрыться от половецкой погони: «О Донец! Разве немало тебе величия, что лелеял ты князя на волнах, расстилал ему зеленую траву на своих серебряных берегах, укрывал его теплыми туманами под сенью зеленого дерева, стерег его гоголем на воде, чайками на волнах, утками на ветрах»⁸.

Благодарит Волгу-матушку после счастливого похода Стенька Разин, принося ей в жертву свою любовницу, персидскую княжну, произнося при этом, как говорится в народном переедании, такие слова: «”Ах ты, Волга-матушка, река великая! Много ты дала мне злата и серебра и всякого добра, меня вскормила и взлелеяла, славою и честью наделила; а я ничем еще тебя не благодарствовал. На ж тебе, возьми!“ С этими словами он схватил княжну и бросил в воду»⁹.

Сакральное значение имеет вода в христианской религии. Три основные ее измерения – начало жизни, суд и очищение – связаны с тремя основными акцентами христианской веры: творения, грехопадения и искупления. Наиболее распространенным в христианстве является культ крещения. Каждый раз в канун и праздник Крещения, происходит так называемое великое освящение воды. Освященная вода является святой, так как становится местом присутствия Христа и Святого Духа. Кроме чина великого водоосвящения в церковной традиции сложился и чин «малого водосвятия», который во многих храмах служит довольно часто, порой даже каждое воскресенье. Этот чин основан на иной идее – погружения в воду креста как символа Креста Христова, который вместе с молитвой будет обладать защитной функцией от злой силы.

Отдельным направлением могут быть образы воды и мифологических водных существ. В разных культурах и

литературных направлениях они выполняют свои функции. Поэтому следовало бы отдельно остановиться на способах создания топосов воды и водных пространств в художественных произведениях. Несомненно, интересная тема исследования – выяснение метафорических значений и функций гидронимов, а также семантики названий произведений: «Тихий Дон» М. Шолохова, «Зачарованная Десна» А. Довженко и т. д.

Продуктивным материалом для исследования являются произведения фольклора и литературы, в которых существенную роль играют различные природные мифологические существа: духи, русалки, черти, водяные. Прежде всего, это произведения романтизма (В. Жуковский, О. Сомов, А. Пушкин, М. Лермонтов, Т. Шевченко). В более поздний период эти природные водные существа встречаются в произведениях, посвященных народному быту, как, например, в рассказе И.С. Тургенева «Бежин луг» или в построенной на фольклорной основе драматической Леси Украинки «Лесная песнь». В литературе XX века они приобретают дополнительные символические значения.

Нередко водная символика, мотивы и образы воды могут участвовать в создании авторской картины мира, как, например, в романе Пушкина «Евгений Онегин». В нем четыре центральных персонажа – Евгений Онегин, Владимир Ленский, Татьяна и Ольга Ларины – составляют пары, которые объединены принципами дополнительности и противоположности. Их единство-противоположность прослеживается не только на уровне стереотипов поведения, характеров, но и в упомянутых первоэлементах мира – земли, воды, огня и воздуха, – с которыми герои соотносятся. Эти четыре стихии составляют художественный космос романа, а их единение и борьба представляют основные коллизии как природного, так и социального бытия.

Татьяна Ларина с ее постоянством ассоциируется с землей, мифом о хтонической богине Деметре, царство которой – вся земная природа: цветущие и увядающие поля, луга, доли и леса. Весь этот природный космос является для героини Пушкина местом, в котором она живет, где обитает ее душа. Интересно, что для зарождения любви в сердце Татьяны автор использует мотив зерна, упавшего в землю, который является одним из ключевых образов греческого мифа о Деметре и ее дочери Персефоне:

Пришла пора, она влюбилась.
Так в землю падшее зерно
Весны огнем оживлено¹⁰.

Расставание Татьяны с родными местами полно лирического драматизма и напоминает ситуацию прощания Персефоны с землей, когда ей предстоит оставить царство жизни и спуститься в царство мертвых:

«Простите, мирные долины,
И вы, знакомых гор вершины,
И вы, знакомые леса!
Прости небесная краса,
Прости, веселая природа!» (142)

Эти образы царства мертвых преследуют пушкинскую героиню в ее знаменитом сне, и сама она, оказавшись во власти своего чувства, напоминает тень из царства мертвых. (И, утренней луны бледней / И трепетней гонимой лани). Само ее восприятие высшего света, в котором она живет, с его «ветошью маскарада», «шумом и гамом», ассоциируется с миром теней. Настоящая жизнь для нее в том родном мире, который она вынуждена была оставить.

Главный герой романа, именем которого он был назван, ассоциируется с водой. Связь с этим первоэлементом осуществляется как на уровне семантики фамилии, так и психологического типа, самой концепции образа. Текучесть, подвижность, непостоянство, вечное бродильное начало в Онегине отмечали еще Белинский и Достоевский. Гидронимы постоянно сопутствуют герою, оформляют его жизненное пространство.

Образ Ленского коррелирует в романе Пушкина с огнем, пламенем, горением. Поэтому этот мотив постоянно сопровождает сюжетную линию Ленского. Это и поэтический огонь творчества, и свойство души героя:

Он с лирой странствовал на свете;
Под небом Шиллера и Гете,
Их поэтическим огнем
Душа воспламенялась в нем (39–41).

Невеста Ленского – Ольга – ассоциируется в «Евгении Онегине» со стихией воздуха, ветра. На ветреность Ольги в тексте Пушкина имеются как прямые авторские указания, так и косвенные аллюзии:

Возможно ль? Чуть лишь из пеленок
Кокетка, ветренный ребенок! (111).

Навстречу бедного певца
Прыгнула Оленька с крыльца,
Подобно ветреной надежде (117).

Близость героев произведения к друг другу (Татьяна – Онегин; Ленский – Ольга) и их разность, противопоставленность (Онегин – Ленский; Татьяна – Ольга) определяются не только сюжетно и психологически, но и семантическими доминантами их

образов. По логике самой природы, законов жизни эти пары – Онегин и Татьяна, Ленский и Ольга – должны были соединиться, но жизнь распорядилась иначе, и гармония не осуществилась: «А счастье было так возможно /Так близко!..» (176). Несостоявшийся союз Татьяны и Онегина на уровне знаковой символики текста должен был представлять собой союз Земли и Воды. Но жизнь природная и жизнь человеческая не совпали в своих фазах.

Таким образом, рассмотренная тема позволяет вычленировать несколько аспектов ее исследования: вода как первоэлемент космологической картины мира и ее отражение в мифологии, фольклоре, литературе и искусстве; сущность воды и ее функций в разных культурах и верованиях; образы и мотивы воды в творчестве писателей. Весьма интересно преломление данной проблемы в разных видах искусств и их синтезе.

¹*Сенека Луций Анней*. Нравственные письма к Луцилию. М., 1977. CIV: 15.

² Там же. CIV:16.

³*Платон*. Сочинения в 3-х т. Том 3, Часть 1. Тимей, М., 1971. С. 495.

⁴*Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. В 3 т. Т. 2. М., 1995. С.84-86.

⁵*Сахаров И.П.* Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым. В 2 т. Т. 1. Кн. 1-4. Изд. 3-е. - СПб., 1841 С. 43–44.

⁶Цит. по: *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 2. С. 90.

⁷*Сахаров. И.П.* Т. 2. С. 69.

⁸Слово о полку Игореве (Перевод Д.С. Лихачева) //Русская литература XI-XVIII вв. М., 1988. С. 77.

⁹Северный Архив 1812 г. Т. 10. С. 30-32.

¹⁰*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М., 1960. С. 57. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

СТИКС И ЛЕТА: МЕТАФИЗИКА ТУРБУЛЕНТНОСТИ

В рамках современной научной парадигмы попытка изложения метафизической теории турбулентности представляется задачей сомнительной и практически неосуществимой. Сомнительной, поскольку такого рода теория может оказаться в одном ряду с постмодернистскими проектами «философии прически», «метафизики моды» или «онтологии кредитной карты». Неосуществимой, поскольку в настоящее время не существует общепризнанной физической теории, описывающей турбулентные процессы, а метафизика, согласно определению Андроника Родосского, – это «то что, следует за физикой». Поэтому создание метафизической теории турбулентности не представляется возможным до тех пор, пока ей не будет отведено надлежащее место за соответствующим томом курса теоретической физики. Тем не менее, рациональная интерпретация феномена турбулентности является одной из актуальных проблем современной гидродинамики, космологии и синергетики, что представляется достаточным основанием для перспективной оценки эвристического потенциала соответствующих метафизических обобщений и, в порядке ретроспекции, обнаружения исходных мифопоэтических интуиций, явившихся неявной предпосылкой античных натурфилософских теорий.

В античной мифологии такого рода до-философские интуиции представлены образами рек Леты и Стикса, для адекватной реконструкции которых следует учитывать характерное для античного мировоззрения синкретическое единство реального и воображаемого. В плане воображаемого реки Аида отождествляются с соответствующими божествами древнегреческого пантеона (титан Ахерон, океанида Стикс – дочь Тефии; Лета – дочь Эриды, сестра Гипноса и Танатоса), с другой стороны, они имеют вполне реальные географические соответствия (река Ахерон и Ахерусейское озеро в Феспотии).

Таким образом, в античной географии вполне достоверные свидетельства об элементах земного ландшафта неотделимы от мифопоэтических представлений об устройении небес и преисподней. Воображаемый мир мыслится как продолжение мира реального: поскольку космос представляется единым и совершенным живым организмом, нет принципиального различия между описаниями известной части ойкумены и мифической топографией, включающей в себя гору Олимп, колодец Тартара, реки Аида, Стигийские болота и Елисейские поля. Образы преисподней, как правило, более детализированы, их описания более насыщены всевозможными подробностями, нежели свидетельства об областях загробного мира, отведенных праведникам и философам (это различие, являющееся своего рода эсхатологической константой, легко обнаружить в большинстве религиозно-философских систем древности и современности). Структура подземного мира сама по себе может служить своего рода маркером, свидетельствующим о том значении и ценности, которыми были наделены элементы окружавшего их географического ландшафта. «Представление о преисподней как о разветвленной, вроде метро, подземной структуре, – писал И.А. Бродский, – скорее всего, родилось под влиянием (практически неотличимых) известняковых ландшафтов

Малой Азии и северного Пелопоннеса, изобилующих пещерами, которые как в доисторическое, так и в историческое время служили человеку жилищем. Топографическая сложность преисподней наводит на мысль, что царство Аида есть, по сути, эхо догородской эры, а наиболее вероятная местность, где могло зародиться данное представление, это древняя Каппадокия»¹.

Особенности воображаемых топографий, описываемых мифологами, принадлежавшими к различным культурам, свидетельствуют о том, что в системе мировоззренческих ориентаций «морских цивилизаций» (в терминах антропогеографической теории Л.И. Мечникова) реки представлялись грозной стихией, серьезным препятствием, преодоление которого сопряжено со множеством опасностей. Поэтому в воображении древних греков и римлян реки ассоциируются с преисподней. Для «речных цивилизаций», напротив, река является источником плодородия и благоустройства жизни. Такого рода мифические реки локализованы в верхних отсеках потустороннего мира, что зафиксировано, например, в ветхозаветном описании четырех рек Эдема: «Из Эдема выходила река для орошения рая; и потом разделялась на четыре реки. Имя одной Фисон: она обтекает всю землю Хавила, ту, где золото; И золото той земли хорошее; там бдолах и камень оникс. Имя второй реки Гихон: она обтекает всю землю Куш. Имя третьей реки Хиддекель; она протекает перед Ассирию. Четвертая река Евфрат» (Быт. 2:8-14).

Наиболее значимыми для реконструкции топографии Аида являются XI песнь *Одиссеи*, диалоги Платона (прежде всего *Федон*), *Сон Сципиона* Цицерона и *Комментарий* к нему Макробия, VI книга *Энеиды* Вергилия, несколько сочинений Лукиана Самосатского (*Менипп, или Путешествие в загробное царство, Разговоры в царстве мертвых*). Каждый из упомянутых авторов привносит в описания ландшафта загробного мира новые элементы:

Гомер повествует об омывающем землю Океане, за которым, на дальнем западе, располагается охраняемый Кербером вход в царство теней, где заросшие асфоделями луга Аида пересекают реки Коцит, Стикс, Ахерон и Пирифлегетон. Платон упоминает также Стигийские болота, Ахерусийское озеро и Лету, реку забвения. Картография преисподней дополняется и уточняется в эллинистический период, в Средние века и в эпоху Возрождения (наиболее существенные инновации привнесены *Божественной комедией* Данте и *Потерянным раем* Дж. Мильтона).

Последовательность повествования в платоновском *Федоне* позволяет точно зафиксировать точки перехода от классической *перизгезы* к воображаемой топографии, насыщенной очевидными метафизическими реминисценциями. «Во впадинах по всей Земле есть много мест, то еще более глубоких и открытых, чем впадина, в которой живем мы, то хоть и глубоких, но с входом более тесным, чем зев нашей впадины. А есть и менее глубокие, но более пространные. Все они связаны друг с другом подземными ходами разной ширины, идущими в разных направлениях, так что обильные воды переливаются из одних впадин в другие, словно из чаши в чашу, и под землею текут неиссякающие, невероятной ширины реки – горячие и холодные. И огонь под землею в изобилии, и струятся громадные огненные реки и реки мокрой грязи, где более густой, где более жидкой, вроде грязевых потоков в Сицилии, какие бывают перед извержением лавы, или вроде самой лавы. Эти реки заполняют каждое из углублений, и каждая из них в свою очередь всякий раз принимает все новые потоки воды или огня, которые движутся то вверх, то вниз, словно какое-то колебание происходит в недрах»².

Следует отметить, что течение реки Стикс, «текущей меж скал каменистых»³, представляется античным мифографам весьма бурным и стремительным. В месте ее

слияния с другими реками Аида их общая турбулентность достигает предела:

Там впадает Пирифлегетон в Ахеронтовы воды
Вместе с Коцитом, а он рукавом ведь является
Стикса.

Соединяются возле скалы два ревущих потока⁴.

Образ «ревущего потока» допускает описание течения стигийских вод в терминах современной гидродинамической теории турбулентности. В рамках этой теории турбулентное течение рассматривается как неупорядоченное состояние диссипативной среды, при котором сколь угодно точное определение начальных условий не позволяет воспроизвести их динамические характеристики в больших интервалах времени. Принципиальное отличие диссипативных систем от систем консервативных (описываемых в терминах классической динамики) состоит в том, что в их фазовом пространстве проявляются некие точки притяжения – аттракторы, определяющие общую траекторию поведения системы⁵.

Для решения проблемы турбулентности было введено понятие «странного аттрактора» – фиксированного параметра, при приближении к которому начинается экспоненциальное изменение характеристик системы при незначительных возмущениях. Пределом турбулентного возмущения является состояние динамического хаоса, в котором близкие траектории поведения системы стремительно «разбегаются», следствием чего является принципиальная неопределенность дальнейшего развития событий⁶.

Аналогом «странного аттрактора» у Платона является глубочайший «зев земли» (*τό χάσμα*), Тартар, в именовании которого слышится удвоенное *ταράσσω* – «возмущаю», «привожу в беспорядок». Тартар – это реликто-

вый осадок хаоса в темных недрах космоса, ужасающее богов и смертных до-космическое всесмешение и беззаконие, безвластие, предшествующее учреждению космического порядка.

Согласно Гесиоду, Тартар настолько же удален от поверхности земли, насколько земная поверхность удалена от неба:

Если бы, медную взяв наковальню, метнуть ее с неба,

В девять дней и ночей до земли бы она долетела;

Если бы медную взять наковальню, с земли ее бросить,

В девять же дней и ночей долетела бы до Тартара тяжесть⁷.

«Тартарийским ножом» орудуют титаны, рассекая на части засмотревшегося в зеркальце младенца-Диониса (согласно орфической космогонии, это убийство явилось началом демиургии)⁸; в Тартар низвергаются провинившиеся боги, нарушившие клятву священными водами Стикса. Таким образом, Тартар представляется тем же «невидимым» местом для бессмертных богов, каковым для смертных людей является Аид. Тартар – вершина «нижнего неба», противоположный Олимпу полюс мира, благодаря наличию которого космос приобретает сферическую завершенность, соответствующую античному представлению о совершенстве формы: «Олимп и Тартар – две космические противоположности, тождественные по своему принципиальному значению для всего мироздания, так как они содержат все начала бытия. В одном они – светлые и положительные, а в другом – темные и отрицательные. Земля же среди них есть бытие относительное и совмещает в себе элементы того и другого»⁹. Это предположение (не более чем «красивая гипотеза», по выраже-

нию А.Ф. Лосева), в полной мере соответствовала чувству архитектурности, характерного для классического периода в истории древнегреческой культуры.

Согласно мифической гидрологии платоновского *Федона*, все земные и подземные реки берут свое начало и стекают в Тартар, колебания в котором порождают мощные движения воды и воздуха, «чудовищной силы вихри», сотрясающие весь космос, распространяясь по капиллярной системе рек, соединяющей подземные полости. Ближайшей аналогией этих протокосмических пульсаций в бездне Тартара являлось для античных мифографов биевание крови в сосудах живого организма, которое в греческом лексиконе обозначалось глаголом *σφύζω*, этимологически близким к именованию реки Стикс. Тартарические пульсации обращают течение рек в турбулентный поток, который Гераклит сравнивал с болтанкой-кикеоном, «беспорядочно размешивающим и взбалтывающим поток событий»¹⁰.

Последовательность концептуализации мифопоэтических образов хаоса и Тартара в античной натурфилософии и метафизике фиксируется в понятиях «беспредельного» у пифагорейцев, «пустоты» (*κενών*) у Демокрита и «пространства» (*χώρα*) у Платона: «Хаос предстает как страшно зыбкая, темная неоформленность бытия, лишённая предела, основания, света, смысла. Отметим, что хаос в его греческом прочтении воспринимается именно через призму, условно скажем, пространственных коннотаций, явно нагруженных, однако, активным динамическим смыслом. Действительно, слово «хаос» происходит от *χαῖσκω* – зеваю, разеваю... “Зевание-зияние”, сочетающее в себе пространственность и активность, указывает на тот первоначальный смысл атомистической пустоты, который мы можем обнаружить у пифагорейцев. Это “шевелиющееся зияние” – мифологическая прародина и платоновской *хора* и атомистического *кенона*»¹¹. Это предполо-

жение позволяет на основе теории турбулентности переосмыслить учение Эпикура о спонтанном отклонении атомов. В изложении Лукреция эта гипотеза представлена следующим образом:

Собственным весом тела изначальные в некое время

В месте неведомом нам начинают слегка отклоняться,

Так что едва и назвать отклонением это возможно.

Если ж, как капли дождя, они вниз продолжали бы падать,

Не отклоняясь ничуть на пути в пустоте необъятной,

То никаких бы ни встреч, ни толчков у начал не рождалось,

И ничего никогда породить не могла бы природа¹².

В современной космологии легко обнаружить естественнонаучный аналог смыслообразующего концепта Лукреция «*clinamen principiorum*» (отклонение первичных начал) – это понятие квантовых флуктуаций, которые, согласно инфляционной теории А. Гута и А. Линде, являются причиной рождения новых вселенных в пространственно-временной пене (*space-time foam*). Инфляционная космологическая модель предполагает, что физический вакуум, подобно *пустоте* древних атомистов, представляет собой энергетически насыщенную структуру (скалярное поле), в каждой точке которой возникают и взаимно аннигилируются виртуальные частицы. Случайная флуктуация (турбулентное уплотнение скалярного поля) порождает эффект «странного аттрактора» (в порядке ретроспекции именуемого «большим взрывом»), что приводит к возникновению новой Вселенной. «Не так уж далеко мы

ушли от “клинамена” Лукреция», – восклицает один из создателей современной синергетики И.Р. Пригожин¹³.

Образ зияющей пустоты хаоса оказался своего рода импульсом, «от противного» предопределившим магистральное направление развития натурфилософской и метафизической традиции от платоновской теории идей до картезианской физики и монадологии Лейбница. В гносеологическом аспекте рациональная адаптация хаоса и турбулентности коррелирует с процедурой припоминания, сократического анамнесиса. По возвращении из Аида душе необходимо заполнить лакуны утраченного знания, поскольку она подпадает под власть потока ощущений: «Незамедлительно вызвав сильнейшее и величайшее движение и к тому же соединившись с непрестанно текущим водоворотом, ощущения стали воздействовать на круговращения души и мощно их сотрясать»¹⁴. Для воссоединившейся с телом души ощущения становятся «странным аттрактором», нарушающим ламинарное течение ума, изначально совпадавшее с вращением сфер тождественного и иного в Душе космоса: присущие человеку душевные движения пошли «вкривь и вкось, то сталкиваясь, то двигаясь наискосок, то опрокидываясь»¹⁵.

Анамнетическое знание-припоминание подразумевает возвращение к первоначальной упорядоченности (ламинарности) душевных потоков. Однако душа человеческая, по словам Пифагора в покое не бывает и «ровным потоком не течет»¹⁶. Не случайно неоплатоник Макробий, ссылаясь на «учредителей древних культов», помещает воображаемые реки Аида в человеческой душе: «Река забвения Лета есть не что иное, как ошибка души, забывшей величие прежней жизни, которой она обладала прежде, чем быть загнанной в тело, и думающей, что только в теле возможна жизнь. Согласно тому же толкованию, они почитали, что Флегетон – это пылание гнева и страстей, Ахерон – [состояние], когда все сделанное или сказанное

огорчает нас, доводя, по обыкновению людей, до скорби. Коцит – это все, что ввергает нас в стенания и слезы, Стикс – все, что топит человеческие души в водовороте взаимной ненависти»¹⁷.

Следует также обратить внимание на то обстоятельство, что в отличие от турбулентных потоков Стикса, воды Леты струятся ровным, ламинарным течением («медленно Лета текла перед мирной обителью этой»)¹⁸. Покой Леты соответствует киническому стремлению к забвению, радикально противоположному в отношении сократического призыва к воспоминанию. Антисфен, по свидетельству Диогена Лаэртского, на вопрос, какая наука самая необходимая, ответил: «наука забывать ненужное»¹⁹. Попадая в Аид, последователи Антисфена даже в Кербере признают родственное существо: «мы друг другу родня: я ведь тоже собака», – обращается к стражу ворот Аида киник Менипп в комедии Лукиана *Разговоры в царстве мертвых*²⁰.

Весьма характерен для кинической стратегии радикальной амнезии беседа в Аиде между Диогеном и Александром (эсхатологическое продолжение их полуполюгендарной встречи в Афинах), в которой философ советует македонскому царю «пить большими глотками воду из Леты, – пить и снова пить и еще», чтобы побыстрее забыть «аристотелевы блага».

Платоновский анамнесис и киническая амнезия дополняют друг друга: согласно орфическим представлениям, источники вод забвения и памяти (Лета и Мнемозина) соседствуют в подземном доме Аида. Стремление к забвению и памяти, согласно описанию Павсания, приводили паломников в святилище Трофония в Лейбадее, где соседствовали «вода Леты» и «вода Мнемозины». Совершив омовение в реке Теркине, паломник приближался к источникам вод: «Здесь он должен напиться из одного воды Леты (забвения), чтобы он забыл о всех бывших у него

до тех пор заботах и волнениях, а из другого он таким же образом опять пьет воду Мнемозины (памяти), в силу чего он помнит все, что видел, спускаясь в пещеру»²¹.

Магистральное направление последующего развития европейской философии связано с усовершенствованием платоновской методики преодоления бурного течения стигийских вод посредством воспоминания, с экзистенциальной установкой обнаружения истины как *α-ληγεία* «не-забвенного», тогда как киническая стратегия забвения, вхождения в Лету, осталась *ad marginem* турбулентной истории европейской культуры. Руководствуясь императивом преодоления хаоса посредством внедрения ламинарного порядка, традиционная метафизика – метафизика турбулентности, оказалась на острие исторического вектора, отчаянно пронзающего воды Стикса, порождая в них всё новые водовороты, тогда как киническая стратегия ухода в Лету («метафизика ламинарности») оказалась не только «неактуальной» и невостребованной, но уже и не осуществимой.

¹Цит. по: Слепухин С., Огаркова М. Новые карты Аида // Крещатик, 2009, № 1. С. 47.

²Платон. Федон // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1993. С. 73.

³Гесиод. Полн. собр. текстов. М., 2001. С. 45.

⁴Гомер. Одиссея, X, 513–515.

⁵См. Лоскутов А.Ю. Очарование хаоса // Успехи физических наук. Т. 180, № 12, С. 1306.

⁶См. Мухин Р.Р. Очерки по истории динамического хаоса (Исследования в СССР в 1950–1980-е годы). М., 2007.

⁷Гесиод. Полн. собр. текстов. С. 42.

⁸См.: Нонн Панополитанский. Деяния Диониса. СПб., 1997. С. 69.

⁹Лосев А.Ф. История античной эстетики. В 8 т. Т. 1. Ранняя классика. М., 1963. С. 283.

¹⁰Фрагменты ранних греческих философов. В 3 ч. Ч. I. От эпических космогоний до возникновения атомистики. М., 1989. С. 203.

¹¹*Визгин В.П.* Взаимосвязь онтологии и физики в атомизме Демокрита // *Философия природы в античности и в средние века*. Ч. 2. М., 1999. С. 25–26.

¹²*Тит Лукреций Кар.* О природе вещей. М., 1983. С. 87.

¹³*Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М., 1986. С. 195.

¹⁴*Платон.* Тимей // *Платон.* Собр. соч. Т. 3. М., 1994. С. 446.

¹⁵Там же.

¹⁶*Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1986. С. 315.

¹⁷*Макробий Феодосий.* Комментарий на сон Сципиона // *Философия природы в античности и в Средние века*. М., 2000. С. 277.

¹⁸*Вергилий.* Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979. С. 347.

¹⁹*Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. С. 217.

²⁰*Лукиан.* Разговоры в царстве мертвых // *Лукиан.* Соч. Т. 1. СПб., 2001. С. 224.

²¹*Павсаний.* Описание Эллады. Т. 2. М., 2002. С. 416.

ОБРАЗ ВОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ШРИ РАДЖНИША (ОШО)

Бхагаван Шри Раджниш или Ошо (1931–1990) – один из наиболее известных и влиятельных представителей неоориенталистской духовной культуры и философии XX века. По происхождению, воспитанию, основным концептам и образам своей философии, внешним формам реализации собственных идей он принадлежит к традиционной восточной культуре. Но как критический рационалист, диалектик, атеист и персоналист он, несомненно, укоренен в культуре европейской, как в ее классических формах, так и в ее уже радикальной диалектической рефлексии над своими основаниями. Он – плоть от плоти тех контркультурных процессов, которые возникали и развивались в Европе и Америке во второй половине XX в. При этом, все же именно восточная и европейская классическая философская культура была для Раджниша основанием для развития и понятийно-образного оформления его собственных идей, которые находили благодарных сторонников прежде всего в среде европейских радикальных интеллектуалов.

Несомненно, что, по крайней мере, поздняя, предельно критическая философская рефлексия Раджниша предназначалась прежде всего европейской аудитории. Происходило так во многом потому, что Раджниш как радикальный индивидуалист находил именно в этой аудитории наибольшее понимание и почитание, сопровождаемое создаваемой ею для него материальной роскошью, став-

шей одним из объектов критики культурного и религиозного истеблишмента.

Раджниш родился в Индии в семье джайнов. Джайнизм – это религия, культура достаточно ортодоксальная, с тысячетными традициями. Сейчас около четырех миллионов человек являются последователями этой достаточно экстравагантной религии. Джайнизм как религия признает существование богов, но подчеркивает, как и буддизм, абсолютное превосходство над ними человека, достигшего просветления. Если говорить о каких-то оригинальных сторонах джайнизма, то одной из таковых является бесконечное уважение ко всем живым существам – растениям, животным и людям, выражающееся в отказе от причинения им страдания («ахимса»). Следуя этому принципу, джайны, например, не занимаются земледелием, поскольку обработка земли неизбежно связана с гибелью при этом массы жучков, червячков и другой живности. Они также не могут быть ни кузнецами, ни плотниками, так как считается, что даже металл во времяковки и дерево при его обработке испытывают страдание. После захода солнца джайны не едят и не пьют воды, так как можно с едой или питьем кого-нибудь живого не заметить и проглотить. Многие и днем пьют через марлечку, некоторые так даже дышат, чтобы «бедные-маленькие-существа-подобные-им самим..., не могли случайно попасть в рот или нос»¹.

Ахимса джайнов доходит и до больших экстравагантностей. Например, когда в Индии заканчивается сезон джайнских паломничеств, джайны нанимают бедняков-индусов для проживания в пустующих в межсезонье гостиницах, чтобы те, во время предполагаемого сна, представляли пищу для живущих в кроватях клопов, которые, в противном случае, погибли бы от бескормицы.

Для джайнов вода – один из четырех элементов, из которых состоит материя мира. Элементы материи не

имеют какого-то особого сакрального статуса, тем не менее, являются объектами почитания. Раджниш считал, что для джайнов среди элементов материи наибольшей ценностью обладает огонь, накапливая который аскет возвращает в себе тапас – внутреннее пламя, в котором сгорают все его кармические привязанности и обусловленности. Понятно, что при таком подходе вода рассматривается даже как источник опасности для джайна.

Самого же Раджниша вполне можно считать человеком воды. Именно вода является наиболее значимым, наиболее часто используемым образом, который он применяет для того, чтобы донести до аудитории сущность и «аромат» своего учения. Во многом это связано с тем, что он рос у воды, река была тем местом, где он занимался различными духовными практиками. В детстве он практически все свое время проводил на берегу местного озера.

Ошо не просто мыслитель, он еще и мастер слова, поэт, который рассказывает об этом с огромной любовью к тем дням и тем людям, которые предоставляли ему возможность «просто сидеть» у воды, становясь собой, забывая о себе. Он так вспоминает это время: «У нас возле дома было чудесное место, прямо на берегу озера. Большое озеро, вода – на долгие мили вдаль... очень красиво, все такое спокойное... Лишь изредка над головой пролетает стая белых журавлей или раздаются редкие крики птиц. В остальные минуты это было практически идеальное место для медитации. И даже если тишину нарушал крик влюбленной птицы... после этого тишина становилась только глубже. Глубже озера усыпали цветы лотоса, и я мог часами сидеть на берегу, такой самодостаточный, словно в мире нет ничего, кроме лотосов, белых журавлей и тишины...»².

Если учесть, что, по словам Раджниша, к семилетнему возрасту его понимание, переживание мира вполне сформировались, и он стал «крепким орешком», знающим,

что «все небо мое», то можно сделать вывод, что такого рода медитативное сидение оказало действительно существенное влияние на становление его мировоззрения и характера. Во время учебы в школе отец Раджниша приучил его к ежедневной утренней медитации на реке. Он так вспоминает это время:

«Мой распорядок дня был таким, что я ежедневно проводил на реке не меньше пяти часов, а то и все восемь. Я приходил туда уже в три часа утра – небо усыпано звездами, они отражаются в воде... Река была чудесная. Ее вода была такой вкусной, что саму реку в народе называли Шаккар, что означает «сахар». Прекрасный каприз природы!

Я смотрел, как в темноте звездной ночи река вытанцовывает среди берегов, прокладывая себе путь к океану. Я любовался ею в лучах утренней зари. Я глядел на нее при свете полной луны и полуденного солнца. Я сидел на берегу один или с друзьями, я играл на дудочке, танцевал на песке, медитировал в тени деревьев, катался на лодке и просто купался. В сезон дождей, зимой и летом... Весь мир, вся Вселенная постепенно обретали отчетливость и медленно, очень медленно превращались в речной поток. Мир терял свою жесткость, он становился текучим, подвижным...»³. Из последних слов видно, что Раджниш, вспоминая свое детство, ясно осознает, какое влияние на становление его мировоззрения, глубинных, экзистенциальных основ переживания мира оказала жизнь у воды.

Вода стала частью и его активных практик, связанных с переживанием различных экстремальных ситуаций. Например, Раджниш, во время разлива местной реки очень любил нырять в возникающие в это время водовороты, которые лишь для неподготовленного, незнающего человека представляли реальную угрозу. Почему? Потому, говорил Раджниш, что такой человек сопротивляется течению, пытается выгрести и бесполезно тратит свои

силы. На самом деле ничего делать не нужно. Надо лишь позволить воронке втянуть себя, и происходит странная вещь – возле дна течения нет вообще, в глубине царит полный покой, воронка сама выбрасывает пловца вовне. И оказывается, что в борьбе с водоворотом (а для Раджниша водоворот – во многом образ нашего мира) побеждает тот, кто с ним не борется. По-видимому, это достаточно оригинальный и «рабочий» пример эффективности столь ценного на Востоке «недеяния».

Во время учебы в университете сам Раджниш организует коллективные студенческие медитации на берегу озера вблизи университета. Позже, он рассказал, что простая медитация на этом озере, просто созерцание его дало ему очень много для понимания «живой полноты мира»:

«Я каждое утро видел новое свежее озеро; оно никогда не оставалось тем же самым. Каждое утро... я просто удивлялся и восхищался. Так много красок, так много цветов на небе, и все они отражаются в озере. Там можно было просто сесть – и начиналась медитация. Ее не нужно было воссоздавать.

Озеро было полно лотосов. И пока солнце поднималось над горизонтом, лотосы начинали раскрываться. Они закрываются с закатом. Всю ночь они спят. Когда солнце встает – при первых его лучах лотосы начинают раскрываться. И когда солнце поднимается немного выше, все эти лотосы, их листья и эти миллионы жемчужин, начинают отражать солнечные лучи»⁴.

Как мы видим, «учеба у воды» была важным элементом процесса становления Раджниша как мыслителя и духовного практика. Образы, связанные с водой, достаточно часто встречаются в его лекциях. В них можно выделить три группы таких образов.

Первая группа связана с буддийской традицией понимания мира именно как водного потока, который человек преодолевает с помощью различных практик. Когда

Раджниш использует буддийский концепт мира-потока, он имеет в виду проблему загрязненности и чистоты этого потока, из которого человек должен выбраться или через который он должен перебраться. Вместе с тем в самом понимании мира как безначального и бесконечного процесса важным для него оказывается именно буддийский акцент на постоянной изменчивости, поскольку «мир состоит из глаголов – не из существительных. Существительное – это человеческое изобретение, необходимое, но человеческое изобретение. Все находится в непрерывном, постоянном изменении; это непрерывность. Остановка, полная остановка не наступает никогда. Она происходит только в языке»⁵.

С таким пониманием мира как процесса связана теория познания Раджниша, который отрицательно относится к понятию «опыт», поскольку «слово ”опыт“ указывает на то, что это становится законченным. Нечто закончившееся становится мертвым... Мы должны изобрести слово “переживание опыта”; вместо ”река“ – ”течение реки“... Это дает ясное представление о том, что река не статична, она движется. В пути, всегда в пути, вечно в движении, впадая в океан, восходя к облакам, выпадая на горы дождем и снова становясь рекой... двигаясь по поразительно живому кругу, никогда нигде не останавливаясь»⁶.

Вторая группа образов воды связана с индуистским и даосским пониманием мира-потока именно как потока жизни, в котором все связано со всем и все переходит во все. Здесь вода выступает именно как пример бесконечности жизненных проявлений, полноты и силы бытия. Полноты, в которой капли сливаются в ручьи, ручьи в реки, которые впадают в вечный и неизменный океан существования.

Третий вид образов воды связан с пониманием Раджнишем сути собственной практической деятельности.

Он формулирует эту суть так: «Я промываю мозги. И те, кто приходят ко мне, должны ясно понимать: они приходят к человеку, который намерен промыть им мозги, избавить мышление от всяких тараканов. Индуисты, мусульмане, христиане – все настроены против меня только по одной причине: они упорно набивают ваши головы тараканами, а я выгоняю этих жучков мощным напором чистой воды»⁷.

Вода и ее образы играли огромную роль в жизни и творчестве Раджниша. И после его смерти самадхи, т.е., место, где хранится его пепел, окружено узкой полоской воды, вокруг которой сидят во время медитаций его саньясины, вспоминая своего учителя, который «просто был».

¹Гурджиев Г.И. Рассказы Вельзевула своему внуку. В 3 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 173.

²Ошо. Автобиография Духовно Неправильного Мистика. М., 2009. С. 71.

³Там же. С. 34.

⁴Там же. С. 134.

⁵Ошо. Библия Раджниша. В 4 т. М., 1994. Т. 1. Ч. 1. С. 51.

⁶Ошо. Манифест Дзен. Свобода от самого себя. Челябинск, 1997. С. 127.

⁷Ошо. Автобиография Духовно Неправильного Мистика. С. 69.

ВОДА КАК СЕМИОТИЧЕСКИЙ КОД МИРОВОСПРИЯТИЯ В ЭТНИЧЕСКИХ КУЛЬТУРАХ

Этническую культуру с точки зрения семиотики необходимо рассматривать как комплекс знаковых систем. Согласно семиотической парадигме явления культуры являются знаковыми образованиями, участвующими в коммуникации¹. Мифология, ритуалы, традиции – это целостные знаковые системы, обладающие семиотическими кодами, с помощью которых шифруются смыслы культуры. Интерпретация семиотических кодов, начиная с уровня мифологического мировосприятия, позволяет осмыслить и представить картину мира, единицы языка духовной культуры, систему ценностей конкретного этноса.

В традициях античной натурфилософии основные структурообразующие элементы мироздания, четыре первоэлемента – вода, земля, воздух, огонь. В глазах первобытного человека такой сакральный пейзаж был моделью всего мира. Античная философия рассматривала воду, наряду с огнем, одним из символов диалектики. Как и огонь, вода постоянно меняет форму, она выражает принцип всеобщего и вечного движения. Текущая вода есть неумолимый ход времени, она аллегорически связывалась с забвением. В образе потока вода имеет значение трудностей или непреодолимой преграды, в буддизме «пересечь поток значит, пройти через мир иллюзий и обрести просветление»². Карл Юнг толковал воду как символ коллективного бессознательного и как символ жизненной силы

души³. Вода – основа всего сущего, первоначальный хаос, из которого была поднята земля. С водой связано сотворение, перерождение, обновление макрокосма и микрокосма. Вода – стихия связывающая, находящаяся во взаимодействии с другими стихиями и их составляющими, иллюстрирующая на своем примере комбинирование свойств различных сил. Но, связывая все другие стихии, в своей не соединенной с чем-либо изначальности вода становится источником и затем материальным воплощением образа и идеи чистоты – величайшей символической ценности человеческого бытия. Являясь для человека, источником многообразных метафор и символов, входя в качестве архетипической субстанции в культуру, вода получает дополнительные эстетические характеристики, выявляя природную основу метафор более глубоко и разнообразно.

В первобытном обществе при низком развитии производства и знаний человек сильно зависел от сил природы, многое было ему в них непонятно. По мнению Ф. Энгельса, «ведь всякая религия является ничем иным, как фантастическим отражением в головах людей тех внешних сил, которые господствуют над ними в их повседневной жизни, – отражением, в котором земные силы принимают форму неземных»⁴. Объектами этого отражения являются прежде всего силы природы, которые представляют семиотический код мировосприятия в этнических культурах.

Прежде чем человек пришел к пониманию неизбежного в природе круговорота воды, у него было много представлений о ее происхождении: наблюдая, как идет дождь, первобытный человек считал, что вся вода находилась на небе. По другим наблюдениям вода появлялась из-под земли, где, по поверьям, располагались обиталища духов и богов. Отсюда почитание источников, рек, морей, озер и других водоемов. В суевериях символика очищаю-

шей власти воды была так сильна, что считалось, будто она отталкивает зло. Среди многих народов мира распространены мифы, согласно которым все, в том числе и сама земля, произошла из воды. Вода – первооснова всего сущего, говорится в индийских Ведах; в библейской книге Бытия она является первичным элементом мироздания. В мифологических традициях рассматриваемый природный семиотический код находится в начале и конце процесса космогенеза. По космогонии Фалеса, вода лежит в основе мироздания, а Земля в форме диска плавает в водах Мирового океана.

Образ воды присутствует во всех мировых культурах и выступает как самостоятельный семиотический код мировосприятия, как посредник для всех прочих кодов модели мира. В этнических культурах рассматриваемый природный элемент интерпретируется как исторически передаваемая система значений, воплощенная в символах, как система унаследованных представлений, выраженных в символической форме, посредством которых люди передают, развивают и сохраняют свое знание о жизни и отношении к ней. Судя по тому, что обычаи и обряды с водой распространены в той или иной форме до сих пор практически у всех народов земного шара, культ воды, конечно, существовал. Однако степень его развития была разной – в зависимости от специфики географических и культурно-хозяйственных условий.

В мусульманской интерпретации вода – символ милосердия, знания и жизни. Неутомимая вода – буддистский символ бурного потока бытия. С другой стороны, прозрачность спокойной воды символизирует созерцательное восприятие жизни. Кроме того, воду ассоциируют с мудростью: в даосизме образ воды, которая находит путь в обход препятствий, – символ триумфа видимой слабости над силой. Вода не только в индийской, но и в большинстве других культур соотносится с изобилием,

источником самой жизни, лоном зарождения всякой жизни. «В космогонии, мифе, ритуале вода выполняет одну и ту же функцию: предшествует любой форме и лежит в основе всякого творения, поддерживает его»⁵.

Вода является одним из пяти элементов, из которых, по мнению китайцев, состоят все живые элементы и относится к Инь, лунному началу. Ей противостоит огонь как символ силы Ян и солнечного начала. Индуизм предполагает утренний обряд очищения водой ежедневным обязательством, а все потому, что она пропитана силой духовного очищения. Все храмы расположены рядом с источником, посетители должны обмыть тело прежде, чем войти внутрь храма. Многие места паломничества находятся на берегу рек. Особенно священными считаются места, где объединяются две или даже три реки.

В христианстве вода олицетворяет восстановление, обновление, очищение, освящение и крещение. Ручей символизирует Христа как источник жизни и Деву Марию как утробу творения. По представлению славян, вода является матерью солнца, которое каждый вечер опускается в море-океан, чтобы очиститься и отдохнуть от мирских забот. С водой связаны мифологические образы девы Зари, русалок и водяного. Воде и огню посвящен праздник Ивана Купалы. Обливание водой в этот день было не только очистительным, но и должно было способствовать возникновению животворящего для земли дождя. Обряды, связанные с водой, проходили и в русалью неделю, и в Перуновы дни.

Определяя роль воды в истории культуры как символа жизни, источника всех космических проявлений, следует отметить её важное значение и в построении сакрального пространства. Символом неба являлся круг с крестом внутри – «вращающиеся небеса»; на восприятие вод распространяется тот же образ кругового вращения. Не случайно древнее балто-славянское название воды

имело тот же корень, что и индоевропейское сварга – «небо» – вар, сохранившийся в русском языке в глагольной форме – «варить». Таким образом, небо и вода, верхний и нижний уровни мироздания образуют два колеса, спаренные единой осью.

Сакральные свойства воды, а также структура космогонии и водных апокалипсисов в полной мере смогли проявиться лишь через водную символику, которая представляет собой единственную систему, способную связать между собой все частные проявления неисчислимых иерофаний⁶. В целом со стихией воды у наших предков было связано понимание сакральной глубины, таинственной основы, на которой держится мир. История последовательно прибавляет к ней новые значения, не нарушающие общей структуры символа.

Однако есть и другой ряд символических значений главного источника жизни. В традиции существуют также удивительные предания о волшебных реках – это Ирийская молочная река, вытекающая из-под камня Алатыря, символизирующая млечный путь. С Млечным путем и молочной (Белой) рекой связано множество преданий, большинство из которых отсылают к рассказам о жизни после смерти. Символика воды как переходного состояния объясняет большое количество мифов, в которых реки или моря разделяют мир живых и мертвых. Загробный мир в различных мифологических традициях находился за порубежными реками – Ахероном, Стиксом, Летою. В античной Греции Лета – Река Времен, символизирующая перестихию вод, открывающая путь в Царство мертвых, – одноименна богу-создателю Кроносу (Времени). В Древнем Египте кульминацией погребального ритуала являлась переправа через Нил. У славян широко представлен культ колодцев, ключей, озер – вообще всяких водных источников, который перешел и в христианскую веру. С

гаданиями на реке связано множество языческих праздничных обрядов.

Метафора «река времени» универсальна, но в контексте той или иной культуры ей отводится определенное место в иерархии смыслов, она может выполнять разные функции в этнических культурах. Текучая или движущаяся вода, т.е. река – буквальное материальное воплощение идеи движения, изменчивости. Но изменчивость определяется временем. Для человека западной, активно деятельной культуры больше характерна позиция наблюдателя «смены пейзажей», стремящегося временем управлять, тогда как люди других культур, часто определяемых как пассивно созерцательные (восточные), погружаются в реку времени и отдаются ее течению, преодолевая разобщенность с подлинным Бытием.

Почтительное отношение к воде как к семиотическому элементу особенно свойственно религиозным традициям стран, где запасы воды были скудны. Наиболее развитый культ божества водной стихии сложился в более засушливых сельскохозяйственных районах с развитой ирригационной системой. Что касается предков современных европейских народов, неизвестно, существовало ли у них общее божество вод. Древние эллины, римляне, кельты, германцы и славяне почитали духов и богов отдельных водоемов или источников. У индейцев Америки вода олицетворяла изливающиеся силы Великого Духа. Небо и земля, по учению древних шумеров, создается из водяного чудовища Тиамата. В греко-римской мифологии – Афродита родилась из воды, а Посейдон, окруженный морскими божествами более низкого ранга, контролирует силы вод. Были боги воды и у других народов: богиня Апи у древних скифов, боги вод у догонов; олицетворением водной стихии являлся бог Яхве в библейской поэзии. Греки почитали Океан – кругосветный поток, омывающий землю, равным верховному божеству Зевсу. По поверью, он

имел 3 тысячи сыновей – речных богов и 3 тысячи дочерей Океанид – богинь ручьев и источников. Римляне почитали также бога моря Нептуна. Высокое положение морских божеств в иерархии богов объясняется ролью, какую играло море в жизни римлян и греков, особенно живших на островах, а также у других приморских народов. Большую роль в мифологии также играли боги-громовержцы, посылающие дождь: Зевс и Юпитер – у греков и римлян, Перун – у древних славян, Тор – у германцев. Уже в палеолите и мезолите, по мнению некоторых археологов, производились умиловительные жертвоприношения различным водоемам. Считалось, что их дно является «резиденцией» духов.

По мнению А.Ф. Лосева, «именно в том, что вода – основа всего, и заключается все своеобразие метода мышления, которое необходимо потому и квалифицировать во всем его своеобразии»⁷. Единство мира интуитивно возникает из мистической формулы первовещества, рассматриваемого как семиотической код. Следовательно, дальнейшее мировосприятие определяется исключительно из всматривания в глубину Первовещества – Воды – и формируется на почве полного поручения себя созерцаемому Бытию. Такой метод мышления А.Ф. Лосев называет по содержанию символическим, т. е. указующим на сокровенную тайну, проникающую во все явное, а по форме – диалектическим, т. е. основанным на пристальном всматривании в жизнь понятия, являющего онтологическое устройство Первобытия.

¹Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 59.

²Токарев С.А. Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1991. Т. 1. С. 117.

³Королёв К.М. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.; СПб., 2005. С. 5.

⁴*Башляр Г.* Вода и грёзы. Опыт о воображении материи. М., 1998. С. 138.

⁵*Элиаде М.* Трактаты по истории религии: В 2-х т. Т. 1. СПб., 2000. С.347.

⁶*Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994. С. 314–315.

⁷*Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1994. С. 105–106.

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ: ТЕМА ВОДЫ В БЛОКАДНЫХ ДНЕВНИКАХ

Изучение культуры повседневности принадлежит к числу наиболее актуальных направлений современного гуманитарного знания. Будучи тесно связана с удовлетворением материальных и духовных потребностей человека, культура повседневности позволяет осуществить всесторонний анализ материальных, социальных и культурных форм его повседневного бытия.

Потребность в воде является одной из витальных потребностей человека, наряду с потребностями в пище, сне, температурном комфорте и др.¹. Основная функция этого вида потребностей – обеспечить видовое и/или индивидуальное существование человека. В обществе, находящемся в относительно стабильном состоянии благодаря повышению производительности человеческого труда и разнообразию действующих культурных норм, эти потребности, так или иначе, удовлетворяются и не обострены. В кризисной ситуации, например, войны, блокады в первую очередь происходит нарушение норм удовлетворения именно этой группы потребностей. Это приводит к тяжелейшим последствиям, вплоть до массовой гибели людей.

Культурные нормы города предусматривают наличие системы коммуникаций, вне функционирования которой существование людей становится критичным. В своем дневнике одна жительница блокадного Ленинграда, описывая сложившуюся обстановку, отметила: отсутствие водопровода, канализации, электричества и т.д. является нор-

мой в сельской местности, тогда как в городе это может привести к катастрофическим последствиям².

Водоснабжение блокадного Ленинграда осуществлялось Главной водонапорной станцией, которую в городе называли «объектом №1». Именно на её территорию, начиная с самых первых, сентябрьских бомбардировок, гитлеровцы обрушивали особые удары. Им не раз удавалось частично разрушать резервуары, насосное оборудование, фильтрационные сооружения. Но любые повреждения на станции и на магистралях немедленно ликвидировались, так как город нуждался в поставках воды.

Вода требовалась и для тушения многочисленных пожаров, возникавших из-за использования врагом большого количества зажигательных бомб, а также из-за установки и эксплуатации в жилых помещениях разного рода отопительных приборов, в том числе самодельных:

«12 января (1942). В городе колоссальное количество пожаров от времянок. Больше, чем было от налетов авиации»³.

Повреждения водопровода регулярно происходили во время бомбежек и обстрелов города врагом, о чем мы узнаем из сохранившихся блокадных дневников:

«14 декабря (1941). <...> поврежден был на площади Льва Толстого водопровод, вода фонтаном хлынула и начала затоплять площадь и прилегающие к ней улицы, и из-за сильного мороза образовались глыбы льда. Было много жертв»⁴.

«21 декабря (1941). <...> имеющиеся бомбоубежища в жилых домах от прямого попадания тяжелых бомб не спасают, и всех находящихся там заваливает рухнувшими стенами и еще затапливает водой от лопнувшего водопровода»⁵.

В январе 1942 г. вода в блокадном Ленинграде стала ценностью. В первую блокадную зиму водопровод полностью вышел из строя: для машин водопроводной

станции не смогли подвезти топливо. Вода, которая остановилась в многокилометровых магистралях, начала замерзать. Она разрывала трубы, землю, асфальт, и из-под снега во многих местах пробились родники. Остаться без воды значило остаться без хлеба. По тревоге были подняты работники районных комитетов партии и направлены на замершие хлебозаводы:

«25 января (1942). <...> По всему городу прекратилась подача воды <...>. Больницы, ясли, хлебозавод топили снег и приготавливали пищу. Какой это труд при абсолютно недостаточном количестве рабочих рук. Из одного ведра снега, туго набитого, получается треть или четверть ведра воды»⁶.

«27 января (1942) <...>. Воду на хлебозавод возят бочками с Невы; в магазинах за хлебом стоят 4–5 часов. Сегодня вместо хлеба выдали муки <...>»⁷.

В результате принятых экстренных мер водоснабжение хлебозаводов постепенно наладилось: в короткий срок на хлебозаводах были оборудованы 17 электрических блок-станций, 3 водохранилища, 5 насосных станций, 4 артезианских колодца. Двум заводам подавали воду боевые корабли, стоявшие на Неве. Для жителей блокадного города вода была и источником жизни, и пищей, а потом и смертельной опасностью, подстерегавшей в зимнем Ленинграде обессиленных горожан.

Первое снижение норм распределения продуктов в Ленинграде произошло еще до полной блокады города. С 2 сентября рабочим выдавали по 600 г. хлеба, служащим – 400 г, иждивенцам и детям – по 300 г. Сокращение продажи хлеба было сравнительно безболезненным, поскольку продолжали работу учреждения общественного питания и коммерческие магазины. Работники крупных предприятий имели возможность посещать ведомственные столовые.

Самые трагические дни блокады начались с 20 ноября 1941 г., когда были установлены критические для

жизнеобеспечения нормы: рабочим в сутки стали выдавать 250 граммов хлеба, служащим, иждивенцам и детям – 125 грамм. Пытаясь заглушить чувство голода, жители блокадного Ленинграда стали больше пить:

«22 декабря (1941). <...> В городе много смертности от голода, больных водянкой. Много опухших, и сегодня мы обнаружили, что у Ируси от большого количества потребляемой воды, есть небольшая опухлость на лице. Приняли строгое решение пить утром и вечером по 2 стакана кофе и чая. Это как максимум»⁸.

Кроме того, сама пища состояла в основном из воды, что приводило к нарушению обмена веществ в организме и сильнейшим отекам:

«1 января (1942). <...> В столовой ничего, кроме плохого жидкого супа <...> А это суп хуже воды, но голод не тетка»⁹.

«20 декабря (1941). <...> суп – одна вода, только чуть подмешано муки»¹⁰.

«4 марта (1942) <...> поставили варить суп, кашу положили в суп. Это бывает редко, а то только одна вода – суп да чай»¹¹.

На предприятиях общественного питания в ходе проведенных проверок были зафиксированы случаи злоупотреблений. Лишнее добавление воды в пищу, особенно при большой пропускной способности, проходило совершенно незаметно и позволяло работникам столовых, не обвешивая, оставлять себе значительное количество продуктов¹².

Горячего водоснабжения в блокадном Ленинграде не было уже с 14 ноября 1941 г. Когда водопровод перестал функционировать совсем, горожанам пришлось самим обеспечивать себя водой. Существовали различные способы добывания воды, часто связанные с риском для жизни:

«10 января (1942). <...> Вода не подается в квартиры. Люди ходят в поисках её в соседние дома, таская воду

в ведрах и кастрюлях, поливая тротуары, которые, не засыпанные песком превращаются в каток, а люди падают и разбиваются <...>»¹³.

«25 января (1942). <...> Морозы 30, воды нет во всем городе. Люди с ведрами бредут к Неве за несколько километров – вода расплескивается, остатки замерзают по дороге, а дома многим нечем растопить лед <...> 27 января (1942). Мы ходили за водой – толпа с различной посудой (ведь до войны не у каждого ленинградца были ведра). У водоема – лужи, они леденеют, но валенки успевают намочнуть – воды мало и кто пришел без веревки, тот должен черпать лежа, при этом пальто примерзает к кромке, а пока его отрывают, расплескивается вода»¹⁴.

Воду брали не только в Неве, но и в других реках и каналах, а также из уличного люка и из полыньи, образовавшейся после пожара:

«27 января (1942). <...> воды нет нигде в водопроводе, скалывают лед на мостовой около пожарища от замерзшей водопроводной воды, пролитой при тушении пожара, ходят на Обводный канал и на реку Фонтанку <...>»¹⁵.

Отсутствие воды сделало затруднительным поддержание чистоты тела, одежды, жилища:

«10 января (1942). <...> Бани не работают, т.к. вода не поднимается, нет напора в трубах и нет топлива. Многие моются дома, у кого есть возможность принести и согреть воду. Иные уже давно не мылись и ходят закопченные от дымящихся дома печурок-буржоек и разных лампочек-коптилок»¹⁶.

«10 января (1942). <...> Воды мало и её экономно расходуете. К примеру, вечером ставили самовар на 24 стакана, выпили примерно стаканов 12, а из оставшейся воды Ируся мыла сильно загрязненную посуду, и в этой же воде я «выстирал» полотенце, два платка, два воротничка, трикотажную рубашку и мешок. Осталось еще три стакана

для вторичной стирки. Полоскать пришлось только в одной воде»¹⁷.

Многим людям стало безразлично, как они выглядят, во что одеты, уютно ли у них дома:

«26 февраля (1942). <...> Новый термин – «моральная дистрофия» – многие устраивают из него ширму для оправдания грязи и лени. Трудно найти грань между страданием и спекуляцией на обстановке»¹⁸.

«1 марта (1942). <...> На улицах народу мало, особенно в нашем районе. Одеваются в худшее, что есть. Лица грязные, руки не моют неделями. И как редкое исключение попадает пешеход опрятно одетый, как в мирное время. Есть много таких людей, которые свою грязь, небрежность афишируют»¹⁹.

Ввиду массовых желудочных заболеваний, было дано указание домохозяйствам и предприятиям обеспечить население чистой водой из водопровода. Для этого повсюду на улицах были установлены краны. Установщики кранов следили за порядком при раздаче воды. С наступлением темноты краны убирались. Активное восстановление водоснабжения в блокадном Ленинграде началось в мае 1942 г. Исполком Ленгорсовета издал постановление, в котором обязал Управление «Водоканала» и районные исполнительные комитеты к 20 мая завершить ремонт уличных водопроводных сетей, произвести ремонт и испытания домовых водопроводных сетей²⁰.

«13 мая (1942). <...> Повсюду на улицах и в домах производится отопрев замороженной магистрали водопровода, для чего в некоторых местах дают электрический ток и привезены специальные отопривательные эл. аппараты. Работают еще и пароводяные аппараты особого устройства с резиновыми шлангами, которые опускаются в уличные колодцы водопровода во дворах домов»²¹.

Для подвоза продовольствия и боеприпасов у блокадного города была одна единственная коммуникация,

водная, по Ладожскому озеру. Она приобрела стратегическое значение – по ней направлялись в город из глубины страны пополнение в войска, боеприпасы, топливо. Пропускная способность этого пути была невелика. Сильные осенние штормы и непрерывные бомбардировки врага значительно замедляли темп перевозок. В ноябре Ладога стала понемногу затягиваться льдом и 20 ноября 1941 г., когда толщина льда достигла 180 миллиметров, на лёд вышли конные обозы, а 22 ноября - машины. Ладожская ледовая трасса действовала до 24 апреля 1942 г., когда начал разрушаться снежный покров.

Жителей старались эвакуировать. Эвакуация из города началась еще в конце ноября 1941 г., но массовый характер она приняла лишь в январе 1942 г., когда окреп лёд. Из блокадного Ленинграда уезжали в первую очередь дети, женщины с детьми, больные, раненые и инвалиды. Эвакуации подлежали также научные работники, студенты, учащиеся ремесленных училищ, рабочие эвакуируемых заводов и их семьи. Но сама эвакуация представлялась многим делом небезопасным:

«6 декабря (1941). <...> наш театр подлежит эвакуации <...>. Путь очень тяжелый, ехать надо сначала по железной дороге, затем идти пешком по льду Ладожского озера, и вообще рассчитывать на удобства очень трудно, возможно всем здоровым мужчинам и женщинам пройти придется пешком, иногда под артиллерийским обстрелом врага, километров 180–200»²².

Тема воды наиболее актуальна в дневниковых записях, сделанных зимой и весной 1941–1942 гг. В этот период в повседневной культуре Ленинграда вода стала синонимом жизни. Водопровод совсем не работал или работал с перебоями, ленинградский «Водоканал» враг бомбил ежедневно. Главным источником воды стали реки и каналы. В том случае, если носить воду не было сил, жители блокадного города собирали и растапливали снег. Посте-

пенно, по мере восстановления водоснабжения, когда вода перестала быть жизненно важной проблемой для жителей блокадного Ленинграда, и тема воды в дневниковых записях утратила свою актуальность.

¹Симонов П.В. Мотивированный мозг. М., 1987. Глава 2.

²Левина Э.Г. Дневник 12 января 1942 – 23 июля 1944 гг. // Человек в блокаде. СПб., 2008. С. 151.

³Будни подвига: блокадная жизнь ленинградцев в дневниках, рисунках, документах. СПб., 2007. С. 127.

⁴Грязнов А.А. Дневник 1941–1942 гг. // Человек в блокаде. СПб., 2008. С. 64.

⁵Блокадный дневник Горшкова Н.П. // Блокадные дневники и документы. СПб., 2007. С. 48.

⁶Будни подвига: блокадная жизнь ленинградцев в дневниках, рисунках, документах. С. 131–132.

⁷Левина Э.Г. Дневник 12 января 1942 – 23 июля 1944 гг. С. 150.

⁸Грязнов А.А. Дневник 1941–1942 гг. С. 70.

⁹Будни подвига: блокадная жизнь ленинградцев в дневниках, рисунках, документах. С. 49.

¹⁰Там же. С. 45.

¹¹Там же. С. 151.

¹²Там же. С. 159–160.

¹³Грязнов А.А. Дневник 1941–1942 гг. С. 77.

¹⁴Левина Э.Г. Дневник 12 января 1942 – 23 июля 1944 гг. С. 150–151.

¹⁵Блокадный дневник Горшкова Н.П. С. 64.

¹⁶Там же. С. 54.

¹⁷Грязнов А.А. Дневник 1941–1942 гг. С. 79.

¹⁸Левина Э.Г. Дневник 12 января 1942 – 23 июля 1944 гг. С. 159.

¹⁹Будни подвига: блокадная жизнь ленинградцев в дневниках, рисунках, документах. С. 150.

²⁰Там же. С. 166–167.

²¹Блокадный дневник Горшкова Н.П. С. 104.

²²Грязнов А.А. Дневник 1941–1942 гг. С. 59.

Глава вторая

ОБРАЗЫ И МОТИВЫ ВОДЫ В СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ:

САДОВО-ПАРКОВАЯ АРХИТЕКТУРА

ЖИВОПИСЬ

СКУЛЬПТУРА

МУЗЫКА

КИНЕМАТОГРАФ

РЕКЛАМА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ГИДРОНИМОВ
В СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ
(На примере произведений
французского классицизма)**

Размышляя об использовании гидронимов в синтезе искусств, представляется целесообразным обратиться к произведениям французского классицизма. Именно на стадии развития этого стиля в искусстве водные сооружения начинают занимать центральное место в садово-парковом ландшафте. Вместе с тем французские ландшафтные архитекторы соединили новые, почти геометрические тенденции в расположении больших водных массивов с барочными элементами при устройстве гротов, сооружений фонтанов и разнообразных каскадов. Таким образом, правильнее было бы говорить о барочном классицизме.

Впервые это разнообразие форм водоемов было замечательно воплощено в классической французской усадьбе-дворце XVII века Во-ле-Виконт (фр. Château de Vaux-le-Vicomte), расположенной в окрестностях Мелёна, в 55 км к юго-востоку от Парижа. Она была построена в 1658–661 гг. для Николя Фуке (Fouquet, 1615–1680), виконта Во и Мелёна, суперинтенданта финансов при Людовике XIV. Фуке затеял постройку лучшего по тем временам частного дворца Франции, пригласив трёх крупнейших профессионалов своего времени – архитектора Луи Лево (Le Vau, 1612–1670), ландшафтного архитектора Ан-

дре Ленотра (Le Nôtre, 1613–1700) и художника по интерьерам Шарля Лебрена (Le Brun, 1619–1690). Сотрудничество трёх мастеров произвело памятник, ставший первым образцом стиля Людовика XIV, который опирался на единство архитектуры, внутреннего убранства и парковых ландшафтов. Главный дом с четырёх сторон окружён рвом с водой. Благодаря естественному орошению (на участке исстари протекали две речки) Ленотр смог устроить для Фуке регулярный парк с партерами, фонтанами и каналами. Лес вокруг парка посажен на бывших пашнях одновременно с постройкой дворца.

17 августа 1661 г. Фуке справил торжественное новоселье, на котором выступали Мольер и Лафонтен и присутствовал Людовик XIV. Пышное приобретение (в числе прочих обвинений о финансовых злоупотреблениях) было использовано Кольбером, всесильным министром короля, для ареста Фуке. Король конфисковал Во-ле-Виконт; «команда» Лесто, Ленотра и Лебрена перешла на постройку королевского дворца в Версале. Сам Фуке умер в заключении в 1680 г., но его жена через десять лет после конфискации получила Во-ле-Виконт обратно.

Замок Во-ле-Виконт – одно из самых ярких произведений французской классической архитектуры XVII века. Дворец стоит на острове, окруженном наполненным водой рвом, и соединен с остальной частью сада подъемным мостом (илл. 1). Парковый ансамбль Во-ле-Виконт – первый образец строго регулярного стиля. Предшествующие ему итальянские парки традиционно устраивались на террасах с искусственными водоемами, каскадами и фонтанами. В отличие от них, французский сад симметричен относительно главной оси, ориентированной на дворец. Для него характерны строго геометрический план и изысканная скульптура.

В северной части огромного парка в 100 га расположен дворец, окруженный каналом в духе старинных

замков, являющийся центром композиции. Южным фасадом дворец обращен к парку. От него тремя невысокими террасами мягко спускается к югу широкая полоса открытого пространства, обрамленного массивами боскетов. На плоскостях террас последовательно размещены кружевные цветники, водные партеры, каналы поперечных осей, концентрируя внимание в направлении движения. Дорога, идущая от дворца по центру террас, является главной композиционной осью. Она завершается большим поперечным каналом (преобразованное русло реки) и замыкается архитектурно оформленным холмом (пластически обработанный высокий берег реки). Это единственный случай замыкания Ленотром перспективы. Канал с каскадом и гротом – кульминационный узел парка, уравнивающий дворец. Открытые полосы террас с цветниками, бассейнами и фонтанами окружены стриженными зелеными стенами боскетов, образующими залы под открытым небом.

Умело используя перепад рельефа, Ленотр определил такую высоту и ширину террас, которые, при кажущейся раскрытости всего ансамбля, обеспечили необходимую смену впечатлений, постепенное и последовательное включение в обзор парковых композиций (поперечных осей каналов, водных партеров). Парк был рассчитан на пребывание большого количества людей, проведение грандиозных праздников, театральных представлений и трактовался как красочная обширная декорация.

Во-ле-Виконт впервые со всей полнотой отразил традиции французского регулярного барочного сада с замком, дальнейшее развитие и кульминация которых нашли воплощение в Версале. Ленотр, развивая характерные для садов эпохи Возрождения принципы геометрической планировки и подстрижки насаждений, сочетая рационализм классицизма с пространственным размахом барокко, создал систему построения обширного регуляр-

ного парка, получившего название «французского». Подобный парк разбивался на ровной местности или пологом склоне, центральное место в ансамбле занимал дворец или замок, от которого тремя радиальными лучами расходились аллеи, открывавшие обширные видовые перспективы. Перед главным зданием симметрично располагались партеры, водоемы с неподвижной гладью воды («водяные зеркала»), парковая скульптура. Версаль стал вершиной в создании дворцово-парковых ансамблей и уникальным явлением в истории архитектуры. Хотя надо заметить, что современный вид садов Версаля свидетельствует преимущественно о том, каким представляли себе реставраторы XVIII и XIX вв. замысел Ленотра, но не о садах Версаля в их подлинном виде.

Ленотр планировал аллеи не под прямыми углами, как раньше, а расходящимися, как спицы колеса, а вернее, как лучи солнца. Тематика солнца-Аполлона отнюдь не случайна, ибо это был символ самого Людовика XIV, Короля-Солнца. Как утверждал официальный историк архитектурных предприятий Людовика XIV, «все фигуры и украшения, которые можно было здесь видеть, не были расположены беспорядочно, но в порядке их соотношения с Солнцем и его олицетворениями»¹.

Для французского классицизма, как отмечал Д.С. Лихачев, было характерно стремление к парадности, к раскрытию видов на дворец. Классицизм придавал основное значение партерам, прямоугольным площадкам, широким аллеям и далеким перспективам, выдвигая принцип соединения величавой торжественности архитектурного образа с разумной ясностью. Большие водные «партеры» служили как бы гигантскими зеркалами, увеличивавшими пространство. Хотя XVII век представляет первый этап классицизма, когда особенности этого стиля не достигли наиболее строгого и чистого выражения, общественные и дворцовые сооружения, городские ансамбли, дворцово-

парковые комплексы проникнуты духом торжественной парадности. Их пространственное решение отличается ясной логикой, фасада – гармонией композиционного построения с соразмерностью частей, архитектурные формы – простотой и строгостью. Характерно, что французский классицизм в садах в эстетике имеет прямую параллель в «Поэтическом искусстве» Н. Буало².

Версальский парк раскинулся до линии горизонта; он и сейчас является одним из самых больших парков в мире. Ленотр мастерски использовал рельеф местности – почти плоский, с незначительным перепадом высот – для создания торжественной картины, а также впервые применил широкие радиальные аллеи, которые связали большие пространства в единое целое. Центральная перспектива воспринимается как бесконечная за счёт постепенного понижения глубоких и невысоких террас, которые завершаются бассейнами с фонтанами (илл. 2).

Фонтаны расположены по всей территории садов, обеспечивая их уникальность. Их постройка датируется эпохой Людовика XIV, и в наши дни их работу обеспечивает гидросистема, которая была установлена еще в дореволюционной Франции. Ежегодно с конца весны по начало осени каждые выходные устраиваются грандиозные представления – *Grandes Eaux* или Праздник фонтанов, – во время которых все фонтаны в парке работают в полную силу. Приведем некоторые статистические данные:

Всего фонтанов 50, число струй воды 620,
поверхность Большого Канала составляет 23 га, периметр
Большого Канала – 5,57 км, длина труб, питающих фонтаны
35 км, наконец, потребление воды во время «Праздника
фонтанов» – 3600 м³.

В самой низкой точке парка вырыт Большой канал протяжённостью около 2 км. Зеркало канала является кульминационной точкой перспективы от дворца. Большой Канал – самое оригинальное творение Ленотра, пре-

вратившего ось восток-запад в длинную, залитую светом водную поверхность. Строился канал в течении 11 лет (1668–1679). Длина его составляет 1670 метров. Здесь проводились бесчисленные морские спектакли со множеством морских и речных суден. Летом по каналу ходил королевский флот, а зимой он становился ледовым катком. В 1674 г. Венеция прислала в подарок королю две гондолы и четырех гондольеров, которых поселили в небольших домиках у изголовья канала и которые с тех пор называли Маленькой Венецией.

Знаменитые версальские фонтаны воплощают собой идею прославления Людовика XIV. Потрясающее скульптурное оформление играет роль различных эпизодов аллегорического повествования. Бассейны основных фонтанов размещены на главной оси ансамбля, а прочие фонтаны изящно украшают отдельные боскеты. Практически все скульптурные группы не утрачивают своей выразительности даже при выключенной воде. Фонтаны версальского парка можно разделить на четыре группы: скульптурные фонтаны, фонтаны-чаши, каскады и фонтаны без скульптур.

В символике Версаля ведущую роль играют мотивы бога Аполлона, с которым отождествлялся «Король-Солнце» (илл. 3). Один из главных фонтанов – «Колесница Аполлона» (илл. 4), другой – «Латона», мать Аполлона (илл. 5), третий – дракон, поражённый стрелой Аполлона. У центральной части дворца находятся оба водоема партеров. По периметру каждый бассейн украшен четырьмя полулежащими фигурами, символизирующими реки Франции, а между ними расположены нимфы и группы детей. Посреди бассейнов помещен вывод фонтанной трубы, из которого «букетом» вылетает столб воды. Вокруг центрального водомета поднимаются наклонные струи.

Рационалистическая культура классицизма, создавая культ Разума, завершает, с одной стороны, процесс

канонизации античной мифологии как универсальной системы художественных образов, а с другой – изнутри «демифологизирует» её, превращая в систему дискретных, логически расположенных образов-аллегорий. Последовательный рационализм эстетики классицизма приводит к формализации приёмов использования мифа³.

Какие же функции выполняла гидротехническая система Версаля? Что дает использование искусственных водоемов и водных сооружений? Этих функций, по-видимому, несколько:

Вода, оформленная в виде зеркальной глади или вертикальных струй, придает особую красоту пейзажу, гармонизирует природу. Стоячая вода водоемов партера, находящихся рядом с дворцом, словно зеркало, запечатлевает громаду и величественность здания. Отсюда открываются потрясающие виды на королевскую панораму, дающие понимание истинного масштаба садов Версаля. Вода большого канала служит зеркалом для неба, солнца, окружающих деревьев. Скульптуры, украшающие фонтаны, имеют мифологическое значение и служили прославлению короля-солнца. Но, разумеется, безотносительно к скульптурам, вода сама по себе содержит мифологические значения, прочитываемые в системе всего паркового комплекса. По космогонии древнегреческого философа Фалеса, вода лежит в основе мироздания. Античная философия рассматривала воду, наряду с огнем, одним из символов диалектики. Как и огонь, вода постоянно меняет форму, она выражает принцип всеобщего и вечного движения. Текущая вода символизирует неумолимый ход времени и аллегорически связывается с забвением.

В целом гидротехнический комплекс Версаля основан на синтезе садово-парковой архитектуры, скульптуры и мифологии. Его размах и масштабность в рамках искусства барочного классицизма объясняется эстетикой и философией этого направления: культ украшенной, улуч-

шенной природы предполагал реализацию идеи вторжения человека в природу, создание рукотворных произведений садово-паркового искусства. Синтез искусств во французском классицизме подчеркивался грандиозными празднествами, устраивавшимися в садах, садовыми балетами и музыкой, писавшейся специально для садовых празднеств композитором Жаном Батистом Люлли (Lully, 1632–1687).

А что же другие виды искусства? Принимали ли они участие в отражении и изображении воды? Живопись классицизма репрезентировала воду довольно беспомощно. Исходя из эстетического канона этого направления, разум и логика должны торжествовать над хаосом и чувственным восприятием жизни. В связи с этим понятно, что вода в разнообразии ее чувственных проявлений не могла являться предметом изображения в живописи классицизма.

Вполне закономерно, что Никола Пуссен, представитель академического классицизма, не стремился достоверно передать водную стихию. В его полотнах, сюжетно связанных с гидронимами, реки и даже моря представляли в виде мелких ручейков, даже ниточек воды, которая по цвету и колориту сливается с песком или землей. Едва различима вода на полотнах «Святой Иоанн, совершающий крещение народа» или «Переход через Красное море» (илл. 6). А на картине «Триумф Нептуна или Рождение Венеры» (*Le Triomphe de Neptune ou La Naissance de Vénus*, 1635 ou 1636) есть все: колоритные фигуры бога, богини, нимф и ангелов, колесница, горы, небо. Но море, из пены которого, по преданию, вышла Венера, фактически неразличимо (илл. 7). Река или море занимали непропорционально малое место в структуре пуссеновских сюжетов. Аналогичную диспропорцию мы наблюдаем в его «Пейзаже с отдыхающими путешественниками» (1637–1638) и «Моисее, спасенном из вод» (1638). Статичность,

характерная для полотен Пуссена, не позволяла передать движение, волнообразность воды, и ее изображение приобретало схематичность. Художник стремился скорее запечатлеть покой, культ которого в эстетике классицизма лучше всех выразил Ф. Шеллинг: «Покой есть состояние, свойственное красоте, как штиль – ничем не возмущенному морю. Только в состоянии покоя человеческий облик вообще и человеческое лицо могут быть зеркалом идеи»⁴.

Пейзаж Пуссена – это не реальная природа, а природа «улучшенная», созданная художественным вымыслом живописца. Не случайно, его картины, холодные, суховые, умозрительные, называли «замерзшими скульптурами».

То же самое можно сказать и об изображении воды на полотнах «первого королевского живописца» (*premier Peintre du Roi*) Людовика XIV, Шарля Лебрена, который с 1662 г. контролировал все художественные заказы двора. Он лично расписывал залы Аполлоновой галереи в Лувре, интерьеры замка Сен-Жермен и Версаля (Военный Зал и Зал Мира). С 1661 г. он около 20 лет работал по декорированию Версаля, имея в своем подчинении несколько сотен художников и ремесленников, кроме того по его рисункам и эскизам создавались многие фонтаны и скульптуры, украшающие их в стиле барочного классицизма.

Картина Ш. Лебрена, носящая название «Вода», мифологична и аллегорична. Воды как таковой на ней почти не видно, зато изображен Нептун, (Посейдон) – бог морей, океанов, рек и озер в окружении разных морских животных и грозового неба. Еще одно его полотно с гидронимом в названии: «Наяда, или Вода» («*Naïade ou l'Eau*», 1652–655) представляет аллегорическую сцену с фигурой молодой женщины на переднем плане. Наяды, как известно, в греческой мифологии дочери Зевса, были нимфами рек, ручьёв и озёр. Они обеспечивали изобилие, плодородие и здоровье, покровительствовали бракам.

Наяды считались долговечными, но не бессмертными. На холсте Ш. Лебрена наяда сидит на урне, изливающей воду посреди камыша. Если женщину и урну различить можно, то вода без ее упоминания в названии картины вряд ли была распознана, настолько схематично она изображена (илл. 8).

Интересное развитие замысла Ш. Лебрена, сочетание контраста «скульптурных» элементов с равновесием «тектонической» композиции мы находим в картине Ж.О.Д. Энгра (Ingres, 1780–1867) – другого классика-живописца, принадлежащего уже более поздней эпохе. Свойственную классицизму гармонию Энгр демонстрирует в своем «Источнике» («La Source», 1856). С первого взгляда композиция картины производит странное впечатление. Изображенная на ней девушка, если мы будем судить о ней как о человеке, состоящем из плоти и крови, «держит кувшин в исключительно неудобной позе»⁵ (илл. 9). Ключом к восприятию специфической и очень тонкой гармонии, которая содержится в этой картине, является аллегорический характер образа кувшина в живописи классицизма.

Вот как эту гармонию описывает один из крупнейших специалистов в области художественного восприятия Р. Арнхейм: «Очертания кувшина представляют собой перевернутый образ своей соседки – головы девушки. Они схожи не только по форме. И тот и другая открыты с той стороны, где находится ухо или ручка (у кувшина) <...>. Обе наклонены в левую сторону, а между вытекающей из кувшина водой и ниспадающими волосами девушки есть какое-то соответствие <...>. В то время как кувшин позволяет воде открыто выливаться из него, девичий рот почти закрыт <...>. Кувшин также рифмуется с женским телом (он обладает внутренним дополнительным значением), и снова сходство подчеркивает тот факт, что из сосуда поток воды вытекает свободно, тогда как женское лоно

прочно закрыто. Короче говоря, в картине обыгрывается тема женственности, которая отказывает и обещает в одно и то же время. Обе стороны этой темы совершенствуются в дальнейшем своем развитии: отказ, вызванный чистотой девушки и выраженный плотным сжатием колен, прижатие руки к голове, руки, сжимающие кувшин, всё это нейтрализуется незащищенностью её тела <...>. В волнообразном движении тела девушки есть что-то подобное воде. Это "что-то" придает прямой струе, вытекающей из кувшина, момент стыдливости. Спокойная девушка более жизненна, чем бегущая вода. Скрытое более сильно, чем явное»⁶.

Таким образом, вода в живописи классицизма наполнена аллегорическими смыслами.

Пуссен трактовал воду как часть мира, подчиненного законам разума. Поэтому на его полотнах морская стихия «разумна». Марины, созданные им в этом направлении, – это произведения с уравновешенной композицией, с четко выстроенными пространственными планами. Первый план занимает равнина, второй – гигантские деревья, и только третий – морская гладь. Цвет имеет такое же четкое распределение. Позднее эта система получила название «пейзажной трёхцветки»: в живописи первого плана преобладают жёлтый и коричневый цвета, на втором – тёплые и зелёный, на третьем – холодные, и прежде всего голубой. В результате рождался образ идеального мира, устроенного согласно высшим законам разума⁷.

Свою самоценность вода начинает приобретать только в некоторых маринистических полотнах Клода Лоррена (Lorrain, 1600–1682), который основную часть жизни провел в Италии, а точнее – Неаполе, городе, известном своей маринистической школой. Лоррен разработал основы романтического морского пейзажа в живописи. В отличие от Пуссена он вышел за рамки метафизической, то есть академической традиции. В его работах все-

гда важен свет, он первым исследовал проблему солнечного освещения, утреннего и вечернего; первым серьёзно заинтересовался атмосферой, её светонасыщенностью.

Зрители, смотревшие на его пейзажи, должны были довольствоваться ролью созерцателей, наслаждающихся изображением и совершенствующим свой разум. В рамках классицизма Клод Лоррен разработал концепцию идиллического пейзажа. Его картины проникнуты духом идеальной гармонии. Художник так умело выстраивает планы – памятники античности, древние руины, деревья с густыми кронами, что на полотне остается достаточно места для передачи широких пространств моря, спокойных или слегка колышущихся вод, земли и воздушных далей. И если на картинах Пуссена мифологические герои располагаются в центре композиции, то в произведениях Лоррена они лишь штафажные фигуры⁸.

Театр, литература классицизма тоже «не подключались» к репрезентации воды. Три единства, ограничивающие сценическую репрезентативность классического театра, не позволяли представить водную стихию хотя бы даже в условном виде. Однако именно в эпоху Людовика XIV появляется французская национальная опера, созданная Жаном-Батистом Люлли. Опера по самой своей природе – самый синтетичный театральный жанр, соединяющий драматургию, музыкальное сопровождение, танец, пение, живопись (в качестве декораций). Несмотря на связь многих мифологических сюжетов, явившихся основой для опер Люлли с мотивом плаванья по морю, никакой задачи передать ритмы моря, волн, течения композитор в то время еще не мог ставить.

Что касается собственно литературы, то описание гидрообъектов появляется, по-видимому, только в «Садах» Жака Делиля (Dellile, 1738–1813), произведение которого можно расположить на стыке классицизма и пре-

романтизма. Философско-гносеологической основой описательной поэзии явился сенсуализм. Стремление совместить непосредственное чувственное восприятие с абстрактно-логическим характерно для художественных исканий уже эпохи Просвещения. Сопоставление и размежевание границ и задач живописи и поэзии становится одной из центральных проблем эстетической мысли XVII в. Теоретические споры эпохи – «Критические размышления о поэзии и живописи» Ж.Б. Дюбо (1719), «Лаокоон» Г.Э. Лессинга (1766); «Критические леса» Г. Гердера» (1769) подготавливали возможность нового уровня синтеза этих искусств.

В жанре описательной поэмы Делиль в 1782 г. дал изображение разных садов, занимая при этом двойственную позицию. Форма его поэмы во многом носит печать классицизма, однако вкусовые предпочтения отданы новому преромантическому стилю. Поэт с предельной четкостью заострил эстетическую альтернативу своего времени: Ленотр и Кент. С одной стороны, создатель Версальского парка и французского регулярного парка в его наиболее выраженном классическом варианте. С другой стороны – художник, положивший начало новому пейзажному парку английского типа.

«Есть два лишь способа преобразать природу:
Один рассчитанностью линий покорять,
Другой – нежданнами картинами пленять.
Но – надо выбирать: они несовместимы.
Тому попробуем примеры привести мы.
Один являет нам симметрии закон.
Изделия искусств в сады приносит он.
Повсюду разместив то вазы, то скульптуры,
Из геометрии взяв строгие фигуры,
Деревья превратит в цилиндры и кубы,
В каналы – ручейки. Все у него – рабы.

Он – деспот, властелин, надменный и блестящий.
Другой все сохранит: луга, овраги, чащи,
Пригорки, впадины, неровность, кривизну,
Считая госпожой естественность одну.
Что ж, может быть, они, по-своему и правы.
Ленотра и Кент равно заслуживают славы»⁹.

Однако ландшафт, каким бы «естественным» он ни казался, формируется, по убеждению Делиля, культурным сознанием, опирающимся на богатую и длительную эстетическую традицию¹⁰. Не случайно в его произведении часто фигурируют ссылки на картины Пуссена, Лоррена, голландцев – художников, давших идеальное изображение пейзажей:

«Умейте отбирать, как Бергхем, как Пуссен.
Природа в их холстах глядит на вас со стен,
И все прекрасное, что мы в них разглядели,
Сумели мастера взять у живой модели»¹¹.

Однако, описывая разные типы садов, Делиль, наверное, впервые в истории литературы, дал точные словесные характеристики разным водным объектам, своего рода их классификацию. Вот как предстают водоемы и фонтаны классицизма:

«Здесь реки подняты, воздвигнуты мосты,
Плотины сделаны, чтоб воды с высоты
Свергались пенистым, грохочущим каскадом
И, успокоившись, текли с лугами рядом,
Или взлетали вверх упругою струей
Под солнцем распустив алмазный купол свой»¹².

Не менее достоверны и убедительны особенности реки или характеристика озера:

«Река, как правило, углов не признает,
Ей резкий и крутой не свойствен поворот.
А шири озера – и бухты, и лагуны,
Неровность берегов и легкие буруны
Вокруг больших камней иль там, где берег крут,
Неповторимую причудливость дают
«И углубления, и выступы и складки
С озерною водой как бы играют в прятки,
А если ветерок волну поднимет вдруг,
Они сплетаются, как пальцы нежных рук»¹³.

При этом Делиль подчеркнул и функцию всех водоемов в садовой архитектуре:

«Все водоемы суть подобие зеркал.
В них отражается игра лучей и тени,
Сияние небес, ветвей переплетенье,
Склонивших кружево над чешуей волны,
Заката зарево и бледный свет луны...
В любой сезон и час, днем пасмурным и ясным
Пруд, озеро, река вид делают прекрасным».

Делиль словесно отразил не только особенности функционирования воды в регулярном саду классицизма, но и показал природное своеобразие различных водных ресурсов.

Таким образом, классицизм как самый рациональный, идеологизированный и теоретически обоснованный стиль, не мог дать полноценного изображения воды в таких традиционных видах искусства, как живопись, театр, литература, музыка. Однако на примере Во-ле-Виконт и Версаля, воплощающих каноны классицизма, пусть и с элементами барокко, можно говорить о присутствии воды в синтезе таких искусств, как садовая архитектура, скульптура и отчасти живопись. Затем, уже в эпоху романтиз-

ма, изображение воды в разных ее ипостасях будет освоено писателями, художниками-живописцами и частично начнет осваиваться композиторами. Затем, в XX в. синтез искусств, репрезентирующих воду, расширяется за счет таких новых видов искусств, как кинематограф или художественная фотография.

¹*Berrall Y. S. The Garden. An Illustrated History. N.-Y., 1978. P. 197–200.*

²*Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М., 1998. С. 102–114 (Сады Классицизма).*

³*Лотман Ю.М., Мелетинский Е.М., Минц З.Г. Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. Т. 1. С. 220–226.*

⁴*Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 264.*

⁵*Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 148*

⁶Там же. С. 148–151.

⁷*Mérot A. Poussin, Paris, 1990; Rosenberg P., Temperini R. Poussin «Je n'ai rien négligé», Paris, 1994; Thuillier J. Poussin, Paris, 1994; Vieillard-Baron J.-L. Et in Arcadia ego. Poussin ou l'immortalité du Beau. Paris, 2010.*

⁸*Lagerlöf M. R Ideal Landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin, and Claude Lorrain. New Haven, 1990.*

⁹*Делиль. Ж. Сады. Л., 1987. С. 29–30.*

¹⁰*Жирмунская Н.А. Жак Делиль и его поэма «Сады» // Делиль. Ж. Сады. С. 182–183.*

¹¹*Делиль. Ж. Сады. С. 25.*

¹²Там же. С. 30–31.

¹³Там же. С. 66.

ВОДНАЯ СТИХИЯ В ОРГАНИЗАЦИИ ЖИЗНЕННОЙ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

На всем протяжении развития архитектуры и дизайна человечество обращалось к мифопоэтизации природных форм, интерпретируемых в образах и объектах предметно-пространственной среды. Специалисты считают, что «проблемы среды есть проблемы человеческие»¹. Художники различных эпох кодировали в знаковых системах архитектурных форм свои представления об универсуме, а в пластических концепциях среды выражали ту или иную модель мироустройства. Их побуждало к этому сочетание прагматических задач обеспечения жизни самым насущным с задачами выражения своей связи с космическим мироустройством и высокими духовными идеалами. По мнению З.Н. Яргиной, «участие природных компонентов во всех городских структурах обуславливает придание им социально-культурных значений»².

Рационально-логические и живописно-пластические приоритеты формообразования выявили связь материального объекта с духовной жизнью человека, практику ценностно-эстетической рефлексии, заставили видеть в строениях музыку и поэзию в камне. «Поэзия есть человеческий акт: создание согласованных связей между воспринимаемыми образами. Поэзия природы – это образное восприятие разумом наших чувств. Город – это

мощный образ, действующий на сознание человека. Разве не может он быть для нас источником поэзии и сегодня?», – так определял сущность творческого акта в зодчестве реформатор архитектуры XX столетия Ле Корбюзье³.

Мифопоэтизация воды как одной из основных мировых стихий, которая наравне с землей, воздухом, огнем определяет космическую гармонию, находит свое пластическое выражение в древних орнаментах различных культур. Особую перспективную и продуктивную роль в развитии архитектурных видов искусства играет обращение к теме водной стихии в эгейском искусстве. Синтез форм различных видов искусств содержит в себе среди прочего и интерпретацию темы воды, энергии водного потока, причудливого мира обитателей водного мира.

Изображение водной стихии в эгейском искусстве дает и натуралистическую, и условно-символическую орнаментальную трактовку мотива. Как отмечает Б.Р. Виппер, «эгейская живопись первая пробует изображать некую среду, некую атмосферу, окружающую предметы, подчинять все явления какой-то общей стихии, общему настроению»⁴. Преодолевая трудности передачи не поддающейся формальной фиксации стихии, эгейские мастера учились передавать ее внутренние и внешние ритмы либо через условные характеристики линий, либо через интуитивно обнаруживаемые динамические связи между изображениями обитателей подводного мира. Закономерности в воспроизведении водных мотивов, обнаруженные ими в живописи и мелкой пластике, были перенесены на тектонические элементы дворцов.

Освоение водного пространства в торговле, пиратстве, колонизаторстве стало для греков цивилизационным прорывом, выходом на новые мировые рубежи. Обучаясь мореходному искусству у эгейцев, греки в некоторых чертах заимствовали и особенности их мироощущения и строй их искусства.

В эллинском искусстве тема воды, ясно и структурно четко переданная в орнаменте, дает две образные трактовки в мотиве меандра: «Т» или «Г», которые несут в себе символику изменчивого в русле, но организованного линией берега потока. Волнообразный меандр, именуемый часто «критской волной», отражает подвижность неуправляемой стихии морских волн, полных загадок и опасностей. Противопоставление этих качеств водной стихии находит свое отражение в архитектуре и предметном творчестве эллинов.

Боковая проекция водной стихии в орнаменте «критская волна» отражает безудержную энергию морского потока. А. Боннар в своем труде «Греческая цивилизация» раскрыл смысл великой победы греков над морской стихией⁵. Орнамент «критская волна» выразил весь пафос преодоления эллинами, подобно Одиссею, «демонов моря», «мобилизовав все силы своего разума, сердца и рук»⁶.

Используя ордер, который словно сдерживает в своей оболочке готовые вырваться наружу хтонические силы органики, греки обозначили в искусстве антитезу: конструктивное и пластическое, рациональное и эмоциональное, аполлоническое и дионисийское⁷. Водная стихия в своей натуралистической и условно-символической трактовке станет одной из важнейших формообразующих тем в практике создания предметно-пространственной среды последующих эпох.

Античное искусство заложило основание той оси, на которой оказалась в своем развитии практика мифопоэтизации водной стихии в контексте предметно-пространственных задач. Оно определило генезис толкования образов водной стихии в связи с природой архитектурного сооружения и предметного ряда, обладающего тектоническими свойствами (илл. 1).

В дальнейшем обращение к мотивам водной стихии было связано с проблемой формообразования в гра-

ницах того или иного стиля европейского искусства. Наиболее полно, образно, выразительно тема водной стихии возникла на оси развития проблемы в эпоху господства барочных форм и в период распространения форм модерна, прежде всего в его иррациональном варианте, а также в образах био-тек в современной архитектуре и дизайне.

При всем различии пластических свойств и смысловых интерпретаций объектов предметного мира разных эпох их роднит приобретение изначально чуждых им свойств: органической динамики, эмоциональной пластической выразительности, необычной пространственной трактовки, тяготеющей к скульптурной выразительности форм.

Материалистическое мировоззрение архитекторов нового времени явило водную стихию в естественных формах. Как замечает Д.С. Лихачев, «природа, преобразованная преобразовавшим себя человеком», становится главной идейно-смысловой темой садово-паркового пространства, мыслящегося как продолжение парадного здания, его интерьера и фасада⁸. В сущности не так уж важно определить с точностью стиль и этап его развития, исследуя образную и идейно-эстетическую трактовку объектов природы в садах и парках XVI–XVII вв. Гораздо важнее смысловые связи между объектами, логика формируемых архитектором впечатлений, модель визуального порядка и оптической игры, создаваемой архитектурой, зелеными насаждениями и стихией воды⁹.

Примером такой организации пространственных связей водной стихии, архитектуры и ландшафта являются образы Андреа Палладио, например, Вилла Фоскари близ Мира. Пространственные решения эпохи переходных от Ренессанса к Барокко архитектурных форм показывают связь между культурными устремлениями эрудированной элиты и образом камерной постройки в ее тщательно про-

думанном, структурированном «естественном» окружении. Геометрически выстроенная среда растворяется в определенных зонах с «полуорганизованной местностью». «Постройки обрушиваются, куртины зарастают, а фонтаны иссякают, очарование сохраняется, пока есть намек на бывшее устройство»¹⁰.

Этот принцип в трактовке водного объекта был развит в XVII в. в формах репрезентативного садово-паркового ансамбля. Водная стихия трактуется в этой предметно-пространственной среде либо как рама или кулисы, фланкирующие парк, как артерия, соединяющая зоны прогулок и потаенных уголков для мечтаний и уединения, либо как пышная «водная феерия», в водоемах, снабженных сложной системой фонтанов. В первом случае она настраивает на элегический лад, отражая потребность в меланхолическом созерцании, характерном для мироощущения маньеризма и раннего барокко¹¹. Во втором – отсылает к великолепному театрализованному действию, «церемонии» переживания наслаждения через созерцание величественно и помпезно поданной энергии водной стихии. И в том и в другом случае водная стихия, подчиненная тем или иным интенциям, отражающим аллегорическое мышление эпохи, демонстрируется как продолжение пространственных иллюзий и игровых объектов, составляющих ансамбль.

Классифицируя формы фонтанов эпохи барокко, Г. Вёльфлин выделяет среди прочих фонтан-грот, включающий в себя композиции с раковинами и туфом, полностью свободными от всяких законов тектоники. К подобным типам водных источников Г. Вёльфлин добавляет еще два водоема: каскад как своеобразный театр воды и пруд, оформляемый в рустикальной манере с тектоническим фонтаном посередине¹². Фонтаны и каскады не только участвовали в визуальной пространственной и пластической игре, но также создавали мощный звуковой фон для

созерцания ландшафтных спектаклей. (Фонтан в тенистой части сада Люксембургского дворца в Париже является примером такой декорации.)

Позднее композиция парка дворца Во-ле-Виконт, созданного ландшафтным декоратором А. Ленотром, стала выражением более зрелых форм барочно-классической трактовки водной стихии, послужившей образцом для создания декора паркового ансамбля версальского дворца.

Из садово-паркового ансамбля палатцо и виллы водоем с фонтаном пришел на городские площади. Древнеримская традиция интерпретировалась теперь в духе эрудированной декоративности аллегорического монументализма. Стихии воды должны были воплощать слышимую, осязаемую и зрительно будоражащую декорацию идеи величия государственной и городской элиты, жалующей горожанам феерические празднества. Горожанин в то время находился в гуще толпы, рядом с дворцами и фонтанами, воспринимая их не только зрительно, но и пространственно, своим телом¹³.

В формах позднего барокко, обращенных к подводной флоре и фауне и образующих орнамент рокайля, прослеживается тяготение архитектуры к скульптуре и декоративно-прикладному искусству. Городские водные объекты сливаются с соседними архитектурными сооружениями. При этом архитектурное решение самого здания и фонтан образуют единое скульптурное целое. Фонтан Треви в Риме (1732), соединенный архитектором Николо Сальви с фасадом палатцо Поли, – пример такой игры формы в трактовке водной стихии (илл. 2).

В эпоху романтизма водные феерии уступают место объектам, органично вписанным в среду пейзажного парка. Интерес представляет образ морской стихии, обрамленной с берега скалами и каменистыми уступами, характерный для так называемого оссианического типа парка. В целом внимание архитекторов и декораторов со-

средоточивается на идиллических, умиротворяющих образах тихих речек, спокойных озер и озорных ручейков. Образные решения фонтанов тяготеют к ориенталистским мотивам в так называемом «фонтане слёз», где вода из переполненных небольших резервуаров, расположенных по оси друг над другом, капает из верхнего в расположенный ниже.

Яркое обновление тема водной стихии в предметно-пространственной среде приобретает в эпоху модерна, которая явила собой этап радикальной переоценки традиций пластических искусств. Эпоха модерна провозглашает органику ведущим формообразующим элементом. Органический объект начинает быть самостоятельным источником создания образа. Его изображают: рисуют, лепят, отливают, чеканят и т.д. Значительный интерес представляет выявление динамики его состояний, пространственно-временных характеристик. Среди этих объектов – сама вода как стихия, поток или спокойная гладь, отражающая суть бытия. Под влиянием иррациональной философии Ф. Ницше, увлечения фольклором, мифом, практикой мистических переживаний художники и мастера декоративно-прикладного искусства ищут в водной стихии свойства, отвечающие образам коллективного бессознательного эпохи. Искусство демонстрирует полярность трактовок образов водной стихии: образ «Острова мертвых» Бёклина, «Весенний ветер» Л. фон Хофмана или «Древний ужас» Л. Бакста, «Водоем» В.Э. Борисова-Мусатова. При этом сама живопись преобразуется в декоративные панно, вливаясь в структуру плоскостей стен зданий модерна¹⁴.

Парадокс состоит в том, что лишенная формы стихия обретает очертания условных границ и динамизм избыточного, захлестывающего, накатывающего движения в скульптуре. Другой парадокс – в осознанном отказе от визуализации тектонических свойств здания в угоду плавной волнообразной динамике его фасада и линии кровли,

в которой прочитывается иррациональное начало колыхающихся волн. Здание как будто подчиняется стихийному движению плоскостей своих фасадов подобно волнам, заключенным в оболочку условно поданной архитектурной формы. При отказе от классических форм мастера раннего модерна добивались полноценного звучания композиции, широко применяя скульптурный или цветовой (мозаичный, керамический, фресковый) декор. Т.Г. Маклакова называет следующие темы декора – стилизованные мотивы природного окружения, набегающей волны, павлиньих перьев, крыла бабочки, длинных изогнутых прядей волос¹⁵.

Вместе с тем предметно-пространственная среда рубежа веков впитывает экзотическую оригинальность открытых «заново» европейцами восточных культур (Китай, Япония, Африка), мотивы этнического искусства, отличающиеся свободным формообразованием. Символика силы и стихийности органического мира зачастую воплощалась в формах волны, как выраженных в проекциях и планах предметов и сооружений, так и пластически запечатленной в скульптурном декоре. Как утверждают В.С. Горюнов и М.П. Тубли, такой взгляд на архитектуру и продукты ремесла породил противоречие между конструктивными элементами объектов, отвечающих технологическим запросам времени, и органикой, «культом растительной жизни» в формообразовании и декоре этих объектов¹⁶. (Ла Педрера – дом-волна в Барселоне архитектора А. Гауди.)

Искусство модерна открывает красоту гравюр и живописи Японии. В них европейские мастера увидели напряженную энергичную линию, соответствующую духу времени (концептуальное значение линии обосновал А. ван де Вельде в стиле «Линия – Сила»¹⁷). Раскрашенные гравированные морские пейзажи Хокусаи сыграли огромную роль в формировании выразительных приемов искус-

ства модерна. Пластические средства, которыми передано движение моря у японского мастера, были усвоены европейскими художниками: например, «Пловец» А.С. Голубкиной вписан в городскую среду, будучи расположен над порталом здания МХТ.

Еще больше эта тенденция раскрывается в здании особняка Рябушинского в Москве (архитектор Ф. Шехтель). Темы водной стихии наблюдаются в мотивах решетки, решенной линейно и орнаментально; при этом образы влаголюбивых ирисов на фризовом панно смягчают геометрию объектов фасада. Но символические мотивы водной стихии получают развитие в интерьере вестибюля через органику лестничного проема, скульптурное решение «стекающих» вниз перил, торшера и, главное, — благодаря пластической трактовке капители пилона, демонстрирующей клубок из змей и кувшинок.

Может быть, наиболее полно несокрушимая сила воды представлена в скульптурном решении памятника героям миноносца «Стерегущий», несправедливо забытого сегодня и занимающего скромное место в городском пространстве Петербурга. Памятник был открыт в 1911 г. и явился плодом содружества скульптора К.В. Изенберга и архитектора А.И. фон Гогена. Произведение наделено как рядом функций, так и рядом метафор. Мемориал представляет собой распятие, и при этом одновременно является парковым фонтаном-каскадом. Форма креста деформирована уже самым образным строем скульптуры, поскольку крест образован фрагментом искорёженной стальной обшивки военного судна с корабельной клёпкой, иллюминаторами, поворотным колесом и проч. Что касается героев, жертвующих собой в благородном порыве не сдаваться врагу, то они лишены всякой статики; их фигуры не вписаны в абрис креста, а представлены в сопротивлении бурным потокам морской воды, льющейся через открытый иллюминатор. Памятник представляет собой

сплав техногенных форм и органики. Водная стихия представлена тут непосредственно в своей материальной данности – это вода фонтана, собирающаяся в резервуары каскада слез, а бегущие волны металла скульптурно интерпретированы в духе японизма.

Орнамент «критская волна» также оказался в сфере внимания искусства модерна, отражая его интерес к архаике. В русле линейно-графической интерпретации образа водной стихии представлен мотив бушующего моря в знаменитом занавесе МХТ. Ф. Шехтель дал условную орнаментальную трактовку морских волн, составляющих динамичную структуру бесконечно движущихся водных потоков, закручивающихся ритмично в спиралевидные завитки, характерные для традиций венских мастерских и графики «Сицессиона» (илл. 3).

Плоскостные решения образа воды в искусстве модерна ярко выражены в декоративных приемах живописи Г. Климта. В декоративно-прикладных изделиях французского модерна (Р. Лалик, Э. Грассе) прослеживаются те же графические решения. Здесь, правда, уже чувствуется тенденция к созданию формально избыточного и энергетически слабеющего стайлинга и вычурных линий самодостаточного декоративизма, проявившихся в эстетике предметного мира, уже в стиле Ар Деко. Симптоматично, что творчество такого декоратора, как Р. Лалик, отражает эволюцию интерпретации водной стихии от орнаментально-антиклизированных образов и стилизованной влаголюбивой флоры и фауны к линейно четкому, графически проработанному образу водного потока в скульптуре «Стеклянный фонтан». Эта композиция стала эмблемой знакового события в истории стиля – она явилась частью декорации павильона французской парфюмерии на Всемирной выставке в Париже в 1925 г.¹⁸.

Тема воды в эпоху модерна зачастую персонифицируется в образах ундины и русалок, различных обита-

тельниц подводного мира. Эти инфернальные образы приходят в прикладное искусство из поэзии и прозы символизма, формируя единое метафорическое пространство в сознании человека этой эпохи¹⁹.

Подобные женские образы, материализованные в мелкой пластике и скульптуре и наполняющие предметно-пространственную среду городов, в значительной степени способствовали ее перенасыщению формально самодостаточными, эмоционально поверхностными, но внешне эффектными и визуально будоражащими художественными решениями. (Доходный дом в Киеве В. Городецкого.) Эта эротизированная линия в толковании водной стихии в небольшой степени способствовала появлению китча в архитектуре малых форм и декоративно-прикладном искусстве в будущем.

Искусство различных течений авангарда 1920–1930-х гг. демонстрировало победу человека и техники над стихией органического мира. Эта идеология не способствовала мифопоэтизации образа водной стихии в объектах архитектуры и дизайна того времени. Исключение, возможно, составляет низвергающийся по воле человека поток, дающий энергию гидроэлектростанциям. Возможно, прекрасное исключение составляет гениальный проект Ф.Л. Райта «Дом над водопадом» (1936), ознаменовавший собой начало органичной архитектуры. Небольшой естественный водопад в местечке Коннесвил стал в проекте этого архитектора самостоятельным и системообразующим элементом структуры всего сооружения. Террасы дома органично дополняют природную среду, не разрушая ее целостности, а камень окружающих поток берегов находит свое продолжение в каменной кладке холла в интерьере здания. «Говоря об органичной архитектуре, трудно назвать сомасштабное Райту имя, хотя в области органичной архитектуры продолжают работать многие архитекторы, в том числе и ученики Райта»²⁰.

Последняя точка в интерпретации водной стихии в жизненной предметно-пространственной среде – это архитектура и дизайн постмодернизма. Конец 1970-х гг. был отмечен переоценкой формотворчества авангарда. Органика природы и классические традиции архитектуры и прикладного искусства стали вполне легитимными в деятельности архитекторов и дизайнеров. Реальный объект и его символ нередко соседствуют в предметно-пространственной среде, созданной в концепции постмодернизма. Например, структура ансамбля «Аркады у озера» Р. Бофиля, состоит из псевдоантичных аркад и акведуков на фоне озерной глади. Использование ордера и монументальных форм, опора на культурные образцы средиземноморской архитектуры, а также ирония в проекте архитектора позволяют говорить о «китчевом классицизме» в его творчестве²¹.

Объект и его символы в единой предметно-пространственной среде как принцип организации пространства использует в 1990-е гг. дизайнер из Израиля Аяла Шперлинг Сарфати (ресторан «Red sea star» в Эйлате). Водная стихия представлена в ее проекте непосредственно: подводный мир виден в иллюминаторы и подсвечен прожекторами. Убранство и декор помещения отражают формальную игру с фауной и флорой моря. В формах подводного мира А. Шперлинг Сарфати видит неисчерпаемый ресурс для стайлинга. Фирма «Aqua creations», созданная декоратором, выпускает дизайн-продукцию, активно эксплуатирующую биосимволику в изделиях.

Тема иронично, нарочито наивно поданного знака в трактовке объекта морской стихии прослеживается и в проектах мастера архитектуры хай-тека Захи Хадит. Очертания здания музея в Глазго дали название самому строению – «Айсберг». Контуры его фасада напоминают детский рисунок, где линия свободно очерчивает несколько

вершин ледяной глыбы. При этом линейном решении объема, в его стеклянной отделке отражается водная поверхность акватории прибрежного города. Идею архитектурного проекта дизайнер интерпретировала в мебельных формах, в линиях скамьи «Айсберг».

Тот же прием используется голландским архитектурным бюро «Henning Larsen Architects» при постройке жилого комплекса «Волна» (илл. 4). Размещенное рядом с прибрежной линией здание вздымается параболическими формами над морем, как будто росчерком детской руки очертили три зубца волны. Объекты бытового дизайна вторят этому же формальному принципу символической трактовки реального объекта. Зигзагообразная форма лампы Rugar (дизайнер Шейн Холлэнд) навеяна природным явлением: волной Tonn Ruraight, прошедшей вдоль побережья Ирландии.

В сооружениях и объектах, интерпретирующих образ воды, просматриваются черты дигитализации (термин Норберта Больца) проектных технологий. «Оцифрованность» технологического образа должна противостоять, по мнению архитекторов и дизайнеров, подлинной органике, но не вытеснять последнюю, а дополнять ее. Инженерия в тесной связи с органикой и биоморфностью образов отличает уникально смелые архитектурные проекты Сантьяго Калатравы, например, дворец искусств королевы Софии в Валенсии (илл. 5). Квинтэссенцией современной трактовки образа водной стихии стала кровля-волна С. Калатравы.

Своему сложнейшему инженерному устройству испанский художник придает провокационную динамику (Павильон железнодорожного вокзала в Реджо-Эмилии.) Динамичная трактовка статичного объекта приближает его к электронной игрушке или абстрактному арт-объекту (он тоже существует в исполнении С. Калатравы), лишая здание привычной тектоники. Архитектура вступа-

ет в принципиально новую эпоху своего развития, которая не имеет фундаментальных предпосылок в прошлом, если не считать постоянных попыток преодоления косности материи с помощью декора, пластики, настенной живописи, фактуры, конструктивных приемов, композиции. Речь идет о современных тенденциях перерождения зодчества в архитектурный дизайн²². Этому процессу способствуют не только новые материалы и технологии, но и новые качества культуры, к которым относятся «нефундаментальность, повышенная динамичность, своеобразная клиповость, виртуальность и, в конце концов, формальность». Будущая среда обитания действительно будет легко изменяющейся, управляемой, насыщенной электроникой и не претендующей на выражение идей высшего порядка. Переход на новые технологии не отдалит среду обитания от природы, а, напротив, даст возможность оптимизировать их отношения²³. В этом контексте образы водной стихии становятся актуальными в формообразовании архитектурного дизайна био-тек (органик-тек).

Анализ интерпретации водной стихии на различных этапах формирования предметно-пространственной среды позволяет объективно взглянуть на генетически присущую архитектоническим искусствам проблему выражения образа через тектонические или атектонические приемы формообразования. Как показывает анализ, предпочтению того или иного приема органично связано с самосознанием людей каждой конкретной эпохи и актуальными приемами искусства. Думается, что привлекательный протеизм, столь популярный в среде архитекторов и дизайнеров, все же не явится предпосылкой для отказа от одухотворенного, живого и присущего культуре опыта мифопоэтизации природных явлений в структуре жизненной предметно-пространственной среды как второй природы.

-
- ¹*Иконников А.В., Каган М.С., Филипенко В.Р. и др.* Эстетические ценности предметно-пространственной среды / Под общ. ред. А.В. Иконникова. М., 1990. С. 205.
- ²*Яргина З.Н.* Эстетика города. М., 1991. С. 205.
- ³*Ле Корбюзье.* Архитектура XX в. М., 1970. С. 25.
- ⁴*Виннер Б.Р.* Проблемы и развитие натюрморта. СПб., 2005. С. 134–136.
- ⁵*Боннар А.* Греческая цивилизация / Пер. с франц. О.В. Волкова; предисл. проф. В.И. Авдиева. М., 1992. Т. 1: От Илиады до Парфенона. С. 87.
- ⁶Там же. С. 193.
- ⁷*Виннер Б.Р.* Проблема и развитие натюрморта. СПб., 2005. С. 147.
- ⁸*Лихачев Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. СПб., 1991. С. 67, 72.
- ⁹Там же. С. 73.
- ¹⁰*Курбатов В.Я.* Сады и парки. Пг., 1916. С. 61.
- ¹¹См. работу А. Черновой, демонстрирующую метод сопоставления литературного текста с иконографическими материалами эпохи, где подробно анализируется образ «меланхолика» как культурный феномен эпохи. (*Чернова А.* Все краски мира, кроме желтой. Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира. М., 1987. С. 98–121).
- ¹²*Вёльфлин Г.* Ренессанс и Барокко / Пер. с нем. Е.Г. Лундберга. СПб., 2004. С. 260–67.
- ¹³*Елисеева О.И.* Повседневная жизнь благородного сословия в золотой век Екатерины / Предисл. О. Елисеева. М., 2008. С. 153–154.
- ¹⁴*Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн. М., 1989. С. 190–191.
- ¹⁵*Маклакова Т.Г.* Архитектура двадцатого века. М., 2001. С. 8.
- ¹⁶*Горюнов В.С., Тубли М.П.* Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. СПб., 1992. С. 161.
- ¹⁷См. Там же.
- ¹⁸*Хиллер Б., Эскрит С.* Ар Деко / Пер. с англ. С.И. Самошкина. М., 2005. С. 30.
- ¹⁹См.: *Грякалова Н.Ю.* Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. СПб., 2008. – 382 с.

²⁰*Маклакова Т.Г.* Архитектура двадцатого века. М., 2001. С. 60.

²¹Культура современной Испании: превратности обновления / Отв. ред. Н.С. Константинова. М., 2005. С. 88.

²²*Заварихин С.* Куда движется архитектура? // Капитель, 2010. № 2(18). С. 86–87.

²³ Там же.

ОБРАЗЫ ВОДЫ В РУССКОМ ПЕСЕННОМ ФОЛЬКЛОРЕ И ВОКАЛЬНЫХ МИНИАТЮРАХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В русском музыкальном искусстве особое место занимают вокальные жанры, которые развивались самобытнее и оказывали влияние на инструментальную музыку. Это связано с «исконно певческой, мелодической природой национальной музыкальной традиции»¹. Песня – «геном» русской культуры, в ней, как гласит народная мудрость, живет душа русского народа². «Коль душа коротка – протяжной песни не спеть», – утверждает поговорка. В синтезе музыки и текста русских вокальных произведений наиболее значимым является слово.

Русский менталитет формировался под влиянием трех основных природных стихий – леса, степи и реки. Об этом писали такие историки русской культуры, как В.О. Ключевский, В.С. Елистратов, А.А. Коринфский, Г.Д. Гачев и др.³. Многие философы и ученые (Н.А. Бердяев, А.А. Коринфский, Д.С. Лихачев)⁴ отмечали влияние бесконечных просторов на складывающийся национальный характер русского народа и особенности созданного им искусства. Не случайно в мелодической основе русских народных песен и романсов часто встречаются широкие интервалы (квинта, секста, октава)⁵, а тексты многих песен повествуют о просторе и воле. Неторопливые и протяжные, с обилием распевов и повторов, русские песни

словно повторяют родной ландшафт. «Старинная песня, как река, лётся, с извилинами да загонами», – говорили народные певцы-мастера, знатоки распевного песенного стиля⁶. В малых вокальных жанрах – народной песне, духовном стихе, канте, романсе и хоровой миниатюре, – отразились представления русского народа о стихии воды.

Образы воды появляются в русской музыке еще в древние времена (об этом можно судить по сохранившимся текстам песенного фольклора эпохи средневековья); к изображению водной стихии обращались русские композиторы XVIII и XIX вв.; встречаются образы воды и в современных вокальных жанрах. При этом образы и мотивы воды, как правило, являются в музыкальных произведениях не центральными, они лишь помогают раскрытию общего замысла произведения, выражают определенную картину мира автора и его современников, особенности восприятия водной стихии в определенную эпоху.

В архаических пластах народных песен образы воды связаны в первую очередь с земледельческим циклом работ и представлены в жанре календарно-обрядовых песен. Цель таких песен – повлиять на природу. Например, вызвать дождь – влагу, хранящуюся на небе. Крестьяне совместно исполняли песни-заклички, обладающие магической функцией. В них к дождю обращались как к живому существу, приглашая его к себе и обещая обильное угощение. Например, «Дождик, дождик, пуще,/ Дам тебе гущи,/ Выйду на крылечко,/ Дам огуречка,/ Дам и хлеба каравай./ Дождик, пуще поливай!» Мелодии таких закличек создавались в простейших ладах, состоящих из трех-четырёх ступеней. Многократным повторением мелодии достигалась магическая функция песни.

Вода играла большую роль в праздновании дня Ивана Купалы в гаданиях о будущем замужестве по венку, брошенному в реку. При этом песен, посвященных собственно воде, в русском фольклоре практически нет. Вме-

сте с тем в народных песнях часто упоминаются мифологические существа, живущие в воде, – русалки. «Русалка-купалка» – припев некоторых купальских песен⁷. На рубеже весны и лета, через неделю после Троицы, отмечали русалью неделю, это было особое время, когда следовало опасаться воздействия нечистой силы. На этой неделе изгоняли, «проводжали» русалок. По народным представлениям русалки – утонувшие девушки или души детей, умерших некрещёными. Чаще всего к русалкам относились как к существам, вредящим человеку, которых надо остерегаться⁸. Таким образом, в народных песнях эпохи средневековья отразилось отношение к воде как к таинственной и могущественной силе, месту обитания представителей славянского пандемониума, области, разделяющей мир живых и мир потусторонний. Вода для человека раннего средневековья – пространство неосвоенное, таящее опасности, не близкое человеку, управляемое высшими силами.

После принятия христианства в системе синкретических верований восточных славян появляются образы воды, восходящие к образу библейской реки Иордан, смывающей с человека грехи во время крещения. Эти образы присутствуют и в народном песенном творчестве – в песнях и духовных стихах (песнях религиозного содержания) – для создания ощущения сакральности времени зимних и весенних праздников. Например, в щедровке (календарно-обрядовом жанре восточнославянского фольклора, исполнявшемся под Новый год) Харьковской области появляется образ речки Ердани («Как на речке на Ердани / – Щедрый вечер, добрый вечер, / Добрым людям святой вечер» и т. д.). Образ реки христианской Галилеи встречается и в рождественских христославиях воронежской области: «Как на речке, на Иордане / Мать Мария ризу мыла, / Она мыла не домыла, / Повесила на калину...»⁹ и т.п.

В духовных стихах на библейские сюжеты образ реки Иордан неразрывно связан с образами Иисуса Христа и Иоанна Крестителя: «В далекой стране Палестине /Струится река Иордан, /На берег реки той выходит /Святитель Христов Иоанн»¹⁰. Вода в этих текстах конца XIX в. осмысляется как «житейское море», полное губительной страсти и пороков, душа человека в этом мире – челн, ищущий тихую пристань, душевный покой и духовную чистоту. «От бурной страсти, от порока, / Как от бегущего потока, пристанища мне нет нигде! /Я слаб, чтоб мне в житейском море /Бороться против ярых волн; /И в этом губительном просторе / Я сам собой не в силах боле / Направить к пристани мой челн», – такие строки находим в духовном стихе 1873 г. «Вопль грешника». Духовная гибель человека символически связывается с потоплением челна в воде: «Не вижу я себе спасения; /Вода бежит уже в мой челн, /Уж близится час потопленья, /Еще минута – и крушенье.../Погибну я в пучине волн»¹¹.

В жанре трудовых, а точнее, бурлацких песен, появившихся с XVI в., образ реки Волги представлен как образ родного существа. В знаменитой песне волжских бурлаков «Эй, ухнем» есть обращение к реке: «Волга, матушка, река, широка и глубока». Нисходящие и восходящие широкие интервалы в мелодии создают ощущение силы и напряжения русских тружеников, а также широты и мощи водных просторов. Бурлаки не ропщут на тяжелый труд, ведь за ними – река-мать. Обращение «матушка Волга» встречается во многих русских народных песнях: «Волга, матушка-река, пожалей ты бурлака», «Вниз по матушке, по Волге», «Ты скажи, скажи, Волга-матушка», «Ах ты, Волга-матушка, Волга вольная» и пр. При этом музыкальный язык песен подчеркивает, раскрывает эту широту и привольность. Например, в трудовой песне «Вниз по матушке по Волге» образ реки создается неторопливым темпом, поступенными мелодическими ходами

и широкими интервалами, слоговыми распевами, мужским тембром голосов в хоре.

Трудовые песни свидетельствуют о новом отношении народа к водной стихии. Река становится родным, знакомым пространством, источником нелегкого труда.

В жанре лирических протяжных песен, появившемся в XVI в., среди разных символов одним из самых устойчивых является река. Как правило, она символизирует препятствие на пути к счастью, к соединению влюбленных. Например, в тексте лирической протяжной песни из сборника И. Киреевского «Вниз по реченьке, вниз по быстренькой» есть слова: «Промеж нас прошла быстрая река, / Быстрая река, разлука моя...». В конце песни образ разлучницы конкретизируется: «Промеж нас прошла чужая жена, / Чужая жена, разлука моя»¹².

Тот же образ реки-разлучницы встречается и в семейно-обрядовых песнях русского народа, в частности, свадебных. Так, в свадебной песне Ульяновской области «Ты река ли, наша реченька» зачин посвящен образу реки: «Ты река ли наша реченька, /Что бежишь ты не колыхнешься? /Что бежишь ты, не колыхнешься /С берегами не сравняешься?» А в финале говорится о предстоящей разлуке невесты с родителями: «Разлучают со отцом, с матерью, /Со любезными подружками»¹³.

Вместе с тем в лирических протяжных песнях вода – стихия, которая способна унести все скорби и страдания, очистить от них автора-исполнителя. Ведь протяжные лирические песни исполнялись для того, чтобы избыть печаль, избавиться от гнетущих чувств. Например, в песне из сборника И. Киреевского «Среди поля, полюшка поля был кусточек» девичьи слезы «по милом» превращаются в белый снег, который тает, и на его месте вырастает зеленая трава, по траве протекает «быстрая реченька», на которую девушка выходит гулять с милым: «Вырастала-то травонька шелковая /По ней быстрая речка протекла, /По

ней быстрая речка протекла. /Протекала реченька Казанка,
/Не широкая она – глубока, /Не широка – глубока. /Да что
ли на эту на быструю реченьку /С милым гулять-то выхо-
жу». Вместе с водой уходит печаль, и песня, выполнив
свою катарсическую функцию, заканчивается.

В начале XIX в., в связи с увеличением в городах прибывших на заработки крестьян, в русском фольклоре появляется новый жанр – городская народная песня. Произведения этого жанра, как правило, имели авторов, но воспринимались как народные. Они впитали в себя музыкальную стилистику различных культурных явлений: вальсовый трехдольный метр, мажорно-минорный лад, простую гармонию, аккомпанемент гитары или фортепиано, интонации итальянских арий, цыганскую страсть, широту народных распевов и т.п. От крестьянской песни в городском фольклоре остались некоторые символы, в частности, связанные с водой.

Вода как символ разлуки и смерти присутствует в городской народной песне «Из-за острова на стрежень» (автор Дм. Садовников, 1883)¹⁴. В ней рассказывается об «острогрудых челнах» Стеньки Разина, выплывающих «на простор речной волны». Сам Разин «обнявшись, сидит с княжной». После насмешек своего войска пьяный атаман бросает княжну в воду со словами: «Эх, кормилица родная, /Волга-матушка река! /Не видала ты подарков /От донского казака!.. /Чтобы не было зазорно /Перед вольными людьми, /Перед вольною рекою, /На, кормилица,... возьми!» Таким образом, Волга-мать принимает своеобразное жертвоприношение в облике персидской княжны. Мелодия этой песни широкая, величавая. Начинается она с восходящего интервала кварты, и с началом каждой фразы восходящий интервал увеличивается, что создает ощущение простора, молодецкой удали, силы и вольнолюбия мужского братства. Тот же принцип развития мелодии присутствует в еще одной песне этого периода – «По Дону

гуляет казак молодой, В саду дева плачет над быстрой рекой». Тема смерти и в этой песне становится центральной, а ее символом является река. В этом смысле народные песни XIX в. продолжают традиционную символику лирических протяжных песен эпохи позднего средневековья.

После присоединения к России земель, имеющих выход к морю, в русских песнях, начиная с XVIII в., появляются образы морской стихии и людей, борющихся с ней. В жанре так называемых новых народных песен (конец XIX – начало XX вв.) образы воды встречаются в песнях, посвященных морякам, их тяжелому и отважному труду. Тема моря в этих песнях неразрывно связана с темой смерти. Например, в песне «Кочегар» («Раскинулось море широко») море становится местом последнего упокоения рабочего. Вальсовый аккомпанемент может ассоциироваться с мерным покачиванием волн, а мелодия имеет волнообразный рисунок. Так, звуки восходящего нонаккорда пятой ступени мажорной тональности создают образ набегающей волны. Не случайно на этот фрагмент мелодии приходятся слова «И волны бушуют вдали», «И Красное море шумит», «Как зеркало воды блестели». Во второй части музыкального периода мелодия волнообразно спускается к тонике параллельного минора. Море в этой песне – стихия, равнодушно поглощающая жизни людей, что подчеркивает неторопливый вальсовый метроритм песни. В финале страдание матери-старушки противопоставляется спокойствию водной стихии: «А волны бегут от винта за кормой. / И след их вдали пропадает».

Гибель русского крейсера «Варяг» и канонерской лодки «Кореец» во время русско-японской войны и привела к появлению в 1904 г. новых песен, ставших народными: «Варяг» и «Плещут холодные волны». В первой песне есть строки: «Прощайте, товарищи, с Богом – ура! /Кипящее море под нами. /Не думали, братцы, мы с вами вчера, /Что нынче умрем под волнами». Четкий маршевый

ритм этой песни вместе с решительными интонациями восходящей терции и кварты выражают неколебимую стойкость и мужество моряков, сознательно отдающих свои жизни в этой войне. Волнообразные восходящие интонации доминантсептаккорда напоминают интонации песни «Кочегар» и ассоциируются с морской стихией. Образ моря связан с темой смерти и в песне «Плещут холодные волны»: «Плещут холодные волны, /Бьются о берег морской, /Носятся чайки над морем, /Крики их полны тоской»¹⁵. В этом произведении нисходящие поступенные волнообразные минорные интонации создают образ моря и одновременно выражают щемящее чувство тревоги. Таким образом, море в этих песнях выступает как могила моряков.

В целом можно отметить, что в русской народной песне образы воды создает, в первую очередь, слово. Музыкально-образительная составляющая выражена неярко или не выражена совсем. Широта и эпичность мелодии – характерная черта большинства народных песен, ведь менталитет их создателей формировался под влиянием широты русских просторов, в том числе водных.

В русском композиторском творчестве образы воды появляются с начала XVIII в. В это время в Россию из Западной Европы приходят новые принципы музицирования, не известные ранее музыкальные инструменты, новые жанры, среди которых один из самых популярных – кант. Кант петровского времени, созданный в 1710 г., «Буря море раздымает» рисует картину разбушевавшейся морской стихии: «Буря море раздымает, /А ветер волны подымает: /Сверху небо потемнело, /Кругом море почернело, /Почернело»¹⁶.

Интересно, что текст канта описывает безнадежность борьбы с морской стихией: «Вся надежда бесполезна, / Везде пропасть, кругом бездна...». Музыкальный язык хорового произведения а'cappella (четкий маршевый

ритм куплетов, оживленный темп, сила звука, тембр мужских голосов) рисует образ типичного героя петровского времени – человека активного, смелого, решительного, инициативного, способного бороться даже с водной стихией. Это музыкальное произведение свидетельствует об изменяющемся отношении человека к водной стихии, о постепенной десакрализации этого образа.

В первой половине XIX в. в русской музыке распространяются тенденции романтизма. Выразителем романтического стиля становится жанр романса, инструментальный аккомпанемент которого обладает широкими изобразительными возможностями. Образы воды занимают небольшое место в этом жанре. Как правило, они, так же, как и в народных песнях, связаны с темой разлуки, препятствия на пути к соединению. Например, в романсе А. Шишкина на слова М. Языкова «Ночь светла» есть строки: «... над рекой тихо светит луна / И блестит серебром голубая волна», – и далее: «В эту ночь при луне / На чужой стороне, / Милый друг, нежный друг, / Вспоминай обо мне»¹⁷. Как и большинство русских романсов, он исполняется под трехдольный вальсовый аккомпанемент, который, соединяясь с короткими фразами мелодии, может ассоциироваться с легким покачиванием волн.

С исканиями романтического героя, темой одиночества, связан образ воды в романсе А. Гурилева на стихи М. Лермонтова «Белеет парус одинокий». Ритм болеро в аккомпанементе придает общую взволнованность романсу, он близок по характеру строкам: «Играют волны, ветер свищет», а широкая льющаяся мелодия, то устремляющаяся вверх, то стремительно бегущая вниз, выражает одинокий голос и смятение лирического героя. В другом романсе А. Гурилева на стихи А. Пушкина – «К фонтану Бахчисарайского дворца» образ льющейся воды создается фортепианным аккомпанементом в виде ровных шестнадцатых.

По такому же принципу строится романс Ц. Кюи, посвященный другому знаменитому фонтану. Вокальное сочинение «Царскосельская статуя» создано на одноименное стихотворение А. Пушкина, в котором «вода» и «печаль» неразрывно и навечно связаны. Фортепианный аккомпанемент романса в виде льющихся арпеджио имитирует журчание струящейся воды. Ощущение «вечности» течения воды создает повторение поступенных ходов басов в аккомпанементе вниз по ступеням от первой до пятой, а на словах «Чудо, не сякнет вода, /Изливаясь из урны разбитой» басы движутся по ступеням вниз на протяжении целой октавы. Плавная мелодия в пунктирном ритме также имитирует легкое покачивание, то взволнованно останавливаясь на одной ноте, то совершая движение в пределах небольшого диапазона.

В вокальном творчестве А. Бородина встречается образ моря как беспощадной и губительной водной стихии. Первые строки романса «Море»: «Море бурно шумит, волны седые катит». А последние его строки: «Там, где недавно лодка плыла, Лишь ветер гулял да седая волна». Музыкальный язык композиции рисует страшную силу морской стихии: ее передают фортепианные раскаты в низком регистре. Ровный трехдольный ритм аккомпанемента в минорной тональности и нисходящие интонации мелодии в пунктирном ритме усиливают тревожное предчувствие катастрофы.

В хоровой миниатюре *a' cappella* С. Танеева «На корабле» на слова Я. Полонского изображена борьба моряков со стихией. Причем на этот раз (в отличие от канта петровского времени) моряки одерживают победу. Музыкальное полотно С. Танеева передает и тревожное состояние моряков, и их решительность, смелость и упорство, и радость спасения. Описание самой стихии довольно скупое: «Еще вчерашняя гроза не унялась: те ж волны бурные, что с вечера плескали, не закачав, еще качают нас». Обра-

зы моря, бури, грозы нужны здесь для передачи внутреннего состояния героев. В музыкальном языке произведения встречаются интонации покачивания, имитирующие движение волн и корабля, трепетание флага на ветру.

Образ воды присутствует в романсе С. Рахманинова на стихи Ф. Тютчева «Весенние воды» – одном из немногих, посвященных именно воде. Вода выступает в нем как символ приближающейся весны, символ жизни. Бурный фортепианный аккомпанемент произведения с пульсацией триолой и секстолей, буквально взбегающих из большой октавы в первую, рисует стремительный, безудержный, ликующий бег весенних вод. Торжественные, утвердительные мажорные интонации мелодии выражают радостные чувства человека, что подчеркнuto усиливающейся динамикой на словах «Весна идет!». Знаменитые «рахманиновские» хроматизмы в аккомпанементе выражают особое душевное волнение и рождают образ стремительных весенних потоков.

Тему воды в музыке продолжает вокальное сочинение С. Рахманинова на стихи А. Пушкина «Буря», написанное в 1912 г.: «Ты видел деву на скале, / В одежде белой над волнами, / Когда, бушует в бурной мгле, / Играло море с берегами...». Несмотря на грандиозную музыкальную картину бушующего моря, великолепно созданную композитором, в произведении утверждается: «Но верь мне: / Дева на скале / Прекрасней волн, / Небес и бури»¹⁸. Человек ставится выше природной стихии, девичья красота – более значима, чем красота моря. Вокальные произведения Рахманинова завершают историю русского классического романса дореволюционного времени¹⁹.

Итак, если в XVIII – начале XIX вв. вода в русском композиторском творчестве ассоциируется с опасностью, тревогой, разлукой, гибелью, то на рубеже XIX – начале XX вв. в камерных вокальных сочинениях появляются

изображения победы человека над морской стихией и ликование от шума весенних вод.

Таким образом, на протяжении длительного отрезка истории, начиная с эпохи раннего средневековья и до начала XX в., человек пытается преодолеть живущий в нем с архаических времен бессознательный страх перед водной стихией. И помогает ему в этом музыка.

¹*Назарова В.Т.* История отечественной музыкальной культуры. СПб., 2003. С. 8.

²*Скорик И.* Русская песня. [Электронный ресурс]: http://www.irinaskorik.ru/index/author_work/stihi__rasskazy__stati/120.

³*Гачев Г.* Национальные образы культуры// Вопросы философии. [Электронный ресурс]: <http://library.by/portalus/modules/philosophy/>; *Ключевский В.О.* Курс русской истории. М., 1987. Ч. 1. – 395 с.; *Коринфский А.А.* Народная Русь. Круглый год сказаний, верований, обычаев и пословиц русского народа. Смоленск, 1995. – 648 с.; *Елистратов В.С.* Россия как миф // Россия – Запад: диалог культур. Вып. 1. М., 1994. С. 6–18.

⁴*Бердяев Н.А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. – 220 с.; *Бердяев Н.А.* Русская идея// О России и русской философской культуре: философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990. С. 42– 271; *Лихачев Д.С.* Русская культура. СПб., 2007. – 440 с.; *Коринфский А.А.* Народная Русь.

⁵*Новикова А.М.* Русские народные песни. М., 1957. – 735 с.

⁶*Линева, Е.Э.* Жива ли народная песня?// Русские ведомости. – 1903. – 16 ноября. С. 27.

⁷Песенник Славянской общины Донецка. [Электронный ресурс]: <http://sord.at.ua/publ/3-1-0-10>

⁸Календарные обряды и обрядовая поэзия Воронежской области. Воронеж, 2005. С. 19.

⁹Там же. С. 164.

¹⁰*Канакина Г.И., Максимова Н.Г.* Духовные стихи как лингвокультурологический феномен // Известия ПГПУ им. В. Г. Белинского. 2011. № 23. С. 155.

¹¹Духовные стихи и песнопения. 2005. С. 17.
[Электронный ресурс]: http://www.paraklit.org/knigi/Vogoslujebnye/Duhovnie_stihi.pdf.

¹²Цит. по: *Лазутин СГ*. Поэтика русского фольклора. Учебное пособие. М., 1981. Электронный ресурс. Код доступа: http://www.libs-web.ru/philol/lazutin/1_3.html#_ww21.

¹³Русский фольклор. Песни и приговоры свадебные. [Электронный ресурс]: <http://rusfolklor.ru/archives/13417#more-13417>.

¹⁴Русские песни и романсы. М., 1989. [Электронный ресурс]: [http://ru.wikisource.org/wiki/Из-за_острова_на_стрежень_\(Садовников\)](http://ru.wikisource.org/wiki/Из-за_острова_на_стрежень_(Садовников))

¹⁵[Электронный ресурс]: <http://romance.ru/cgi-in/index.cgi?page=150&item=44&sort=H1&pagenum=0>

¹⁶*Западов В.А.* Русская литература века. Хрестоматия. М., 1979. [Электронный ресурс]: http://az.lib.ru/n/neizwestnye/text_0150.shtml

¹⁷<http://pesni.retroportal.ru/sr2/35.shtml>

¹⁸Романс С. Рахманинова «Буря». [Электронный ресурс]: [http://www.notarhiv.ru/ruskomp/rahmaninov/noti/1%20\(8\).pdf](http://www.notarhiv.ru/ruskomp/rahmaninov/noti/1%20(8).pdf).

¹⁹Романсы Рахманинова. [Электронный ресурс]: http://www.muzlit.narod.ru/rahmaninov_romans.htm

ОБРАЗЫ ВОДЫ В КИНЕМАТОГРАФЕ **(на примере фильмов** **Андрея Звягинцева)**

Андрей Звягинцев – один из самых интересных современных российских режиссеров. Каждая его картина становится событием как отечественного, так и мирового кинематографа. Фильм «Возвращение», снятый в 2003 г., победил на Венецианском кинофестивале, за работу в фильме «Изгнание» (2007 г.) актер Константин Лавроненко впервые в истории отечественного кино получил приз за лучшую мужскую роль в Каннах. Созданный в 2010 г. фильм «Елена» также стал победителем нескольких престижных кинофорумов.

Объектом рассмотрения в данном разделе будут фильмы «Возвращение» и «Изгнание»: оба они сделаны в традиции поэтико-метафорического (ассоциативного) кинематографа, в жанре притчи. В фильмах поэтического кинематографа есть подтекст, проявление которого происходит через ряд символических деталей.

Кинотекст соткан из деталей, значение которых различно. Предметно-бытовые детали характеризуют среду и, не выходя за рамки одного эпизода, остаются внутри событийного уровня. Вместе с тем есть и символические детали, смысл которых раскрывается только в общем контексте фильма и даже вне его; они выполняют метафорическую и метонимическую функцию, вносят многозначность в кинопроизведение.

«Если мы вздумаем наблюдать что-нибудь, – замечал режиссер В.И. Пудовкин, – всегда мы сможем начать с общих контуров и затем, углубляя свое изучение до возможных пределов, обогащать его все большим и большим количеством деталей. Деталь всегда будет синонимом углубления. Кинематограф и силен именно тем, что его характерной особенностью является возможность выпуклого и яркого показа детали»¹. Выделение предмета на «сверхкрупном» плане приводит к взлету «от прямой информативности в образность и метафоричность», выводит предмет за «имевшийся семантический ряд»². Подобной важнейшей символической деталью в фильмах Звягинцева является вода.

Андрей Тарковский утверждал, что кинообраз – это образ самой жизни, это омут, «в котором на «поверхности воды» появится уникальное и сразу за этим уникальным видится «в глубине» всеобщее, типичное; появится конкретное, а за ним чудится уже возможность постижения чего-то абсолютного, вечно достигаемого и никогда не достижимого: идеи, духа, истины; морщится гладь воды, живая, как сама жизнь, а сквозь эту рябь угадываешь темный лик смерти»³. Эта мысль Тарковского вполне применима к фильму «Возвращение».

В первом кадре мы видим поверхность воды, которая «морщится», покрывается рябью. Затем на ней проступают титры, последний из которых содержит надпись «Возвращение». Во втором кадре камера снимает подводный мир – мутный, нечистый. Камера «натывается» на покрытый илом мотор лодки, саму лодку и, наконец, обрывок веревки, привязанной к носу лодки. Далее появляется титр «Воскресенье». Итак, первые кадры задают главные темы-оппозиции фильма или, как сказал бы Тарковский, «пульсацию противоположностей»: рождение (вода и ребенок) и смерть (утонувшая лодка), смерть и воскресение.

Лодка – образ сложный, отсылающий зрителя как к древнегреческой мифологии (переправа из мира живых в мир мертвых), так и к Новому Завету (путь спасения человека). Можно прочитать эти детали и иначе: вода представит стихией, «веществом» природы, ее «женским» началом, в то время как лодка – изделие, «вещь» цивилизации, ее «мужской» элемент. При этом «женское» поглощает «мужское».

События разворачиваются у воды, на вышке, с которой прыгают подростки. Из четверых мальчиков трое спрыгнуть смогли, один – нет. Как говорит один из подростков этому мальчику, Ивану, он «завис». Точное слово – ни туда – ни сюда. Оператор острым верхним ракурсом точно показывает границу между этим миром и той бездной, куда нужно спрыгнуть ребенку. Кроме того, прыжок вниз с вышки вызывает ассоциации с древним обрядом «инициации». Старшие мальчики уже вошли в мир взрослых, а Иван находится в кризисной ситуации. Кто ему поможет? Появляющаяся у воды Мать предлагает Ивану «замкнутый круг» своей материнской любви: в кадре она обнимает сына, сомкнув руки (как потом вода озера сомкнется над головой Отца). Матери нечего уже предложить взрослому сыну, кроме того, чтобы вместе с Иваном спуститься с вышки и утаить его трусость. Для преодоления себя, то есть для вхождения во взрослый мир, Ивану необходим другой путь. Ивану нужен Отец.

В диалектике «мужское» / «женское», исследованием которого, как нам кажется, занимались авторы фильма, существенно значение воды. Символика воды многозначна. Вода в фильме присутствует во многих кадрах. Кроме воды, куда прыгают мальчики, это беспредельный простор озера, который преодолевают герои (в притче как жанре не столь важно название водоема, хотя, конечно, житель северо-западного региона без труда узнает Ладогу – по ее свинцово черным волнам, простору и

островам). Вода в фильме – это и дождь, льющийся на героев в сцене вытаскивания из жижи застрявшей машины; это и «законсервированная» в люке брошенного корабля вода с чудесной рыбой (при этом выстраивается ассоциативная цепочка: корабль – церковь – спасение). Вместе с тем это и водопады, до которых так и не доехали дети. Водю начинается история фильма, в воде находит последний приют Отец.

Если в путешествии на остров лодка с тремя гребцами (Отцом и сыновьями) идет по безлюдным, но все же живым волнам озера, то перевоз детьми тела Отца с острова на материк актуализирует мифологическое значение «мертвой» воды, где вода – это река мертвых Стикс. Только дети, в отличие от лодочника Харона, везут мертвое тело из страны мертвых в страну живых. Однако мертвым запрещен вход в царство живых – лодка с Отцом погружается на дно. И кадр, который мы видели в начале фильма, повторяется в этой сцене (так называемый монтаж отдаленно стоящих кадров). Кстати, можно спросить учащихся при анализе фильма: «Почему лодка с отцом утонула?» На этот вопрос ответить и просто, и трудно. Возможно, студенты сразу скажут и про Харона, и про страну мертвых. Однако этого недостаточно. Искусство кинематографа тем и замечательно, что любое символическое изображение в нем предметно, реалистично, по крайней мере, в этом фильме. Тому, что лодка с Отцом утонула, есть вполне логичное объяснение. Можно перемотать фильм к сцене, в которой Отец по прибытии на остров вбивает колышек (кадр длится около минуты) и крепит на него лодку за веревку, и убедить зрителей, что именно этого не сделали сыновья, которые, казалось бы, усвоили все уроки своего сурового отца.

Таким образом, высота и вода являются препятствиями для вхождения Ивана в мир взрослых.

Вода и вертикаль естественно соединяются в природе – в дожде, ливне. Во время первого дождя Иван остается один на перепутье, впервые в жизни без Матери, у реки, на мосту, то есть над водой. Начинается ливень. Он ничего не предпринимает, хотя перспектива уехать появляется, поскольку рядом проезжает машина-тягач. Иван остается под ливнем. Дождь оmyвает его, а потом и пропитывает насквозь. Второй дождь, который настигает героев в пути, где у них застревает в грязи машина, оформляет в Иване его ненависть к отцу в осознанный протест. Затем младший сын гневно спорит с Отцом, преодолевая веслами свинцовую тяжесть воды. В финале именно Иван бежит по воде, уже не замечая ее, пытаясь догнать лодку с исчезающим навеки Отцом. И страх высоты, и страх воды преодолен.

С темой воды в фильме связаны многие христианские мотивы, такие, например, как таинство крещения (погружение в воду) или ловля рыбы. Андрей, имя старшего сына, несомненно, перекликается с именем Андрея Первозванного, рыбака. Рыба – один из символов Христа. Рыб в фильме несколько. Остановимся на трех, явно имеющих символический смысл: это две пойманные рыбы в пакете у костра и живая большая рыба, выловленная в пятницу перед смертью отца. Две рыбы – это деталь, выполняющая функцию сравнения: так «хватают воздух», мучаются братья, неожиданно вытащенные из привычной жизни «материнской опеки».

Кроме того, с водой (и образом главного героя) символически связана чайка: её крик сопровождает путешественников с первых кадров до самого финала. Кульминацией развития этой темы станет мертвая чайка на острове, на которую натывается Иван во время прогулки по острову. Это, конечно, перышко на подушке Отца во время первого появления на экране. Перо принадлежит

птице, а птица в христианстве связана с душой, Святым Духом.

Вода в «Возвращении», таким образом, – это географическое пространство, связанное с развитием «бытового» сюжета: дети с отцом едут на остров и потом возвращаются. Однако сверхсюжетные символические детали, связанные с темой воды, позволяют режиссеру перевести киноповествование в ассоциативно-метафорический ряд и рассказать притчу о женском и мужском в этом мире, о роли Отца, о жертвенности и самопожертвовании, – одним словом, встроить свой рассказ в контекст мирового искусства.

Так же, как и в «Возвращении», изображение воды в «Изгнании» обретает несколько значений. Однако использование этой образности иное – вода и связанные с ней мотивы являются, главным образом, отражением внутреннего состояния героев.

События в «Изгнании» разворачиваются в городе и деревне. Пейзажи, как городской, так и сельский, смоделированы в фильме так, что вызывают ассоциации с темой «обезвоживания»: город безжизнен, с металлическим блеском конструкций, с пустыми дорогами и т.п. А в деревне – засуха. Все просохло и пересохло: не только старый Дом скрипит всеми находящимися в нем предметами – от лестницы до кроватей, на которых спят люди, но и в самой природе все засохло: слышим в кадре (великолепная работа звукорежиссера) сухой, даже какой-то горячий шелест травы (у станции при разговоре Марка и Алекса). Ветер постоянно ощущается у дома и за стеклами машин героев. Доносится странный звук – воздуха без дождя. Не только земля не может без воды, но и воздух. (Не знаем, как снять «грозу в начале мая...», но шелест «мыслящего тростника» – это у Звягинцева получилось!).

Итак, омертвление человеческих отношений, исследование которого и занимается, как нам кажется, режис-

сер, сказывается на природе. Через этот настойчивый сухой ветер природа словно бы требует от людей что-то изменить в их отношениях, отказаться от сухого эгоизма, оживить душу любовью.

Отметим две сцены. Во-первых, это прогулка семьи до засохшего ручья и разговор Алекса с сыном Киrom о том, что ручей когда-то «стекал отсюда прямо по склону, под домом и в овраг». «И ты это видел?», – спрашивает Кир. «Видел», – отвечает с улыбкой отец. Очевидно, что в детстве Алекса, когда был жив *его* отец, в природе и семейных отношениях была гармония, по крайней мере, эти отношения были живыми.

И вторая сцена. В ней особую роль играет не изображение, а звук льющейся воды. Вера уже рассказала мужу о якобы не его ребенке, которого собирается родить, он уже ударил ее по лицу – первый всплеск эмоций у Алекса прошел. Он ищет разумного решения. Ему необходим разговор с женой. Однако в тот момент, когда он решается на него, Вера умывается. Звук льющейся из крана воды обрамляет разговор супругов. Водораздел – конечно, термин технический, но здесь вода именно *разделяет* Веру и Алекса.

Из диалога героев:

Алекс: Я хотел бы поговорить с тобой!

[За кадром звук струи, сильно бьющей из крана].

Вера: Я тебя не слышу...

В «Изгнании» Звягинцев изображает две грозы – в начале фильма, когда раненный Марк едет к брату за помощью, и в финале – когда дождь, соединяющий и город и деревню, напитывает землю (странно, что при мощности первой грозы русло ручья не наполнилось). Оператором М. Кричманом это выполнено изумительно живописно, фактурно, осязательно. Используется медленное горизон-

тальное панорамирование как бы вслед за струящейся водой, которая сначала начинает литься из трубы и наполнять собою пространство: вода омывает землю, какие-то расколотые колеса, орудия сельского труда, наполняет ложбинку чистой водой, наконец, омывает весь дом, уже заколоченный досками и оставленный людьми.

Хочется, безусловно, упомянуть и великолепный, с качеством «родового гнезда» белый кувшин, связать его с образом Веры, так как он присутствует в кадрах вместе с героиней, вспомнить пушкинское «Урну с водой уронив» – но анализ этих образов может стать предметом специального исследования.

«Видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией. Видимый человек, видимая вещь только тогда является элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака»⁴. Вода как особый смысловой знак активно используется в произведениях современных режиссеров, работающих в традиции поэтического кинематографа.

¹Пудовкин В.И. Избранные статьи. М., 1955. С. 54

²Демин В.Н. Функция детали в литературном тексте и на экране // Экранные искусства и литература: Немое кино. М., 1991. С. 214, 217.

³Михалев В.П. Тарковский о художественно-образной природе киноискусства // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 259.

⁴Тынянов Ю.М. Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 330

МОТИВЫ ВОДЫ В РЕКЛАМНОМ ДИЗАЙНЕ ПАРФЮМЕРИИ

Образы воды в дизайне парфюмерии можно рассматривать с разных точек зрения. Во-первых, следует выяснить, что означают понятия «дизайн» и «рекламный дизайн» в данном контексте. Дизайн (англ. design) – замысел, умысел, план, цель, намерение, творческий замысел, проект, чертеж, расчет, конструкция, эскиз, рисунок, узор, композиция, искусство композиции, произведение искусства.

Рекламный дизайн – это реализация рекламной идеи, которая отвечает на вопрос, каким способом конкретная идея будет воплощена на каждом рекламном носителе, используемом в ходе проведения рекламной кампании. Таким образом, это проектная деятельность, направленная на разработку средств визуализации рекламного образа товара в рамках творческой стратегии рекламной кампании. Цель рекламного дизайна состоит в том, чтобы создать визуальное решение проблемы коммуникации, создать правильный образ, близкий и понятный аудитории.

Продукт рекламного дизайна должен нести в себе красоту формы. Если рассматривать рекламу парфюмерных товаров как художественное воплощение идеи, то следует обратиться к понятию «форма». «Форма художественного предмета представляет собой особым образом организованное пространство и время, определенный способ выражения художественной мысли в рамках истори-

чески и социально детерминированного множества средств художественной выразительности»¹. Форма и содержание существуют в единстве, которое является относительным: содержание охватывает динамическую сторону целого, а форма – систему устойчивых связей предмета.

Во-вторых, так как речь идет о рекламе, необходимо затронуть понятие «рекламной стратегии» как способ продвижения товара.

В основе эффективной рекламы лежат две составляющие: продуманная концепция (стратегия) и оригинальное творческое воплощение идеи. Определив общую линию стратегии рекламной кампании, специалисты начинают совместную работу по выявлению особенностей перечисленных пунктов. Существует *рекламная стратегия*, решающая определенные маркетинговые задачи, а также *творческая рекламная стратегия*, которая разъясняет, каким образом, с использованием каких выразительных средств, можно создать рекламное сообщение с учетом особенностей различных сегментов целевой аудитории. Первая представляет собой стратегии, обращенные главным образом к разуму потенциального потребителя, это стратегии *рационалистической рекламы*. Вторая – нацелена на эмоциональную сферу покупателя, это *эмоциональная или проекционная реклама*. *Художественная основа рекламной стратегии* обосновывает выбор визуальных элементов оформления рекламных сообщений (стилистику, характеристику персонажей и объектов).

Можно рассмотреть особенности использования образов воды в рекламном дизайне на примере рекламного продвижения парфюмерии. Отдельно остановимся на особенностях упаковки парфюмерных продуктов и некоторых рекламных фотографиях.

Принято считать, что духи, как и другая парфюмерная продукция, представляет собой бесконечный мир

культуры интерпретаций. В силу своей природы эти предметы занимают промежуточное состояние между явлениями и словами, их обозначающими. Дизайнер обращается к этому чувственному пространству, понимая, что измерить его можно лишь мерками искусства. Сущность данного искусства состоит в двойной игре: один ее момент указывает на настоящее, другой принадлежит отсутствующему. Изображение на упаковке и ее форма несут образ чего-то неуловимого, того, что изначально не поддается словесному описанию, так как аромат допускает в образном обозначении бесконечность интерпретаций. Суть упаковки в данном случае несет двойственную функцию: с одной стороны, она хранит содержимое, а с другой привлекает внимание, выставляя его напоказ. Основной визуальный код парфюмерной упаковки призван очаровывать потребителя.

Впервые оригинальные флаконы духов стали появляться в относительно массовом производстве с XVII в. В качестве оформления первоначально использовалось золото, серебро, тонкий фарфор и драгоценности. Флаконы имели разнообразную геометрическую форму, были украшены декоративными орнаментами с мотивами цветов, животных и персонажей. Были распространены флаконы грушевидной формы из цветного стекла, оправленные в металл, украшенные лилиями, цветами и жемчугом. В XVIII столетии в оформлении флаконов доминировали метафорические образные сюжеты, появились специальные мануфактуры по выпуску флаконов для духов во Франции, Англии или Австрии.

Начиная с 1880-х гг., в упаковке парфюмерной парфюмерии стали превалировать мотивы, почерпнутые из искусства французского постимпрессионизма. Декоративно-орнаментальные или «флореальные» направления в дизайне парфюма зарождались и под воздействием английских прерафаэлитов круга Уильяма Морриса

(1834–1896). Изделия этого художника отличались рациональностью, простотой и ясностью форм с преобладанием «исторического декора». Моррис по праву считается «отцом дизайна», его лозунг «Красота и удобство» хорошо известен современным дизайнерам парфюмерии.

Однако вплоть до конца XIX в. флаконы существовали сами по себе и представляли собой самостоятельные произведения прикладного искусства. Лишь в начале XX в. появляется первый ансамбль из духов, имени и флакона, объединенных одной идеей. Автором этого нововведения был Герлен. Модельер Поль Пуарэ выпустил духи «Arlequinade» во флаконе и упаковке, объединенных единым стилем с определяющим мотивом треугольников и золотым цветом. Он одним из первых понял важность взаимосвязи между парфюмерией, образом и соответствием мировым тенденциям в различных областях искусства. В оформлении духов «Aladin» он сознательно обратился к восточным мотивам, используя металлический флакон, цепочку и персидские узоры.

В течение XX в. концептуальное единство ансамбля духов, имени и флакона получает дальнейшее развитие, оформившись в определенный вид прикладного искусства, где ведущих позиций достигли такие фирмы, как «Лалик» и «Баккара». Рене Лалик (1860–1945) – французский ювелир, имя которого было известно не только во Франции, но и всем мире. Его яркие оригинальные ювелирные изделия пользовались невиданной популярностью, особенно в артистических кругах Парижа. Замысловатые линии, флоральный декор, причудливые формы, – все это стало визитной карточкой мастера.

В начале XX в. Лалик начинает заниматься изготовлением флаконов для ароматов. Он глубоко и тщательно изучает искусство изготовления флаконов, воплощая новаторские идеи в технике «тающий воск», которая существовала ещё в египетском стеклоделении. В дальнейшем Ла-

лик развивает сотрудничество с известными парфюмерными фирмами: Д' Орсе, Герлен, Роже-и-Галле, Убиган, Молинар, Ворт, Нина Риччи. Первые его флаконы были достаточно просты, а эстетический акцент создавался за счёт оригинальности пробки – в виде цветка, бабочки, обнажённой женской фигурки. Для сохранения ароматов пробки выполняли притёртыми с помощью углеродной пудры. В 1900 г. Лалик открывает собственную фабрику Combs-la-Ville (Комб-ла-Вилле), недалеко от Парижа. Во время Первой мировой войны фабрика прекратила свою работу, но вскоре Лалик приобретает земли в Эльзасе и строит новую фабрику – Эльзасскую стекольную мастерскую Рене Лалика. Мастер всегда шёл в ногу со временем, поэтому в его работах проявились современные тенденции: геометрические строгие линии сочетаются с цветочным рельефом, используется стиль арт деко.

Современный период производства флаконов начался в 1960 г. под сильным влиянием маркетинга. Вплоть до 1970 г. весь мир пользовался маломерными флаконами, но вскоре их сменили роскошные упаковки. Магазины впервые продемонстрировали миру ароматизированные полоски бумаги (блоттеры). Этот рекламный трюк был придуман брендом «Giorgio Beverly Hills», что позволило в несколько раз увеличить продажи их парфюмерии. В конце XX в. конкуренция на парфюмерном рынке достигла своего пика, вследствие чего каждый производитель пытался блеснуть оригинальностью с целью привлечения покупателей.

Исследователь рекламной коммуникации Христо Кафтанджиев связывает эволюцию развития формы парфюмерных флаконов с восприятием основной целевой (женской) аудитории: «Можно рассматривать флаконы и как знаковую систему. В данном случае эта специфическая знаковость выражает психологические характеристики духов, актуализирующие прежде всего идею совер-

шенной женской красоты <...> эти флаконы по-своему означают семантическое поле женственности в некоторых его важнейших аспектах – утонченности, изяществе, цивилизованности, чувстве вкуса, сексапильности, экстравагантности и т.д.»².

В форме флаконов начинают прослеживаться линии женского тела. В рекламной фотографии парфюмерии можно заметить процесс интерсекции (наличие общих элементов), которая проявляется в следующем: округлости женского тела придаются форме флакона и аксессуаров (браслетов, сережек, манжет); форма флакона имитирует силуэт платья; преобладают желтые и золотистые тона – желтое платье, русые волосы, золотые украшения и желтый цвет духов.

Прежде чем обратиться непосредственно к образам воды в дизайне и рекламных объявлениях парфюмерии, следует выявить основные значения символики воды и производных от нее явлений. Для начала уточним понятие символа.

Символ – образ, являющийся представителем других, как правило, весьма разнообразных образов, содержаний, отношений. В отличие от аллегии, где образ играет подчиненную роль и выступает как иллюстрация некоторой общей отвлеченной идеи, символ предполагает равновесие идеи и образа. Символ несводим к абстракциям, потенциально содержит в себе множество абстрактных идей изображаемого предмета, так что последний предстает в его глубокой, разносторонней и многозначной смысловой перспективе. В этом и заключается нераздельное единство и равновесие идеи и образа, внутреннего и внешнего в символе³. Исходя из этого, можно рассмотреть значения символа «вода», а также «волны», «дождь», «лед», «море».

Вода может символизировать земную жизнь, первичные соки природы, преходящее, временное, буднич-

ное, ненадежное; это символ очищения, углубления, расслабления, отрешения от забот и негативных мыслей, синтез поверхностности и глубинности, знак коллективного бессознательного⁴.

Волны символизируют ритм, покой, размеренность, чистоту, глубину, соразмерность. Лед может интерпретироваться как паралич возможностей, скрытая потенция жизни, остановка, ожидание, вечность, твердость, стойкость, презрение ко всему низшему и недостойному, аристократизм. Наконец, море (океан) в символическом плане прочитывается как праматерия, свобода, стихия, бессознательное, вечность.

Все эти ипостаси воды, так или иначе, присутствуют в рекламном дизайне парфюмерии. Водные мотивы в рекламе и оформлении парфюмерных флаконов стали появляться в разных вариантах, особенно в связи с модой на так называемые ароматы с «водными» нотами. Это произошло в 1980-х гг. Все оформление парфюмерии класса люкс данного типа свидетельствует об основных характеристиках такого аромата: свежести, прозрачности, воздушности. Как правило, подобные флаконы создаются из стекла голубого цвета, чаще всего обтекаемой или каплевидной формы.

Форма флаконов во многом связана с символическим значением понятия «вода». Вода, выступая в качестве первоосновы мира, символизирует полноту возможностей, смешение элементов, предшествующее всем формам и всему творению. Подобно земле, вода представляет женский принцип, что обуславливает мягкие, плавные контуры парфюмерных флаконов.

Не стоит забывать, что основная целевая аудитория этого сегмента потребления – женщины. Т. Краско, исследователь психологии рекламы, утверждает: «Процесс восприятия и понимания рекламы, формирования положительного отношения к рекламируемому товару,

появление желания приобрести его – это процессы, обусловленные психологическими характеристиками потребителей рекламных сообщений, то есть конкретных живых и разных людей, для которых эта реклама предназначена. Именно на основе знания этих психологических характеристик и управляющих ими законов должна быть построена реклама»⁵. Реклама парфюмерии направлена в первую очередь на женщин, поэтому она и предлагает тот образ, который прежде всего хочет проецировать на себя потенциальная обладательница того или иного аромата.

Человек, которому обращена реклама, невольно оказывается «встроенным» в любой рекламный контекст. «Если говорится о растении, то имеется в виду не растение как самостоятельная ценность, а его способность дать человеку пищу или лекарства»⁶. Аналогичным образом, водные ноты в парфюмерии воплощаются в образах водной стихии, которая «обещает» потребителю ощущение свежести, легкости, независимости и т.п. Наиболее частое воплощение образа воды в рекламировании таких ароматов – это спокойное море, яркое солнце, песчаный пляж. Героиней рекламных плакатов в данном случае становится полуобнаженная или полностью обнаженная девушка. Например, в рекламе парфюма «Александро Де Аква» это девушка в мокрой полупрозрачной одежде, которая практически обнажает ее грудь (илл. 1). Своеобразный аналог гидрокостюма позволяет подчеркнуть эротизм женского тела. В рекламе этого вида сосредоточены все самые типичные для данного эротического стиля группы знаков:

1) аэродинамические (коннотирующие специфическую сексуальность двадцатого века) и в то же время чувственные формы женского тела;

2) вестемы – атрибуты элегантных сексуальных товаров (прозрачная ткань одежды):

3) колоремы (цвета как носители знаковости) – черный цвет, который наряду с красным, является доминирующим в эротическом изображении.

В рекламе Джорджио Армани, мы видим обнаженную женщину, которая входит в спокойные морские воды. В данном образе, на наш взгляд, воплощен образ Венеры, которая не рождается из морской пены, а, наоборот, возвращается в эту стихию (илл. 2).

Х. Кафтанджиев считает, что женщины связывают сексуальность больше с потребностями эго, чем с потребностями тела, а также, что женские фантазии более нарциссичны. «Фантазийные женские сценарии связаны со славой, с желанием власти, значительности, шика и гипнотического контроля посредством сексуальной харизмы. Частой темой является эксгибиционизм – женщина представляет себя обнаженной перед множеством восхищенных мужчин», – полагает исследователь⁷.

Достаточно часто в рекламе используется и образ русалки. Русалка, пленительное создание, наделенное ангельским ликом, белоснежной кожей – символ опасного и греховного соблазна, женского коварства и обмана. Для создания образа русалки в данном случае используется обнаженная верхняя часть тела девушки, призывный взгляд, распущенные волосы. Реклама «Aqua Woman» демонстрирует девушку-русалку, которая плавает среди разноцветных рыбок. В рекламе «Cool Water» от Davidoff бурные волны контрастируют со спокойным умиротворенным лицом девушки, как бы подчеркивая, что она находится в своей стихии. Флакон с парфюмом здесь похож на бутылку с письмом мореплователя, которая выброшена на берег.

Образы рекламных героинь в виде русалок можно увидеть и в рекламе ароматов, которые не относятся к водному типу. Здесь по-прежнему на первом месте момент эротизации, который предлагается в качестве идеала. Мо-

ре в данных образах может изображаться по-разному. В рекламе «Дюны» Кристиана Диора, море только обозначено названием парфюма и подразумевается, что оно скрыто за изгибами женского тела (илл. 3). Парфюмерный дом Герлен «Шалимар» на протяжении своей рекламной истории неоднократно обращался к такому стилю изображений. Другой темой, отражающей водную тематику в рекламных сообщениях Герлен, стали путешествия. Как правило, это бурное море, таящее опасность (еще одно распространенное значение водной стихии). Подобные рекламные объявления несут некую тайну, надежду, романтическую историю.

Возвращаясь к теме женской сущности и водной символики в рекламе парфюмерии, следует вспомнить, что вода, выступая в качестве первоосновы мира, символизирует полноту возможностей, смешение элементов, предшествующее всем формам и всему творению. Возможно, подобная фундаментальная роль воды в мироздании связывалась с приписываемой ей способностью трансформации, изменения (в силу ее «превращения» в пар, град, снег, лед). Соответственно, ангел – образ света, холодная бесстрастность ангела подчеркивается ледяными кристаллами и морозными узорами. На этих ассоциациях строится реклама парфюмерной воды «Angel». На рекламном постере парфюма «Ghost» (привидение) мы видим ночное море, которое соотносится с таинственным эротическим образом персонажа – загадочной девушки (илл. 4).

Реклама мужской парфюмерии с водными нотами принципиально другая. Здесь используется более глубокий синий цвет, лаконичные прямоугольные флаконы и четкие формы. Элементы эротизма встречаются реже, чем в женской парфюмерии. Преобладает спокойная подача образа. Идеал в данном случае – независимый, уверенный себе мужчина, готовый к приключениям. Такой образ

можно встретить в рекламе парфюма «Desire Blue» от Данхилл. Молодой человек задумчиво сидит на песчаном берегу моря и пристально вглядывается вдаль. Он похож на моряка, скучающего по морским странствиям (илл. 5).

На мужчин более старшего возраста рассчитан парфюм «Del mar» от Балдессарини. Герой рекламных фотографий и телевизионных роликов – мудрый, познавший многое своей жизни, «морской волк», который независим от обстоятельств и с легкостью покоряет женщин. На рекламе парфюма «Deer» (с англ. – глубина) от Davidoff изображен подводный ныряльщик, который стремится из темных глубинных вод к свету. Его изображение перекликается с образом отважного ловца жемчуга. Следовательно, опять создается романтический персонаж с элементами героики.

Таким образом, водные мотивы в рекламе парфюмерии, с одной стороны, иносказательным образом стремятся отразить специфику аромата (например, «водные ноты»), с другой стороны, предлагают символические или архетипические образы, с которыми сможет ассоциировать себя потребитель.

¹Костина А.В., Макаревич Э.Ф., Карпухин О.И. Основы рекламы. М., 2006. С. 261.

²Кафтанджиев Х. Образ женщины в рекламе. М., 2007. С. 70.

³Кошкин А.Л. Символ в рекламе // [monsimulacres. at.ua/load/kulturologija/simvol_v_reklame/](http://monsimulacres.at.ua/load/kulturologija/simvol_v_reklame/)

⁴Имшинецкая И. Креатив в рекламе. М., 2006. С. 128–138.

⁵Краско Т. Психология рекламы. Харьков, 2004. С. 9–10.

⁶Там же. С. 192.

⁷Кафтанджиев Х. Образ женщины в рекламе. С. 72.

ОБРАЗЫ И МОТИВЫ ВОДЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ

Вода в визуальных преломлениях, в частности в фотографии и кино, – образ красивый и легкий, связанный скорее с представлениями об отдыхе, расслаблении, путешествии и изменении, нежели образ метафизический. Между тем метафизическое прочтение этой ускользящее прекрасной стихии воплощено повсеместно в визуальных образах и насыщено скрытыми от поверхностного наблюдателя прочтениями.

Стихия воды волновала человека с древних времен, поэтому поневоле обрастала всевозможными смыслами. Но с появлением новых видов искусств, таких как фотография, кино, Интернет, предлагающими свой язык и способ коммуникации, образы воды приобретают еще более завуалированный оттенок. Так, мы уже говорим, об архетипах Харона и Офелии, выделенных Г. Башляр, турбулентности воды как свойстве миропонимания, «знаках» линейного времени и времени вечности в разных водных стихиях, национальном космо-психо-логосе, представленном, в том числе, реками, озерами, болотами, морями, океанами и т.д. и использованном при анализе поэтики национальных культур Г. Гачевым. Это далеко не полный круг тем, которые были связаны с водной стихией и вдохновляли исследователей.

Мертвая и живая вода как атрибут волшебных сказок выполняет фундаментальную экзистенциальную функцию – умерщвления и воскрешения героев. Даже при

кратком обзоре понятно, что тема воды – одна из самых важных и загадочных. Настоящий момент истории, по-видимому, как очередной преапокалипсический этап отмечен пристальным вниманием к воде. Возможно, это связано с осмыслением символов эпохи Водолея. Труды многих ученых доказывают, что вода есть зеркало человеческого сознания. Путешествие по воде, безусловно, может быть рассмотрено как символический процесс инициации и путь к обретению себя другого. Образы воды, как никакие другие, трудны для визуальной статичной фиксации. Кроме того, при разных режимах выдержки и диафрагмы даже при фотографировании вода раскрывает все новые и новые свои грани.

Из всего многообразия образов, которые подарила вода человеку, особенно интересна и актуальна для нашего времени стихия спокойной воды, в которой человек ищет свой образ, ассоциированный им с потерянным когда-то образом себя или значимого другого. «Свет мой, зеркальце, скажи, да всю правду доложи», – вопрошает человек, желая увидеть сокровенные черты самого себя. И, как все сокровенное, сокрытое, сакральное, оно притягивает и отталкивает, приоткрывает то, что давно забыто или, возможно, показывает то, что еще только случится.

Среди подобных волшебных «зеркал», которые прообразом имеют стоячую прозрачную воду, можно назвать фотокамеру и кинокамеру. Фотоаппарат дарит нам наш «вечно застывший» образ, подобно частице души Ка в мифологии древних египтян, которая остается навеки, даже когда умирает тело. Кинокамера, наподобие вечно текущей реке, позволяет нам проследить за огромным числом событий и, что еще важнее, человеческих душ. Не случайно аборигены испытывали панический страх перед антропологами, когда те их фотографировали, так как считали, что фотография забирает одну из частичек души, поскольку что-то (отпечаток) не может получиться из ни-

чего. Подобные матрицы мышления выводят и то положение, что застывшая вода подобна зеркалу, которое «владеет информацией» будущего.

Кино, по заключению психоаналитика В. Мазина, во многом подобно сновидению, и потому его можно сравнить с экраном нашего психического аппарата, где ночью по своим «законам» живут частичные образы дневных впечатлений¹.

Ролан Барт в своей «Camera Lucida», самой загадочной книге о фотографии, размышляет о том, насколько фотографическое изображение является близким тому образу человека, который остается в памяти потомков. Фотограф Борис Михайлов снимает «невидимые» темы советской жизни, что в настоящее время звучит как показ бессознательного советской эпохи. Все, что непозволительно было снимать и видеть в советскую эпоху, вдруг стало актуальным искусством в наши дни.

Особенную актуальность тема воды может приобрести в настоящее время, в эпоху нарциссических расстройств или, по меткому обозначению Вадима Руднева, «апологии нарциссизма»². Термин «нарциссическая личность», все более часто появляющийся в лексиконе культурологов и психоаналитиков, восходит к древнегреческому мифу о Нарциссе. Сын беотийского речного бога Кефисса и нимфы Ларионы, обладавший необычайно красивой внешностью, но безразличный к любви многих женщин, за что и получил их проклятье, получил от богини правосудия Немесиды возможность увидеть собственное отражение в воде. По пророчеству Тиресия, не увидев своего лица, Нарцисс прожил бы до глубокой старости. Увидев же свое лицо, юный бог влюбился в самого себя и умер от любви к себе. На месте его гибели вырос цветок нарцисс. Сама легенда о цветке нарциссе имеет еще более древние корни. Народная этимология, как сказано в «Мифологическом словаре», «сблизила имя нарцисс с грече-

ским глаголом «цепенеть», «столбенеть», и это сближение, возможно, послужило одним из источников мифа»³.

По другой версии мифа, у Нарцисса была любимая сестра-близнец. Когда она умерла, он принял свое отражение в воде за ее образ, начал постоянно глядеть на нее и умер от горя. Нарцисс упоминается также в мифе о Персефоне. Богиню похищает Аид, когда она собирает нарциссы. Вероятно, цветок здесь можно рассматривать не только как атрибут богини земледелия, но и видеть в нем «пограничные черты» застывшей метаморфозы – между земным и подземным царством. Миф о Нарциссе отражает и черты первобытной магии с характерной для древнего человека боязнью увидеть собственное отражение (своего двойника) и умереть от этого.

В теории психоанализа Зигмунда Фрейда термин «нарциссизм» появляется в 1910 г. для обозначения однополого выбора объекта⁴. Нарциссическая установка обуславливает выбор либидозного объекта, похожего на самого человека, и направление на него любви и заботы как бы с позиции собственной матери. В 1911 г. эти наблюдения подтверждаются и описываются психоаналитиком в случае со Шребером, а в 1913 г. в «Тотеме и табу». В 1914 г. Фрейд создает целую теорию о нарциссизме, где разделяет первичный и вторичный нарциссизм⁵. Если первичный нарциссизм – это норма раннего развития ребенка, связанная с направлением либидо на себя, то вторичный нарциссизм – скорее перверсия, «изъятие либидо из объектных нагрузок и обращение его вновь на Я»⁶.

Вторичный нарциссизм – это и состояние крайней регрессии субъекта, который как бы возвращается к первичной целостности, невозможности отделения из первичной стихии, и определенная структура личности. Первичный нарциссизм связан с особым ощущением времени: индивидуальное время переживается как время вечности. На этой стадии для ребенка характерна магическая вера во

всевластие мысли. Нарциссизм «всегда непременно означает “необъектное” или, по крайней мере, “недифференцированное” состояние, предшествующее расщеплению на субъект и внешний мир»⁷. В работе «Скорбь и меланхолия» (1916) речь идет о нарциссическом отождествлении с объектом, по типу которого формируется собственное Я. Прообразом первичного нарциссизма, где еще существует полное слияние Я и Оно, является внутриутробная жизнь. Сон с его «частичными объектами» актуализирует в памяти это состояние.

Нарциссическая личность имеет расщепленную самость: с одной стороны, это гипертрофированно величественное, героическое Я, с другой стороны – ущербное, вечно ненасытное. Это расщепление приводит к возникновению все новых и новых субличностей. Подобные нарциссические личности в век медиатехнологий с его культом частичных образов становятся все более и более распространенными.

Подростки и, что еще более, странно, взрослые люди настолько увлечены образами собственного Я, что количество фотопортретов значительно превышает количество всех других образов, связанных с любовью к другим и к миру в целом в Сети. Другой воспринимается как неотъемлемая часть себя. Без поддержки других субъект теряет ощущение подлинности существования. Отраженный в глазах других образ становится более значимым, чем собственно личностное определение и самоощущение. Границы между Я и Другим стерты, поэтому презентация интимных отношений с отсутствием всяких границ становится разновидностью самопрезентации. Современный человек подобного типа не выстраивает границ с Другим, как бы погружаясь в пучину первичных вод. Актуализируется самый ранний период жизни, когда погружение в Другого было связано с первичным симбиозом с телом матери. Фиксация на этом этапе самоощущения да-

ет два полярных ощущения: либо бескрайнее блаженство от слияния с космосом, либо бесконечно длящийся ад (в зависимости от ситуации внутриутробного развития на первых этапах). Фиксация на этом раннем этапе развития формирует особую структуру личности (где грани реальности и фантазийного мира размыты), то есть психотическую структуру личности, легко превращающуюся в психоз. Реальный объект наделяется фантастическими воображаемыми чертами, а воображаемый – идеальный – попеременно выступает то как «идеальный, абсолютно хороший», то как «абсолютно плохой».

Самокритика у нарциссического субъекта отсутствует, так как он пребывает то в фазе величия, то в фазе ничтожества, реального Я практически не существует. Подобный расщепленный субъект нуждается в постоянных похвалах со стороны других – отсюда заинтересованность в чрезмерной самопрезентации и поддержке (смайликах, комментариях и т.п.). Именно другие, находящиеся по ту сторону монитора (в зазеркалье), и являются критерием качества существования Нарцисса. Он нуждается в их одобрении как в реальных друзьях. Он – человек толпы.

Прозрачная гладь спокойных вод – один из прообразов зеркала, в котором человек смотрит на себя. Нарциссизм в своей глубине связан с раскрытием таких амбивалентных качеств, как мазохистско-садистические черты. Переживание созерцания переходит в замороженное упование, созерцание расщепляется на сожалеющее, утешающее и атакующее. Как пишет Гастон Башляр, «к существу, глядящемуся в зеркало, можно всегда обратиться с двойным вопросом: для чьей пользы ты любишь себя? Во вред кому ты любишь себя? Сознаешь ли ты свою красоту или силу?»⁸. Для чего я показываю себя обнаженным перед всеми в Сети – чтобы кому-то сделать больно или привлечь в сети своего эротического обаяния?

Границы личного и общественного здесь стираются, а сеть уподобляется прозрачному стеклу, водной глади бессознательного.

Тема воды зачастую связывается со стихией грез и воображения: это нечто нематериальное, ускользающее от фиксации, скорее осколки образа, чем что-то цельное. Это стихия манящей тайны и даже смерти, ибо погружение в воду грозит исчезновением человеку. Воды мифологической Леты обеспечивали человеку забвение для начала «новой жизни». Стихия воды в поэтике Гастона Башляра связывается с бессознательными образами флегматичных людей с избытком слизи в организме. Таким образом, стихия воды ближе географическим зонам с влажным климатом и людям, населяющим подобные места. Возможно, имеет смысл говорить и об эстетике, психологии и даже морали воды.

Художники и фотографы часто украшают водной гладью или образами водных стихий и их жителей свои пейзажи. В водном отражении возникает иллюзорный образ, который подобен отраженному миру. Но само удвоенное сообщает картине другой смысл – зазеркалья, неподлинности, обманки видимого. Перед спящими водами – болота, пруда, озера – охватывает желание погрузиться в мечты, воспоминания, вплоть до наркотического погружения в вечность. Вспомним фрагмент новозеландского фильма «Пианино» (режиссер Дж. Кэмпбелл; 2000), где главная героиня едва не тонет в океане, будучи привязанной к своему пианино. Здесь звучит ее мысль – каким бы шансом было так закончить свою жизнь! Но ее спасают (что, на наш взгляд, является упущенным шансом режиссера сделать великолепным конец чудесного фильма).

Стихия моря или океана часто вызывает сильные волнения, связанные с необузданным желанием погрузиться в волнующую стихию и испытать бурю чувств. Иными словами, «капли могущественной воды достаточно

и для того, чтобы сотворить мир, и для того, чтобы растворить ночь»⁹.

Классификация образов воды начинается у Башляра с образов «недовоплощенных» к более материализованным: поверхностные образы, образы, играющие и создающие свой мир на поверхности водной глади, образы водных проявлений, грезы, связанные с воображаемой жизнью в водных глубинах. Степень их материализации очень условна. Именно стихия воды так заманчива для поэтов и достаточно интересна для философской рефлексии, отмечал Башляр. Стихия грез, связанная с водой, способна творить образы, не только восходящие к реальности, но и преодолевающие ее. Отсюда необычайно органична связь темы воды с фотографией: их объединяет поэтика молчания как предельности в движении материи, отражения как проявления нарциссизма.

Нарциссизм отдельного существа мало-помалу входит в рамки подлинно космического нарциссизма в рамках фотографии. Вода как зеркало, как предел двух миров, имеет двойственную амбивалентную поэтику: желания и страха, добра и зла, темного и светлого. Вода примиряет два противоположных полюса, отчасти уравнивая материальные, физические явления и психические. Будучи подобным посредником, она замедляет ход времени, примиряя как бы «живое» (смотрящееся) и отраженное (мертвое). Башляр связывает синтаксис воды, используя два архетипа – комплексы Харона и Офелии. Первый – перевозчик душ, посредник, Офелия – утонувшая, погибшая душа.

Вода есть один из образов человеческой чистоты. В значительной степени это касается с пресной воды, вод, которым не нужна безграничность соленых морей. «Необузданная вода» связана с динамическим воображением, отчасти с темным миром, приобретая черты холерического темперамента. Она гневается, ее обуздывают. Она ме-

няет пол. Шумящие воды учат людей говорить, петь, подражать речам.

Воображение – это способность творить образы, выходящие за пределы реальности: великие события случаются с нами до того как они свершатся в реальности. Видения первичны. Образы воды не обладают постоянством, они обманчивы, не постоянны, ими злоупотребляют, по словам Башляра, «вторичные поэты». Они мимолетны, и впечатления от них ускользают. Лишь при соприкосновении с другими стихиями (например, с землей), образы воды приобретают весомость, как, например, болото с его семантикой мертвых, засасывающих вод.

Поэтика нарциссизма рассматривает два аспекта: смотреть и рассматривать себя. Когда человек любит себя, его подтачивает соблазн. Образы в воде всегда таят опасность исчезновения, рассеивания, они не чаруют мечтателя. Вода, погруженная во мрак, постепенно материализуется. Вода показывает нам нашего двойника – отсюда ее «предсказательные способности». Автор книги о Нарциссе говорит, что отраженный мир есть обретенный покой. Нарциссизм преображает весь мир в цветы и наделяет все цветы осознанной красотой.

Капля воды может выполнять и роль линзы, преломляя под определенным углом видимую человеком реальность. Капля, в зависимости от своего химического состава, скорости падения, угла преломления света и т.д. может приобретать самые причудливые очертания. Страстный поклонник макросъёмки, немецкий фотограф Маркус Ройгельс создаёт потрясающие снимки капель воды. Пузыри, кроны, грибы, зонтики, летающие тарелки и фонтаны с множеством брызг, – микроскопическая капля воды в его работах приобретает самые необычные сказочные формы (илл. 1, 2, 3). Изобретательность фотографа безгранична: уникальные водные «конструкции», необычные эффекты и оттенки он создаёт с помощью воды, сахара,

молока, чернил, пищевых красителей и гелей. Превосходных результатов он достигает не столько благодаря технике (кстати, фотограф предпочитает камеру Sony с макрообъективом Minolta), сколько благодаря своему трудолюбию, терпению и фантазии; а техника для него – всего лишь один из способов вложить воображение в снимки.

Ройгельс овладел искусством фотографии абсолютно самостоятельно. Занявшись фотографией с целью создать семейный альбом, он стал читать книги, смотреть чужие работы и обсуждать их в сообществах. Однажды он попробовал заснять падающую каплю чая. С тех самых пор макросъёмка стала его главным хобби. Ройгельс стал экспериментировать: много, упорно, без усталости снимая падение капель при разных настройках. То, что мы видим на его работах – реальные достижения фотографа, к которым не причастен ни один графический редактор. Показ скрытого мира в жизни сталкивающихся капель воды приносит ему радость и открытие нового мира, потаенного от невооруженного глаза.

Фотограф с радостью рассказывает в своих интервью о процессе съёмки и хитростях настроек. Основные формы – «зонтики» и «летающие тарелки», как он говорит, создаются относительно легко. А вот для создания «двойных» фонтанов и форм, напоминающих грибы, требуется немало терпения. Высокие «фонтанчики» станут эффектнее, если добавить в смесь сахар и загуститель, а брызги будут взлетать выше, если разбавить жидкость ополаскивателем, – делится своими секретами Ройгельс. Таким образом, различный химический состав воплощается каждый раз в уникальную форму, а свет, падающий под разными углами, заставляет образ окрашиваться каждый раз по-другому.

Красота фотографий воды в том, что она каждый раз удивляет, никогда нельзя предсказать, какие формы она примет. Это как игра в лотерею: должно принять то,

что получилось волей случая. Как видим, процесс фотографирования воды напоминает принцип алеаторики, часто используемый в музыке XX века – случай играет ведущую роль в построении образа. Чтобы запечатлеть каждую мельчайшую деталь рисунка, нужно тщательно устанавливать технические параметры: максимально короткое время срабатывания вспышки и короткие выдержки. Скорость работы затвора, которую использует Ройгельс, составляет одну шестнадцатитысячную долю секунды. Нужно учитывать расстояние, с которого падает капля, и, конечно же, уделить внимание правильному освещению.

Своими работами фотограф хочет обратить внимание общества на необходимость большей заботы о нашей планете, тем самым, выдвигая идеологическую программу для своего «мокрого» проекта. Для этого он создал серию фотографий падающей капли воды, вобравшей в себя весь мир. Падение выглядит как микромир – очень сложный и хрупкий. За этими фотографиями стоит мечта открыть людям глаза на некоторые маленькие чудеса вокруг них и призвать к внимательному отношению к природе.

Французский фотограф Кристоф Жакро выбирает для своего творчества, также связанного с темой водной стихии, необычное время. Это моменты, когда город находится во власти проливного дождя; когда мир за окном, по которому бегают струйки дождя, напоминает мозаику из цветных зонтиков; когда привычные образы искажаются в кривом зеркале влажного асфальта; когда создается вдалье одинокая фигура прохожего, застигнутого метелью. Благодаря воде, мир преобразуется и сверкает более яркими красками (илл. 4, 5, 6).

Жакро живёт и работает в Париже. Режиссёр-постановщик и киносценарист по профессии, однажды он захотел запечатлеть дождливую погоду в Париже. Так, совершенно случайно, родился цикл фоторабот «Париж

под дождём», а вскоре в свет вышла и его фотокнига. Проект сразу же получил огласку и известность. Успех вдохновил фотографа на создание подобных серий в Гонконге, Чикаго и Нью-Йорке, и всякий раз ему удавалось передать уникальность дождя в каждом городе. С тех пор работы фотохудожника о дожде представлены в художественных галереях по всему миру. Кредо фотохудожника таково: только научившись принимать мир таким, как он есть, а значит – принимать и погоду со всеми её капризами – человек может научиться новому, целостному взгляду на мир.

Жакро удаётся тонко почувствовать и передать в своих работах ни с чем не сравнимое романтическое настроение, которое создаёт дождливая и снежная погода. Не случайно его называют лучшим фотографом дождя. Съёжившиеся фигурки прохожих, ставшие вдруг такими беззащитными и маленькими, сверкающий асфальт под элегантными туфельками незнакомки, погружённые в белую дымку очертания города и пузырьки в лужах, – мельчайшие детали всех этих, незаметных на первый взгляд, моментов подмечает фотохудожник. Он очарован противостоянием стихии и цивилизации. То, что большинство пренебрежительно называет «непогодой», его искренне восхищает.

Философская глубина, тихая нежность, романтическое очарование, светлое меланхолическое настроение, эмоциональность, присущие творчеству Кристофа Жакро, передаётся зрителям. Эта поэтика дождя, навевающая каждому из нас мысли о чём-то самом сокровенном, это драматичное противостояние цивилизации и природы действительно расширяют рамки привычного мировосприятия, подтверждая авторскую мысль: примите мир таким как есть, и он откроется перед вами неизведанными прекрасными гранями. Вода, как стихия омывающая, снимает с нашего взгляда наносное, как стихия очищающая,

показывает нам мир в более ярких красках, тем самым, заставляя в зеркале вод увидеть еще до конца не познанные грани себя и мира.

¹*Мазин В. А.* Сновидения кино и психоанализа. СПб., 2007. 252 с.

²*Руднев В.* Апология нарциссизма: исследования по семиотике. М., 2007. 277 с.

³*Ботвинник М.Н.* Нарцисс. Мифологический словарь. М., 1991. С. 389.

⁴Нарциссизм // Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М., 1996. С. 243.

⁵Нарциссизм первичный, нарциссизм вторичный // Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М., 1996. С. 246–248.

⁶Там же. С. 246.

⁷Там же. С. 247.

⁸*Башляр Г.* Вода и грезы: опыт о воображении материи. М., 1998. С. 44.

⁹Там же. С. 27.

Глава третья

**ОБРАЗЫ И МОТИВЫ
ВОДЫ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

СЕМАНТИКА ВОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЁТЕ

Знаменитая экранизация романа И.В. Гёте «Избирательное сродство», сделанная в 1996 г. итальянскими режиссерами Паоло и Витторио Тавиани, начинается с примечательного эпизода: из морской глубины вытаскивают старую, покрытую илом, но сияющую мраморной белизной античную статую. И конечно, это не просто красивый образ, хотя содержание, как романа, так и фильма, напрямую с этой сценой не связано. Создатели фильма конгениально воплотили посредством кинематографического образа основу гётевской философии, которая выстраивала бытие как «всеобщую» жизнь (All-Welt, All-Leben), и мифопоэтики, где произведение искусства было таким же, как любой природный «организм», созданием природы, являющим своей безупречной формой первоисточника жизни (Ursprunglichkeit – исконность, изначальность), ее праобраз (Urbild).

«Водяные» аспекты играли в такой системе координат важнейшую роль, – как концепт (символ) воды, так и весь водный семантический и культурный комплексы – т.е. значения, аллюзии, смыслы, соприкасающиеся на разных уровнях и образующие в своей совокупности символическую мифопоэтику Гёте.

По мысли Мирче Элиаде, в космогонии вода выполняет одну и ту же функцию, какую бы ни была общая структура тех культурных комплексов, в состав которых

она входит: *вода предшествует любой форме* и лежит в основе всякого творения, поддерживает его, она – перво-вещество (или «пра-феномен», как сказал бы Гёте).

Идея *формирования первоформы из воды* при всей своей парадоксальности является излюбленным мотивом не только философско-культурных интуиций Гёте, но и его эстетических взглядов. Из воды рождается жизнь, из «водяной» глубины природы рождается культура; в океане вод, символизирующих «текущее» время, «созревает» и сохраняется идеальная красота. Поскольку, – считает Гёте, – природа и произведение искусства построены по одним и тем же законам, представляют собой «живое целое» (*das lebendige Ganze*)¹, «живую» форму, на символическом уровне они могут быть соотнесены с неуловимой, в каждый момент разной «формой» воды.

Эпизод из фильма, с описания которого я начала свои размышления, это парадоксальное сходство выявляет: каменное изваяние «рождается» из воды; твердая, идеальная пра-форма (произведение искусства) – это «застывшая» форма водной стихии. Гёте приходит к этой мысли совсем молодым поэтом и сохраняет ее контуры в зрелом творчестве.

В описание готического собора в статьях «О немецком зодчестве» (1771) и «Третье паломничество ко гробу Эрвина в июле 1775 года» (1775) входит параллель камень/вода. Собор в Страсбурге – каменное сооружение – Гёте рассматривает как творение средневекового архитектора Эрвина фон Штейнбаха, из «духа» которого, «формируясь, *заструилась живая красота*» (*lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen*)². Поскольку произведение искусства для Гёте – это всегда совершенная органическая форма, описание памятника архитектуры обретает форму «молитвы» к совершенному индивидууму – Природе и Божеству: «Ты един, и ты живой, ты зачат и созрел. Перед тобой, как перед вспенившимся во-

допадом могучего Рейна <...>, как перед великой мыслью мироздания – в душе оживает то, что в ней является творческой силой. <...> Благодаря ей возникает самостоятельное произведение искусства»³.

Но наиболее ярко весь символический комплекс воды отражается в лирическом шедевре «Западно-восточный диван» (1814–1815), написанном спустя полвека уже знаменитым мастером. По сути, концепт воды является ядром всей образной системы этого сборника стихотворений, построенном как «игра» восточными и западными аллюзиями и понятиями. Текст формирует пространство, в котором противоположность культурных смыслов оказывается мнимой, а в диалоге западного и восточного поэтов («Книга певца» и «Книга Хафиза») проясняется суть «текучей» «бесформенности» восточного слова-намёка, на первый взгляд противопоставленного пластической, «каменной» форме западного слова-образа. Задача автора «Дивана» – раскрыть возможности иного понимания, на том пра-феноменальном символическом уровне, где снимается противопоставление Запада/Востока, формы/ бесформенности, окаменелости/текучести, где рождается идея единой человеческой Культуры, проявленной через «ускользающее» поэтическое Слово, не имеющее географических координат.

Смысловым центром «Книги Хафиза» можно назвать стихотворение «Безграничный», которому первоначально Гёте дал название: «Поэтическая манера Хафиза». Восточный «поэтический источник» (Dichterquelle) и в этом стихотворении напрямую связан с «водной» символикой: «Und ungezählt entfließt dir Well` auf Welle» (...и бесконечное число раз из тебя вытекает волна за волной). Когда Гёте впервые открыл «Диван» Хафиза, а затем стал читать и других персидских поэтов, он был потрясен странным, удивительным, и при этом необычайно близким ему миром поэтических образов, как и тонкой игрой

аллюзиями, философской мудростью и особой восточной «мистикой», совпавшей, как ему казалось, с его собственным подходом к бытию, натурфилософскими идеями, учением об «органической форме» как идеальной целостности и т.д.

В другом стихотворении «Песнь и изваяние» символом вечно текучей, «ускользающей» формы становятся «воды Евфрата». Здесь же возникает образ скульптурного изваяния из глины, который, казалось бы, легко интерпретировать как «пластичную» форму западного искусства. Но вдруг – стихотворение завершается совершенно неожиданным выводом: «*Так вода в руках поэта / обретает формы*». Причем в немецком языке мы имеем дело с совершенно непередаваемой игрой слов (*wasser wird sich ballen*): примерно так, как снег слипается в ком...

И уже много далее, в «Книге изречений» в странном на первый взгляд стихотворении о «раздавленном твороге» противопоставление жидкой бесформенности/ограниченности как контраста восточного/западного смыслов неожиданно снимается, ведь они имеют одну и ту же «пра-феноменальную» основу: из «жидкой глины» (Quark⁴) возводится «глинобитная постройка» (Pisé):

Раздавленный творог
Не крепок, хоть широк.
Но бей по нем, и вскоре он
И тверд, и формой наделен (In feste Form, er nimmt
Gestalt).

Такой же камень есть – не бьется,
В Европе он Pisé зовется (пер. В.В. Левика).

Во всех приведенных выше примерах Гёте не противопоставляет слово и пластику – как восточное и западное (воду и камень), а художественно воплощает мысль о «пластичности» поэтического, ускользающего слова –

слова, которое в «мерцании» всех своих смыслов является таким же «живым целом» как и скульптурное изваяние. Идеальное произведение искусства, «струящаяся красота» – это и античная скульптура, и средневековый собор, и восточное «слово» Хафиза, и собственная поэзия «западного сочинителя» Гёте. Символом такой живой, «органической» формы (Gestalt), созревающей в водной глубине, становится поэтический символ жемчужины, проходящий через все книги «Западно-восточного дивана». Приведу только один пример:

Здесь *перлы* поэзии (*dichtrische Perlen*),
Те, что мне выбросил
Страсти твоей могучий прибой
На берег жизни пустынный...
...Они – *дождевые капли Аллаха* (*die Regentropfen Allahs*),
Созревшие в скромной жемчужнице! ... (пер. В.В. Левика)

Эти строки из «Книги Зулейки» не входят в число хрестоматийных или часто цитируемых стихотворений «Западно-восточного дивана», но, тем не менее, концентрируют важнейшие для поэта мотивы и темы. И уже такой внешней «незначительностью», за которой прячутся, наслаиваясь друг на друга, бесконечные смысловые уровни, оно показательно как пример поэтической стратегии Гёте.

На первый взгляд этот текст отсылает к многократно проанализированной и досконально изученной истории любви Гёте и Марианны фон Виллемер – «Зулейки», героини и «соавтора» «Дивана». Одновременно поэт поднимает важнейшую для него тему о сущности творчества вообще – на границе между жизненными страстями и самоотречением. Но прежде всего это, конечно, метафора

рождения искусства – из «водной» глубины переживаний к целостной форме художественного образа. Жемчужина-капля – это Слово, такое, какое Гёте нашел на Востоке, вынырнувшее из недр бытия как сияющий Смысл, освободившись от сковывающей его «скромной» словесной «ракушки». Совершенство формы создается и в бесконечной семантической глубине слов, и в бесконечном взаимоотражении отдельных мотивов и образов – особых подвижных, неуловимых «гештальтов»-образов, собирающих свою идеальную органическую «форму» в символ как особый тип реальности. И тогда образ дождевой капли – образ «ускользающей», «текучей» и явленной лишь на одно неуловимое мгновение целостности, воплощающей тождество внутреннего смысла и внешней формы, становится символом СЛОВА как такового. А поскольку речь идет о «дождевых каплях Аллаха» – то и символом «живой» целостности природы и духа, реального и идеального уровней бытия. Такая «текучесть», неуловимость, невысказанность создает сильное поле напряженности, как бы подталкивая к новым интерпретациям, к поиску конечного, последнего слова, прорывается в сферу высшей духовности, к истокам пра-феноменальной, символической реальности Гёте – единой для поэзии, природы, разных культур, и для бытия в целом.

¹Goethe J.W. Werke in 12 Bde. Berlin und Weimar, 1974. Bd. 11. S. 17.

²Ibid. S. 11. Немецкий глагол *quellen* имеет значение «бить ключом; пробиваться, просачиваться; течь, литься (ручьём); набухать».

³Ibid. S. 44-45.

⁴Немецкое слово «Quark» в языке эпохи Гёте означало не только «творог», но и «жижа, грязь, жидкая глина», а также «ерунда, чепуха»; слово «Pisé» – в переводе с французского языка – «глиняная масса, глинобитная постройка».

«Я ЛЮБЛЮ МОРЕ, КАК СВОЮ ДУШУ» (ГЕНРИХ ГЕЙНЕ)

В жизни Генриха Гейне был недолгий период, когда море стало его лучшим собеседником, источником ярких эмоциональных переживаний и глубоких размышлений. Подобно тому, как, путешествуя по Гарцу, поэт поднимался в горы, чтобы уйти от мелочной жизни филистеров, так и встреча с морем стала для него обретением идеального мира, врачующего боль от несчастной любви, от разочарований и душевных смятений. В письмах к друзьям поэт признавался, что море – это «чистая и дикая стихия», которая исцеляет его тело и душу.

Море щедро обогатило лирику и прозу Гейне. Оно подсказало величественный заключительный цикл «Книги песен» («Buch der Lieder», 1827), оно побудило к созданию прозаического фрагмента-размышления, красившего «Путевые картины» («Reisenbilder»). И стихотворному циклу, и прозаическому фрагменту Гейне дал название «Северное море», отдав тем самым благодарную дань своему вдохновителю и «соавтору».

Тема моря пришла в творчество Гейне, когда рождались первые стихи третьего цикла «Книги песен» – «Опять на родине» («Die Heimkehr»). Они были написаны в июне и начале июля 1823 г., во время пребывания поэта у родных в Люнебурге, а затем в Гамбурге, после встречи с семьёй дяди Соломона. Возвращение в места юности были и горькими и возрождающими. Поэт прощался со своей возлюбленной, но встреча с её младшей сестрой,

малюткой, похожей на ту «что загубила его жизнь», дарила робкую надежду на новую любовь. Однако при этом возникали тревожные вопросы: не повторится ли прежняя история? Сможет ли любовь победить силы повседневного? В это время и произошла встреча поэта с морем.

В конце июля 1823 г. Гейне проводит несколько дней в курортном местечке Куксхафен, что на Северном море. Их было достаточно, чтобы у поэта возникло осознание глубокого созвучия своего внутреннего мира морской стихии. И здесь рождаются шесть морских стихотворений, вошедших в цикл «Опять на родине», в которых главным становится мотив моря: сердце поэта как море, оно то безмятежное и спокойное, то взволнованное и изменчивое, как вечные морские приливы и отливы. Но и в глубинах моря, и в тиши сердца таятся прекрасные жемчужины. Так, уже в первых стихотворениях Гейне о море ярко проявился романтический антропоморфизм явлений природы. В прозаическом фрагменте Гейне напишет: «Я люблю море, как свою душу... как в море есть невидимые подводные растения, всплывающие на поверхность лишь в миг цветения и вновь тонущие, когда отцветут, так и из глубины души моей всплывают чудесные цветы и благоухают, и светятся, и опять исчезают»¹.

В первых же морских стихотворениях море уносит мечты поэта к далеким странам снежного севера и знойного юга, и не то в воображении, не то наяву к нему приплывает прекрасная рыбка, сестры которой русалки, а из морских глубин является чудная Водяница, чтобы признаться в любви «милому человеческому лику». Море – это красота, любовь, счастье, оно может быть грозным, мятежным, разъяренным, но всегда любимым. Гейне писал Карлу Иммерману: «О, как я люблю море! Я так сроднился с этой дикой стихией, и мне так по душе, когда оно бушует» (1У,424).

Новая встреча Гейне с морем произошла в августе 1825 г. Начинаящий поэт приезжает на остров Нордерней и остается здесь до конца сентября. Это был трудный период в его жизни. В июне Гейне защитил докторскую диссертацию в Гёттингене, и теперь ему предстояло определить свой дальнейший жизненный путь. Однако с делами службы ничего не вышло. Ни желаемой должности доцента в Боннском университете, ни места адвоката получить не удалось. Но помогло море, оно дало творческий импульс для творчества: до конца года был написан первый раздел цикла «Северное море» («Die Nordsee»). В июле 1826 г. Гейне вновь приезжает на Нордерней и остается здесь до середины сентября. Этот период общения с морем в творческом отношении оказался еще более плодотворным. Вернувшись к родным в Лüneбург, Гейне к концу года завершает второй раздел цикла «Северное море» и пишет одноименный фрагмент, продолжающий «Путевые картины».

В процессе работы Гейне не раз обращался к самооценке своих стихов. Их оригинальность и новизну поэт обычно связывал с неповторимыми впечатлениями, которые ему подарило море. Он писал, что величественная природа «расширяет душу», благодаря чему он достигает высот в искусстве «трагического юмора». Море действительно возвысило и расширило фантазию поэта до космических высот. И теперь о возлюбленной и любви к ней он говорит другими словами. Поэт не описывает красоту женщины, он восславляет её, как царицу, даруя ей диадему из лучей солнца. Своё признание в любви он пишет огромными буквами на темном небосклоне. А пером ему служит высокая ель, напоённая огнем пылающей Этны. Обычная житейская история о не сложившейся жизни супружеской пары представлена в величественной картине заката, когда огненное солнце опускается в море, а вслед затем появляется «печальная и смиренно бледная луна»

со своими сиротками-звездами. Луна хочет вернуть своего супруга-солнце, которого она по-прежнему любит, а он, пребывая в гневе и горе, остается неумолимым в своей гордыне.

И в штиль, и в бурю море неизменно уносит мечты поэта в идеальный мир. Тихий шёпот волн пробуждает воспоминания о детстве, о сказаниях древних лет. Море навевает чудные сны, и видится поэту, как шествует по земле и воде Спаситель, в груди которого пылает сердце-солнце. Однако как бы высоко ни уносило воображение поэта, он непременно должен был вернуться на землю. Стихотворение «Морское видение» повествует о том, что в глубине моря поэт видит прекрасное лицо, казалось, навсегда потерянной «вечно любимой». И он устремляется к ней и, раскрыв объятия, готов броситься к ней на грудь. Но именно здесь происходит пробуждение: капитан успевает схватить мечтателя за ногу, и, оттащив его от борта, кричит: «Да, что вы, спятили, доктор?» Мечта остается недостижимой, а жестокая правда жизни вступает в свои права. А значит, коварной иронии суждено отменять высокую патетику.

Десять стихотворений второго раздела «Северного моря» Гейне назвал «колоссальными эпиграммами».

Своеобразным эпиграфом к этому разделу в целом может считать название первого стихотворения «Приветствие морю» («Meergruß»). Поэт шлет морю столь же громкий приветственный клич, как и тот, что издали десять тысяч древних греков, вернувшихся на родину с полей сражений. Для отважных воинов море – символ их отчизны, как и для поэта – шум морских волн есть голос его родины.

Центральные стихотворения второго раздела «Гроза» («Gewitter»), «Песня океанид» («Der Gesang der Okeaniden»), «Боги Греции» («Die Götter Griechenlands») начинаются картинами моря, отсылающими поэта к раз-

думьям о трагических путях истории. Он глубоко не удовлетворён настоящим, где на место светлых богов эллинов пришли печальные боги назареев. Он страстно желает перемен, призывая восстановить права богов Греции, которые радостно правили миром. Именно эти боги были милосердны к людям, подобно девам-океанидам, утешающим сердце поэта, окаменевшее от горя, как сердце Ниобы.

В стихотворном цикле «Северное море» отношение к действительности высказано иносказательно, здесь доминируют чувства, эмоции, тогда как в одноименном прозаическом фрагменте об этом же говорится конкретно и прямо. Гейне размышляет о судьбах Германии и Европы и намечает замыслы своих будущих книг. Так, тема Наполеона будет продолжена в следующей части «Путевых картин» – «Идеи. Книга Ле Гран» («Ideen. Das Buch Le Grand», 1827), басне о медведе-танцоре в поэме «Атта Тролль» («Atta Troll», 1843), раздумьях об отчизне, выраженных в поэме «Германия. Зимняя сказка» («Deutschland. Ein Wintermärchen», 1844).

Стихи и прозу «Северного моря» Гейне писал, предчувствуя общественные потрясения начала 1830-х гг. Само время требовало обращения к новым темам и новым формам их воплощения. Менялось время, и предстояло меняться поэту. Остро самокритично об этом сказано в стихотворении «Посейдон» («Poseidon»). Грозному богу моря не за что обрушивать свою палицу на бедный корабль поэта, и тому не следует опасаться гнева Посейдона. Ни единой ресницы не опалил поэт сыну Посейдона – циклопу Полифему. Наступало время, когда лирике предстояло потесниться и дать место сатире. Только владея этим оружием, поэт смог бы почувствовать себя мужественным Одиссеем и бросить вызов чудовищам этого мира.

Образ моря пришел в творчество Гейне и в переломный момент его жизни. Впереди предстояло вынужденная разлука с Германией, за которой – совершенно иная жизнь в еще незнакомой Франции. А пока в Природе и далекой античности поэт искал позитивные основы жизни, столь мало различимые в реальной действительности.

Горькое разочарование в современных социальных теориях (в частности, утопическом социализме), противоречивое отношение к пролетариату и революционной практике побуждали Гейне притягивать к живительным истокам природы и использовать мифологию как образный материал для выражения своих мировоззренческих позиций. Он продолжал развивать пантеистическое толкование природы, представленное в сочинениях его великих предшественников и современников Гёте и Гердера.

После 1826 г. у Гейне будет еще не одна встреча с морем. В поэтическом творчестве тема моря уже больше не проявится столь ярко, но, однако, останется любовь к морю как символу свободы и обновления, образу идеального, прекрасного, но недостижимого мира.

¹*Гейне Г.* Соб. соч. в 10 т. М., 1956–1959. Т. 6. С. 79. В дальнейшем при ссылке на это издание том и страница указываются в тексте.

**КУДА ВПАДАЮТ НЕМЕЦКИЕ РЕКИ,
или ГАНЗЕЙСКИЙ МАРШРУТ
СЛОВЕСНОСТИ ОТ ТОМАСА МАННА К
ГЮНТЕРУ ГРАССУ**

Взгляд на современную немецкоязычную литературу в постмодернистском контексте определяется двумя подходами. Первый из них формулирует М. Коренева: «писателей много, а литературы – нет»¹; второй принадлежит И. Рогановой: «для немцев исторически изначально были характерны поиски «особого» пути»².

Существует некий «мейнстрим» (если пользоваться специфически морским термином), в литературном процессе Германии XX–XXI вв., тяготеющий к определенной «культурно-географической сфере» (Т. Манн) северогерманского поморья и одновременно маркирующий поступательное развитие культуры. Разумеется, есть и другие маршруты в немецкоязычной словесности, где вехами-именами являются: Г. Бенн, Б. Брехт, Э. Юнгер, А. Дёблин, Р. Музиль, Ф. Кафка или Т. Бернхард. Однако творчество Томаса Манна и Гюнтера Грасса, земляков-ганзейцев, позволяет выявить в проблемном сопоставлении особый потенциал родного края приморского обетования как вместилища острейших и живых донныне вопросов истории и человеческого существования.

Что определяет своеобразие любекского пути в немецкой литературе? Околичный маршрут по провинции с ее, казалось бы, безнадежно устаревшей тягой к речно-морской приуроченности ганзейского века, открывшейся как экзистенциальная сфера бюргерства («сущее сущего»). Вообще сопряжение имен Т. Манна и Г. Грасса – далеко не новость в науке. В жизнеописаниях героев данцигской трилогии Грасса уже давно уловили ее литературные корни: это – «опустившиеся Будденброки»³. В самой авторитетной энциклопедии-справочнике по Т. Манну Г. Ленерт удостоверяет: Г. Грасс, восприняв тему социальной ответственности и вины художника как наследие Т. Манна, в романах «Жестяной барабан» и «Собачьи годы» «смещает действие в мелкобуржуазную среду, чтобы выйти за пределы ограниченности слоев культурной элиты»⁴. Другой ведущий специалист Фолькер Нойхаус свое выступление в Любеке (2000 г.) назвал, хиазматически сплетя названия-формулы двух знаковых творений Т. Манна и Г. Грасса – «Die Zaubertrommel».

Что типологически роднит Манна и Грасса? Их путь к признанию через мучительные опыты *национальной* самоидентификации: «креольское» происхождение первого, представшее в игровом модусе художника – «еврея», и «гибридную» (кашубскую) родословную – второго, определившую как его «зацикленность» на хронотопе Данциг, так и планетарный размах его романов-антиутопий, прописанных все в том же померанском ландшафте. Свести вместе имена немецких классиков XX в. отчасти позволяет концепция «пространственного (топографического) поворота» в современной науке. Это позволяет выявить типологические черты их творчества на основе этнокультурного своеобразия, и – вместе с тем – на этапно-поступательном расхождении их мировидения.

Общей базой творческого присутствия Манна и Грасса в культуре современности является живописание природы, вкупе с водной стихией, которое наделяется у них повышенной философско-психологической функциональностью. Однако ни тот, ни другой не были «профессиональными» пейзажистами, они создавали «метафизические» ландшафты на опасной границе со стихиями, по выражению Х. Визлинга⁵. Эти свойства метафизичности как раз и разводят их на разные мировоззренческие позиции. Мифология и семантика водной стихии послужат здесь своего рода оселком, на котором выверяются расхождения наших писателей.

Обоим авторам, генетически связанным с Балтикой, свойственно мировоззренчески значимое обращение к стихии моря и повышенная роль медитаций о водной субстанции. У Манна – эта связь прослеживается от «Будденброков» и «Тонио Крёгера» через «Волшебную гору» с неожиданной «врезкой» эссе «Прогулка по берегу моря» и сценой водопада и до тетралогии об Иосифе и мотивом «кругосветки» в «Феликсе Крулле». У Грасса апелляция к морю и воде в разных ипостасях наблюдается от Данцигской трилогии до самых поздних текстов («Граектория краба» и «Фотокамера»). Водная стихия у обоих писателей представлена в мотивах моря и реки – беспокойно покоящейся и текущей влаги, причем с разными оттенками красок в национальном образе мира.

Куда же впадают большие немецкие реки? В чужие пределы, где, «реки низлагаются границами», как об этом говорится в стихотворении Грасса «Клебенбург». Да, для Германии уготован большой парадокс: в этой срединной стране («сердце Европы») с омываемыми морями северными побережьями, охваченной сплошной внутренней сетью водно-ирригационных сооружений и каналов и оконтуренной великими реками или, по выражению Вергилия, «расширенными венами земли»,

после Второй мировой войны почти не осталось собственных выходов к морю: Рейн завершается в нидерландской пойме, пограничный Одер уходит в балтийский залив у польского Щецина, Дунай, минуя множество государств, теряется в черноморских лиманах. Остается Эльба у Гамбурга, но вполне ли она немецкая река, именуемая в своем чешском верховье Лабой? Остается и собственно немецкая река на Северогерманской низменности – Везер, памятная скорее семантикой своего родства с названиями других потоков – Вишеры под Новгородом и польской Вислы. Тем пытливей внедрялся немецкий ум в первостихию влаги стезею космофизии (Космо-Психо-Логоса, по Г. Гачеву)⁶. Он и возвестит устами «нептуниста» Гёте в «Классической Вальпургиевой ночи» (из второй части «Фауста»): «Im Feuchten ist Lebendiges entstanden» («Всегда лишь влага жизнь производила») с кульминацией в славице Эросу – воссоединяющей силе бытия: «Welch feuriges Wunder verklärt uns die Wellen <...> So herrsche denn Eros, der alles begonnen!» («Все волны проникнуты чудом огнистым <...> Хвала же Эроту: он жизни начало!») Пер. Н. Холодковского).

Символика водной стихии и побуждает обратиться к тем сторонам поэтики, которые оказываются в тени более привычных подходов, а именно – к сфере и роли подсознательного в творческой практике Манна и Грасса, дающей разные решения в создании национальной картины мира. В формировании такого образа мира неминуемо присутствуют унаследованные от предков и родителей свойства. Примечательна проблема *гибридности* немецко-креолизированного происхождения наших авторов. У Томас Манна, как и у его брата Генриха, эта тема – изначальна («Будденброки» и «Тонио Крёгер», «Между расами»), и уже своей формой экзотичной братской вражды германофила Томаса и франкофила

Генриха обостряет коренные противоречия их мировоззрения (антиномии дух /жизнь, художник /бюргер, культура /цивилизация). Здесь гибридность носит характер внешне-объективной разработки конфликта, являясь личным выражением эпохальной проблемы (братская схватка аполитичного немца с литератором от цивилизации). Не то у немецкого кашуба Грасса: его гибридность покоится в глубинах коллективного бессознательного и не подлежит никакому объективному анализу, а прямо являет свою *неразрешимость* проблемы самоидентичности. Печь пойдет поэтому о роли в их текстах языческих преданий и природно-мистических, натурфилософских и мифологических архетипов. Тема воды, по К.Г. Юнгу, как раз и открывает путь к бессознательному, «самым ходовым символом» которого она является⁷.

Главный хронотоп немецкой классики – схватка с морем и борьба за устье и побережье (Эльба, Висла, Пруссия, Фризия). Это – космос германства с его первогероями (Фауст, Хауке Хайен – «всадник на белом коне», упомянутый Грассом в «Собачьих годах») и его первоидеями – «огне-земля, форма, труд и Время важнее Пространства...»⁸. Т. Манн как наследник бюргерских этических традиций исповедует, невзирая на серьезные оговорки и с поправкой на Шопенгауэра, теодицейную (целесообразную) природу мира. Он – художник ноосферы (А. Федоров). В «Иосифе-кормильце» (раздел 6-й) он и развернет свою стилизованную под древность ноосферную концепцию мироздания со священным «богом-кормильцем» Нилом, текущим снизу – «из преисподней» и сверху, с небес (дождями), воплощая «взаимосвязь всех водных дел в мире»⁹.

Вода как архетип бессознательного глубинно связана с образом человека, в каком бы архетипическом обличье – до-, недо- или сверхчеловеческом – она не

представала. По существу, водная семантика не размывает, а обостряет звучание центральной проблемы манновского творчества – *историческая миссия бюргерства, его пассионарность*. Сам Томас Манн в программной речи «Любек как форма духовной жизни» (1926) приравнивает свой путь в искусстве к «географической истории литературы», при этом усматривая в своем творчестве «патрицианско-городское, традиционно-любекское или вообще ганзейское начало»¹⁰.

Подобно Гёте, Манн выражал «духовно-культурную» ипостась бюргерства, а не его политико-демократический профиль, как это делал Шиллер. Потому эволюция его от Bürger (ганзейско-городского бюргера) к Weltbürger («гражданину мира») очень органична. Он помещает в своей утопии-сне о земном рае («Волшебной гора») «солнечных людей» уже в регион Средиземноморья, во внебюргерскую среду вечного ничегонеделанья, но с унаследованными от отцов нормами человекопочитания в их повседневности (достоинство и строгость). Даже в ветхозаветном эпосе об Иосифе с его почти изнуряющими пышными красками ближневосточного бытия речь идет о национально-немецком, бюргерском жизнепритии и деятельном существовании, тогда как «все еврейское составляет в романе лишь его передний план» (2, 710).

У Т. Манна, наследника и имитатора Гёте в «Иосифе», классическое миропонимание в духе теодицеи соткано из тончайших смысловых нитей повествовательного дискурса, ядром которого является нерушимая твердыня *юмора* – гаранта человеколюбия – в прямом отталкивании от трагической «мировой диалектики Первобытно-Единого»¹¹. Здесь, на этом «празднике повествования» в виде общедоступного мифа «альфа и омега всех наших речей и вопросов – человек ...» (1, 63). Водные медитации Манна – проекция этой

антропности: в каком бы состоянии – текучем, бурном или покойном – не представляла вода, для автора главным было вовлечь первоэлемент в восшествии героя к своей цели. Пейзажные подробности становились вехами восхождения, даже притом, что манновскому избраннику приходилось (по логике «двойного благословения») сносить и Боговы испытания. Иначе говоря, водные мотивы выполняют здесь служебную роль как проекцию верховенства человека-демиурга. Поездка на продажу спасенного из колодца Иосифа проходит вверх по Нилу, «чьи воды то ширились морем, то петляли в излучах» (1,604). Но это плавание «по самой священной дороге, этому великому пути» на самом деле для Иосифа – способ «умом и сердцем постигнуть эту страну и жизнь этой страны» (1, 601). Поэтому речные впечатления героя Т. Манна вплетены изначально – при пособничестве старика-продавца – в разговор о «высоких материях» (баланса выгоды и невыгоды, утрат и обретений в жизни). Благодаря осведомленности этого «гида» мы как бы читаем энциклопедию сложно-слаженной жизни древнего Египта в перечне встречных кораблей (изящные струги, суда знати, храмовые лодки) и проплывающих мимо «веселых, плодородных и священных берегов», «деревень с высокими голубятнями» (1, 604).

Таким образом, речное путешествие Иосифа через эпически-юмористическое толкование открывается как постепенное, при всех срывах и оплошностях, восхождение человека к точке Омега – победительно-доказательному торжеству божественного своего предназначения. Река Нил предстает как метафизическая вертикаль восхождения «египтянина» Иосифа к богоравной власти. Иосиф-кормилец и повелитель Египта у Т. Манна – прямой продолжатель дела (ослепленного Заботой) Фауста-властителя: «Громаду за громадой/ Рабочих здесь

нагромождай;/ Приманкой действуй, платой и наградой,
И поощряй и принуждай!»).

Манновский Фауст остановит «прекрасное мгновенье», хитроумно и дальновидно обеспечив процветание Египта путем тотального контроля над каналами и поголовного сбора налогов натурой («хлебная разверстка»; 2, 457). По существу он воплощает план Мефистофельского зрителя «благодаря сложной, невиданной дотоле системе спекуляции и благотворительности, государственного ростовщичества и казенного обеспечения, системе, которая, смешав в себе суровость и человеколюбие, казалась всякому, даже тем, кого она обирала, сказочной и божественной...» (2, 517). Экзотикой халдейских понятий (*урим* и *туммим*) Манн выражает свою веру в диалектическое взаимодействие противоречий: «"Урим и туммим" можно перевести, пожалуй, как «да – да, нет», то есть как «да – нет», но с коэффициентом второго "да"» (2, 461). После «Волшебной горы» такое допущение «темного оттенка итогового "да"» (2, 461) опиралось на мифологическую функцию «сказочного, божественного» посредничества его любимца – Гермеса.

А что у Грасса? Главный водораздел между Т. Манном и Г. Грассом обозначен формулой «писать после Освенцима», то есть особым образом осмыслять историю Германии в контексте «немецкой вины». Двух писателей разделяет не только принадлежность к разным поколениям, но и, по существу, к разным эпохам. Если у Т. Манна в «гётевский» год (1949) в условиях разделенной Германии выработан сопрягающий бином *Веймар/Франкфурт*, то у младшего поколения (Грасс) парность сформулирована гротескно-отталкивающим образом (в «Жестяном барабане») – Гёте/ Распутин. Более того, за грассовским «после Освенцима» высвечивается иной общегерманский концлагерный бином – *Веймар/Бухенвальд* (или – в хронотопах его прозы Данциг/

Штутхоф). И здесь особенно остро дает о себе знать радикальный разрыв с традицией классики у Грасса рядом с гётевским опытом Т. Манна – «умением видеть в каждой «противопаре» не полные противоречия, а и связующее единство»¹².

Отказываясь от классической модели мира в духе «целокупности», Грасс воссоздает иной, «низовой», маргинальный вариант истории в ее *лимитрофном* обличье – не на ее большаках, а на «муравьиной тропе» кашубского края, в зияниях между противоречиями, в «щелях времени». У него не диалектика с «темным оттенком» и не постмодернистский фантазм отождествления противоположностей, а осмысление топоса «между», «щели» (*x`ora*), интервала, «зазора между логосом и мифом» (Ж. Деррида) с огромной ролью архетипов бессознательного: «Время откладывает слой за слоем. То, что они закрывают собой, можно разглядеть лишь сквозь щели»¹³. Концепт щелистой, «слезной» памяти прорастает в размышлениях Грасса о прошлом по формуле «писать после Освенцима»¹⁴. Манну тоже ведомы тайны внеличного бессознательного (догадки Касторпа об «анонимных и коллективных сновидениях» в главе «Снег» или медитации о «романе души» в тетралогии об Иосифе). Но участь человека определяется у Т. Манна местоположением его как *Номо Dei* – орудия самопознания Бога и как «владельца противоречий» мира в духе платоновской всеединящей калокагатии и аристотелевского «срединного бытия» (метаксю). Это мировидение воплотилось в лоне *высокого реализма* (по концепции зрелого Г. Лукача), авторизованной самим Т. Манном. Река Нил в «Иосифе» – «дорога почета» «вдоль вереницы божественных зданий» и одновременно путь в сердцевину египетского зона бытия, представшего «на берегу жизни и на берегу смерти» (2,606) и не утратившего как «фокус мира» даже приведенный к

человеческим меркам своей божественности (2,610, 612). И как же далек Грасс от манновского апофеоза человека!

У Т. Манна не отменяется бюргерская страта быта: от «Будденброков» исходят бесконечные вариации семейно-родовых и национально-клановых, даже ветхозаветных контекстов. У Г. Грасса в «Данцигской трилогии» доминирует быт обывательский (мелкобуржуазный) со сползанием «маленького человека» в коловращении многомиллионной черни попутчиков в фашизм и в катастрофу истории¹⁵.

У Т. Манна бюргерство – среда полного разворота потенциала и восхождения человека к Сверхжизни, по «вздымающейся спирали» в *точке Омега* (Тейяр), в высшей точке конвергенции и «персонализирующего объединения» личностей¹⁶; у Г. Грасса – при отсутствии «вершины мира» в точке Омега и наличии Освенцима – мелкобуржуазная энтропия существования в предместьях города-твердыни, перелопаченного языческо-христианской мифологией. Грассу приписывают – и не без основания – особо жесткий взгляд на быт – прибежище «смрадной жизни» (Mief) и на обывателя (простодушного пособника зла). А. Карельский в свое время пронципально завел речь о «последнем секрете» Грасса: «он давно и безнадежно влюблен в Быт, в Прозу Жизни, в саму Жизнь» и пишет с намерением «вернуть Быту достоинство Бытия»¹⁷.

Эти наблюдения не вполне адекватно передают черты мировосприятия Грасса: они минуют его *национальную специфику*. Нужно уйти от социологических различий среды у Т. Манна и Г. Грасса (Bürger/ Kleinbürger) на глубину бессознательного и перевернуть оптику восприятия, когда окажется, что писатель «складывает фразы <...> из слов, которые древнее всякой памяти»¹⁸.

Грасс-гибрид несет в себе не только богатое наследие немецкой культуры, но и интуиции кашубского языческого мира, где вопрос противопоставления Быта и Бытия этой «битой по голове» народности был отменен императивом «выжить!» в померанском тигле народов: «С кашубами оно всегда так. <...> Потому как с кашубами нельзя куда ни то переезжать, они должны оставаться там, где они есть, и подставлять головку, чтоб другие могли по ней колотить, потому как наш брат и поляк не настоящий, и немец тоже не настоящий <...>»¹⁹. Потому так вынужденно близок Грассу идиллический хронотоп, который, по теории М. Бахтина, «строго говоря, не знает быта»²⁰. Не является бытом и повседневность у Грасса.

Вода у Грасса предстает в хронотопах реки, моря и связующего их устья.

Важный момент: у Грасса нет другого способа передать течение истории как через стихию воды. В «Жестяном барабане» читаем: «Война шла на убыль, и, создавая повод для грядущих войн, народ сел за составление мирных договоров: область вокруг устья Вислы примерно от Фогельзанга на Свежей косе вдоль по реке Ногат до Пикеля, там, следуя вниз по течению Вислы <...> там <...> оставляя Рамкау и Биссау моей бабушки и выходя к Балтийскому морю возле Кляйн-Каца – эта область была провозглашена Вольным городом Данцигом и переподчинена Лиге Наций» (60).

Выведенный мифологами закон партиципации (сопричастности) пространства времени в полной мере присущ текстам Грасса со сведением в один хронотоп событий и обстоятельств разных эпох и снятием границы жизнь/ смерть. По этому закону развернута судьба его родного края Кошнадерии с катастрофальным алгоритмом. По выражению Г. Гачева, Пространство – «гонимно, сопряжено с природой», Время же – «ургийно, тварно»²¹. Здесь открывается главный аспект

национального образа истории многострадальной Польши у Грасса – в *синхронном срезе* времени в ландшафтно-речном пространстве (как бы глазами плотогона и поджигателя Коляйчека в предвоенном 1913 г.) Днепровско-Висленского бассейна: «Искусно уклоняясь от песчаных мелей при помощи сменяющих друг друга лоцманов, (буксир) “Радауна” одолевал мутно-глинистую струю, знающую лишь одно направление. По левую и правую руку лежала одна и та же плоская либо чуть всхолмленная равнина между хуторами, прямо созданная для кавалерийских атак, для заходящей слева на ящике с песком уланской дивизии <...> для битвы, которая уже состоялась и повторится вновь и вновь. И для полотна: татары, припавшие к луке, драгуны, выпрямляясь, рыцари-меченосцы, падая на скаку <...> а там, на заднем плане, ибо у каждой картины есть свой задний план, – прочно прильнув к горизонту, мирно курится деревенька <...> приземистые хатки, обросшие мхом, крытые соломой, а в хатках – танки, красивые, законсервированные, в ожидании грядущих дней, когда им тоже позволят возникнуть на этом полотне, на этой равнине, за дамбами Вислы...» (45–46).

В романе Грасса «Собачьи годы» великая водная артерия Висла предстает в двойной кодировке – в координатах вековечной (дочеловеческой) Природы (*гония*) и обузданной укрощенной фаустовской волей стихии (*ургия*): «Итак, давным-давно, много-много закатов тому назад, задолго до того, как мы появились на свет, уже текла, не отражая нас в своих водах, Висла, текла каждый божий день и впадала куда следует»²². Но вот новый угол зрения на тот же ландшафт: «Неуправляемо и коварно несла свои воды Висла в прежние времена. Покуда не созваны были многие тысячи землекопов и в году 1895 не прорыли между косовыми деревьями Шивенхорст и Никельсвальде, с севера на юг протоку, так называемый

«стежок»²³. Но только стройкой водорегулирующих сооружений дело не ограничивалось, имелись и последствия «покорения природы» – паводки и напасты (мыши), разрушавшие земляные валы. В романе устье Вислы становится вместилищем жизненного драматизма и панических пересудов: мелькает тень «плотинного графа», героя шедевра Шторма – «Всадник на белом коне», чтобы ввести в повествование параметры иного – сверхприродного исторического катаклизма с особой подсветкой *польскости* как национального субстрата истории: «Что вообще может нести в своих водах такая река, как Висла? Да всё, что идет прахом – дерево и стекло, карандаши, разные написания имени Брауксель, стулья, косточки, но и закаты. Закаты. Всё, что забыто и былшем поросло, вдруг всплывает в водах Вислы спиной или брюхом вверх и влачится в потоке воспоминаний...»²⁴. Так намечается у Грасса метафизический маршрут великой реки, вобравшей в себя быт, историю и духовные драмы нации: «Такой реке, как Висла, всё к лицу и всё красит: закаты и кровь, глина и пепел. Ей бы улететь вместе с вольным ветром. Но не всякая воля исполняется, и реки, которым так хочется в небо, тоже впадают в Вислу»²⁵. Заключительный каданс в этой теме («с каждым воспоминанием всё более привольная река»)²⁶ в конце романа звучит как шифр польской истории – «жизнь как ад»: «И реки, что стремятся в ад, впадают в Вислу...»²⁷.

Мифологическая партиципация времени в пространстве развернута в романе «Собачьи годы» под звучание лейтмотива «закаты, закаты» (временной фактор), вплетенного в ландшафтное описание. В космософском плане горизонталь польско-висленских водных течений вертикально перечеркнута непольскими химерически-грозными стихиями Земли и Воздуха (калийные рудники, переоборудованные для поточного изготовления птичьих пугал с машинерией абсурдной

жути). Язык натурфилософских стихий особенно значим здесь в одной из центральных тем романа – попытки еврея-нееврея Амзеля стать пассионарным немцем и драмы идентичности в столкновении Я/ чужой и Я/ Другой. Амзель, прошедший в детстве обряд «кровного братства» с немцем Матерном, в его Hassliebe – прямая противоположность «отпрыску человеческому» Иосифу у Т. Манна («египтянину с головы до пят – с оговоркой, разумеется»): «В пришлых сынах чужбины наклонности и душевные качества принявшего их народа порою выражены, пожалуй, ярче и нагляднее, чем в самих коренных жителях <...> сочетание искренности и юмора обаятельнее, чем голая искренность – искренность без дистанции, без улыбки» (2, 515). У Т. Манна развернута история сближения и тесного союза-братства Иосифа с его бывшим тюремщиком, писателем по призванию Ман-Сахме, открывшим в своем узнике «желанного пришельца, зачинателя нового времени», который поразил его неслыханной формулой самоутверждения «Да, это я» (2, 325).

Иной смысл заложен в гротескно изувеченных отношениях «кровных братьев» Грасса – Матерна (скрежещущего зубами «немчуры») и замордованного еврея Амзеля («абрашки») с загадочной деталью в характеристике обоих главных героев – «столь небезразличных к рекам»²⁸.

Кроется этот смысл в злключениях перочинного ножа – подарка Амзеля и символа зависимости в глазах его друга-батрака, от которого тот и пытается избавиться, вышвырнув сувенир в реку. Притча о перочинном ножике связывает тему воды и кровного братства-ненависти героев. Отметим, что и у Т. Манна сближение и дружба еврея Иосифа с египтянином Ман-Сахме опосредована перемещениями опального Иосифа вверх и вниз по

священному Нилу – «по закону соответствия верха и низа» (2, 297).

У Грасса вершится другой закон, возвешенный Амзелем, случайно спасшимся от гибели: «Нет никакого резона бросать перочинные ножи в реки. Каждая река возвращает перочинные ножи без всяких разговоров. И не только ножи! Столь же бессмысленно было спускать в Рейн так называемые сокровища Нибелунгов»²⁹. Семантика реки и даже водной стихии здесь предстает в особом контексте полной *подконтрольности* воле человека (Амзеля) в парадоксальной ситуации пребывания в «зазоре», в промежутке двоящегося, ненадежного существования (он и Амзель, и Брауксель, и еврей, и не еврей) как прямой *жертвы* германства: «Рассыпается в похвалах, но каких-то гнусеньких похвалах, этому народу, под которым столько страдал...»³⁰. При этом он одержим манией изготовления птичьих пугал – инструмента владения Воздухом, покушаясь на германскую первоидею огне-земли. Его «собрат» – немец Матерн наделен еще одной странной константой – *bergfremd* («полный профан в горном деле») ³¹ и для него пребывание в калийных шахтах, где изготавливают на «конвейере испоганивания» птички пугала, исходя из «трех первичных реакций» (слезы, смех, ненависть вкупе с яростью и мстостью) сродни пребыванию в техногенном аду подземного мира.

Концовка романа «Собачьи годы» возвращает к теме воды в коннотациях слабого религиозного звучания: после посещения подземной шахты, заброшенной и переоборудованной под поточное изготовление птицепугал (метафора архетипов немецкой ментальности), будто побывав в «сущем аду», кровные братья-враги проходят своего рода «литургию единосущего очищения»³²: «Пусть вода нас выщелачивает <...>. Оба мы нагишом, каждый в своей купели. И каждый отмывается в

одиначку»³³. Любекский (Данцигский) хронотоп, таким образом, вводится Грассом в контекст его историософии, и основным концептом ее выступает не свой/ чужой, как у Т. Манна, а *свой / Другой*.

Манн приведет своего героя в финале-апофеозе романа об Иосифе «в какую-то более строгую и более веселую сферу, в какое-то царство небесное высокого вкуса» (1, 674) – так представлено приобщение архаичного человека к *культуре*. У Грасса (после Освенцима) культура сама стала проблемой. И если Манн вкладывает оптимистический смысл в мифический круговорот бытия, когда «жизнь, играя, родит все новое и новое из одного и того же <...> когда будущее это прошлое» (1, 655), то у Грасса мы встречаем иную, трагическую, замешанную на острой тревоге писателя конвергенцию времен как неологизм *Vergegenkunft* («*прошлонастающее*»): «Что будет вчера, то было и завтра» (начало повести «Встреча в Тельгте»). «Больше, чем любой другой немецкий писатель со времен Томаса Манна, пишет биограф Грасса о своем персонаже, – сделал он для того, чтобы слово «творческого человека» воспринималось всерьез, при этом вызывая неизбежно возращения и жаркие дискуссии»³⁴.

В «наводящей мосты» речи по случаю присуждения ему премии имени Т. Манна (1996), Грасс избрал точкой конвергенции их художественных миров важную для них обоих тему «Чужбина как долгий опыт» с опорой на повторное чтение «Иосифа и его братьев» в контексте поисков национальной идентичности³⁵.

Тема водных медитаций у Т. Манна и Г. Грасса подтверждает истину: межкультурный взаимообмен не исключает внутрикультурного трансфера среди писателей одного языка, особенно когда за ними стоит не только временная граница (поколений), но и взаимодействие скрытых в них архетипов этнического наследия – бразиль-

ского (креольского) у Томаса Манна и кашубского у Гюнтера Грасса.

¹*Коренева М.* [Вступление]. Зебальд В.Г. Пауль Берейтер // Иностранная литература, 2004. № 11. С. 129.

²*Роганова И.* Немецкая литература: настоящее и прошлое // Современная Европа, 2007. № 1. С. 94.

³*Baumgart R.* Literatur für Zeitgenossen. Essays. Fr./M., 1966. S. 44.

⁴*Lehnert H.* Th. Mann und die deutsche Literatur // Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von H. Koopmann. 3. Aufl., Fr./M., 2005. S. 161.

⁵*Ibid.* S. 412.

⁶*Гачев Г.* Национальные образы мира. Космо-Психологос. М., 1995. С. 450.

⁷*Jung C. G.* Bewusstes und Unbewusstes. Fr./ M., 1970. S. 27.

⁸*Гачев Г.* Национальные образы мира. С. 452.

⁹*Манн Т.* Иосиф и его братья. В 2 томах. Т. 1. М., 1987. С. 513. В дальнейшем ссылки приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

¹⁰*Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. М., 1961. С. 71.

¹¹*Лосев А.* Философский комментарий к драмам Вагнера // Лосев А. Форма – Стиль – Выражение. М., 1995. С. 691.

¹²*Павлова Н.* Типология немецкого романа (1900–945). М., 1982. С. 258.

¹³*Грасс Г.* Луковица памяти. М., 2006. С. 59.

¹⁴См. *Мальчуков Л.* Нарратив в повести Г. Грасса «Траектория краба» // Проблемы модерна и постмодерна. СПб., 2011. С. 64–65.

¹⁵*Koopmann H.* Der Faschismus als Kleinbürgertum und was daraus wurde // Die „Danziger Trilogie“ von G. Grass. Texte, Daten, Bilder. Hrsg. von V. Neuhaus und D. Hermes. Stuttgart, 2001. S. 206.

¹⁶*Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987. С. 214.

¹⁷*Карельский А.* [Вступление] *Грасс Г.* Стихи из трех романов // Иностранная литература, 1988. № 4. С. 5.

¹⁸*Фуко М.* Слова и вещи. СПб., 1994. С. 351.

¹⁹*Грасс Г.* Жестяной барабан // *Грасс Г.* Собр. соч.: В 4-х т. Т. 1. Харьков, 1997. С. 454. В дальнейшем цитаты из романа приводятся в статье с указанием страниц в скобках.

²⁰*Бахтин М.* Эпос и роман. СПб., 2000. С. 159.

²¹*Гачев Г.* Национальные образы мира. С. 177.

²²*Грасс Г.* Собачьи годы // *Грасс Г.* Собр. соч. В 4-х т. Т. 2. Харьков, 1997. С. 7.

²³Там же.

²⁴Там же. С. 10.

²⁵Там же. С. 11.

²⁶Там же. С. 9.

²⁷Там же. С. 605.

²⁸Там же. С. 93.

²⁹Там же. С. 635.

³⁰Там же. С. 645.

³¹Там же. С. 652.

³²*Башиляр Г.* Вода и грезы. М., 1998. С. 208.

³³*Грасс Г.* Собачьи годы. С. 682.

³⁴*Jürgs M.* Bürger Grass. München, 2002. S. 374.

³⁵*Grass G.* Die Fremde als andauernde Erfahrung // *Thomas Mann-Jahrbuch*, 1996. № 9. S. 258.

**ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ МИССИСИПИ
КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОГО
И ГЕОГРАФИЧЕСКОГО ФЕНОМЕНА
(По следам академического
Интернет-проекта
«Mark Twain's Mississippi»)**

Образы и мотивы воды изначально были призваны сыграть огромную роль в культуре США и в культурной самоидентификации американцев. Во-первых, сама история государства началась с морского плавания – с пересечения европейцами Атлантического океана. Во-вторых, долгое время (практически до конца первой трети XIX в.) морское судоходство оставалось важнейшим транспортным средством (в пору, когда очаги социально-экономической и культурной жизни еще были сосредоточены на восточном побережье, а сеть сухопутных дорог только начинала развиваться). В-третьих, в этот же период китобойный промысел играл исключительно важную роль в экономике США. Таким образом, зарождающаяся национальная литература и появление в ней первых произведений, заслуживших признание не только на родине, но и в Европе (имеется в виду американский романтизм) не могло не испытать на себе влияние водной стихии – как темы, как источника образов, как топоса, как особой эстетической системы. Не случайно Дж. Ф. Купер, зачинатель американской маринистики писал, что в своем самом значительном и знаменитом произведении «Лоцман» он рисует «день рождения нации»¹.

К 20-м гг. XIX в. американцы обладали самым крупным в мире китобойным флотом, а их торговый и военный флот уступал количественно (но не качественно) только английскому флоту. Мореплавание сделалось самой распространенной профессией, и моряки были почти в каждой американской семье; «морская жизнь» быстро стало важной частью национальной действительности. «И наконец, морские победы, одержанные над британцами в годы второй войны за независимость (1812–1814), вызвали такой бурный прилив интереса к морской теме и жизни моряков, что он не спадал в течение нескольких десятилетий»². Неслучайно поэтому, что именно США стали родиной жанра «морского романа». «Сама история маринистики как самостоятельной ветви литературы начинается с куперовского “Лоцмана” (*The Pilot*, 1824), хотя сам романист опирался на наследие Дефо (“Капитан Сингльтон”, “Робинзон Крузо”), Смоллета (“Приключения Родерика Рэндома”), Скотта (“Пират”), в романах которых море и моряки не были главным объектом изображения, но играли определенную роль»³.

Конечно, морская тема в литературе присутствовала и до Купера, но он первым ввел так широко в повествование материал корабельной жизни, утвердил использование в романе профессиональной лексики моряков, морского жаргона. Купер описывал морскую жизнь так, как это мог сделать только профессиональный моряк. После него уже невозможно было любительское обращение с материалом, так что морской роман Купера был, в известном смысле, и ранним «производственным романом». Однако, главное, конечно, у Купера было в другом: к осмыслению морской жизни он подходит как художник-романтик. «Морская жизнь» рассматривается им как эстетическая оппозиция прозаической сухопутной жизни. Это находит выражение даже на уровне языка: «<Автор> предельно сгущает непривычную живописную специфику

морского языка, делает своего рода конденсат из профессионального жаргона, чтобы и в этом отношении противопоставить своих персонажей «людям суши» с их прозаическим бытом и обыденной, будничной жизнью»⁴.

Не случайно и то, что первый в истории литературы США философский роман, созданный бывшим моряком и китобоем Германом Мелвиллом, знаменитый «Моби Дик» (*Moby-Dick*, 1851), является одновременно и морским романом, и своеобразной энциклопедией китов – цетологией.

Столь же значимое место занимают концепты, связанные с морем и в культурном сознании афроамериканцев. Ключевым для их самоидентификации становится *Middle Passage* («срединный маршрут») – понятие, которым обозначают подневольное пересечение рабами-африканцами Атлантического океана к чужим американским берегам. Это принудительное плавание обеспечивало среднее звено трехчленной экономической сделки: товары вывозились из Европы в Африку, где обменивались на невольников, далее рабов транспортировали в Америку, откуда, обменяв их на сырье, торговцы-мореплаватели возвращались в Европу. Концепт *Middle Passage* стал олицетворять для афроамериканцев морской путь к трагедии рабства, и он ныне кодифицирован в заглавии исторического романа афроамериканского писателя Чарльза Р. Джонсона «*Middle Passage*» (1990).

По мере освоения североамериканского континента все большую роль в культурном сознании нации начинают играть и образы, связанные с реками Америки. Совершенно особое место здесь занимает Миссисипи, увековеченная в культурном сознании человечества великим Самюэлем Лэнгхорном Клеменсом (1835–1910), который стал известным под псевдонимом, восходящим к временам его лоцманской юности на Миссисипи – Марк Твен. Комплекс «Твен – Миссисипи» представляется особенно

интересным в связи с обсуждением образов и мотивов воды в культуре, ввиду особого статуса, который имеют оба компонента этого «двучлена» для американской культуры.

Во-первых, вся американская литература вышла, по словам Эрнеста Хемингуэя, из одной книги Марка Твена – «Приключений Гекльберри Финна» (*Adventures of Huckleberry Finn*, 1884). Во-вторых, долина Миссиссиппи по своим физико-географическим, экономическим параметрам в XIX в. рассматривалась как «остов нации». Именно эти слова Твен выбрал в качестве эпиграфа к своему произведению «Жизнь на Миссиссиппи» (*Life on the Mississippi*, 1883). В современной ситуации, когда отечественная высшая школа активно осваивает новые информационные технологии в самом широком междисциплинарном поле, весьма актуальным и своевременным представляется знакомство с научно-методическим опытом освоения этого двучленного комплекса американскими коллегами – университетскими учеными, создавшими научно-методический сайт «Mark Twain's Mississippi» (<http://dig.lib.niu.edu/twain/>). Сайт появился в 2005 г, был существенно дополнен в 2007 г. и представляет значительный интерес как опыт изучения культурного явления в социальном, географическом, историко-политическом и экономическом контекстах.

Во вступительной статье к сайту преподаватель Калифорнийского университета (кампус Мерсед) Грег Кэмфилд⁵ пронизательно отмечает, что долина Миссиссиппи с её географическими и климатическими особенностями – это совсем не то же самое, что Миссиссиппи Марка Твена. В книгах американского классика разнообразие природных условий бассейна Миссиссиппи, изменчивый характер ее русла и прочие природные особенности всегда оказываются связанными с частными человеческими судьбами и с национальной историей. «Природа в мире Марка Твена может выступать то как заботливая мать, то

как бесстрастный полигон для испытания человеческих сил и способностей, а сама река ассоциируется и с неиссякаемым потоком добродетели, и с вместилищем порока; вода может привести к богатству – и погрузить в нищету, а способность читать знаки, подаваемые рекой, становится важнейшим условием победы в жизненной битве. Марк Твен, возможно, лучше других отразил роль реки в жизни человека; он был первым и, возможно, единственным, кто запечатлел символический статус Миссисипи в американской культуре, превратив Миссисипи из просто самой большой реки Северной Америки в явление ее культуры»⁶.

Однако, как справедливо отмечает Г. Кэмфилд, в годы жизни Твена этот символический социокультурный статус реки был иным: по Миссисипи проходил *фронтир* – граница между цивилизованной территорией и еще не обжитыми землями. Статьи, размещенные на сайте, ставят своей целью описать, какую роль играла Миссисипи в жизни современников Твена, как их мнения влияли на восприятие писателем великой реки и, наконец, как взгляды Марка Твена перекликаются с нашими сегодняшними воззрениями.

В биографическом очерке⁷ особое внимание уделяется периоду учебы Марка Твена на речного лоцмана и его успешной службе в качестве такового с 1857 г. – с 22-летнего возраста. Именно эта работа знаменовала приход достатка в нуждающуюся семью Клеменсов, рано потерявшую отца-кормильца. Для биографа вполне реальной кажется перспектива, что Марк Твен мог так и остаться до конца жизни квалифицированным речным лоцманом, время от времени пописывающим фельетоны в местную газету. Все изменила Гражданская война, разрушившая пароходный промысел и принесящая разруху и в страну, и в семью Клеменсов. После войны будущий классик потерял все свои накопления и вынужден был вернуться к пе-

чатному делу, теперь уже в качестве редактора и очеркиста. Он покинул долину Миссиссиппи, но взял псевдоним, который навсегда связал его писательское самоопределение с юношескими годами на Миссиссиппи. «Mark twain», как известно, значит: «В этом месте глубина две морских сажени (1 сажень=182 см)» — наименьшая глубина безопасного прохода для речного парохода.

В своем воображении, в своем творчестве Твен вновь и вновь будет возвращаться в бассейн Миссиссиппи. Достаточно вспомнить такие его произведения, как «Позолоченный век» (*The Gilded Age*, 1871), «Старые времена на Миссиссиппи» (*Old Times on the Mississippi*, 1874–1875), «Приключения Тома Сойера» (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876), «Жизнь на Миссиссиппи» (*Life on the Mississippi*, 1883), «Приключения Гекльберри Финна» (*Adventures of Huckleberry Finn*, 1884), «Простофиля Вильсон» (*Pudd'nhead Wilson and Those Extraordinary Twins*, 1893), а также серию авторских «сиквелов» о Томе и Геке и «Главы из моей Автобиографии».

Рубрики сайта дают представление о контексте, в котором рассматривается жизнь и творчество Марка Твена: это «Идея Запада» (*The Idea of the West*), «Экономическое развитие» (*Economic Development*), «Политика» (*Politics*), «Раса» (*Race*), «Религия и культура» (*Religion and Culture*). Эти аспекты, эти контексты помогают расставить ряд примечательных акцентов даже в известном для отечественного читателя материале.

В связи с «Идеей Запада» обращается внимание на то, что в то время, когда Твен начинал свою литературную деятельность, самым престижным литературным журналом США считался «Atlantic Monthly». Это лишний раз свидетельствует о том, что средоточием культурной жизни тогда оставалось восточное (атлантическое) побережье Америки, и Европа еще продолжала оставаться важнейшим культурным ориентиром для большинства американ-

цев. Свою же главную творческую задачу уроженец американского Запада Марк Твен видел в том, чтобы познакомить жителей Восточного побережья с Западом, с его бытом и нравами. Из его писем мы узнаем, что книга о Миссисипи должна была стать главной в его жизни, и он намеревался работать над ней с большой тщательностью: «Возможно, я состарюсь скорее, чем закончу ее», – писал он в 1866 г. Работа над «главной книгой о Миссисипи» действительно растянулась на годы. В долговременный творческий процесс вклинилось написание нескольких журнальных очерков для «Atlantic Monthly» о жизни на Западе, впоследствии изданные в виде книги «Old Times in the Mississippi» (1874–1875) и трех романов. Следует отметить, что эти «отвлекавшие» Твена от «главной книги» сочинения, пожалуй, оказали гораздо более значительное влияние на формирование Миссисипи как культурного концепта, чем сама «Жизнь на Миссиссиппи», законченная в 1883 г.

Итак, оппозиция Восток/ Запад рассматривается создателями сайта как структурообразующая для романов «Позолоченный век» и «Приключения Тома Сойера». Безусловно, заслуживает внимания комментарий о том, что романский «псевдоним» прибрежного городка Ганнибал, в котором прошло детство Твена, – Санкт-Петербург – далеко не случаен и может считаться гораздо более подходящим топонимом для идиллических детских приключений Тома. Автор статьи прочитывает в этой замене названия отказ Твена от жестких кальвинистских методов воспитания («Spare the rod and spoil the child» – «Пожалеешь розгу – испортишь ребенка»), – а мы помним, что тетушка Полли не может заставить себя следовать им. «Город Святого Петра» плохо ассоциируется с господством кальвинистской идеологии...

В целом, произведения, связанные с Миссиссиппи и написанные в 1870-х гг., дышат новизной и связаны с

темой инициации, взросления. Твеновская мифологизация собственной юности на Миссиссиппи была, с одной стороны, очень созвучна юности самой американской нации с ее динамичностью и готовностью к изменениям; с другой стороны, она, рождала ностальгическое ощущение безвозвратной потери этой «старой жизни на Миссиссиппи».

Некоторая неудовлетворенность Твена «Приключениями Тома Сойера» с их излишней идиличностью стала источником вторичного обращения писателя к жизни прибрежного городка Санкт-Петербурга в «Приключениях Гекльберри Финна». Работу над этим романом Твен начал сразу же после окончания «Тома Сойера». «Подобно тому, как умелый речной лоцман должен видеть не только красоты Миссисипи, но и ее опасные участки, и имея в виду, что твеновское описание собственного ученичества как лоцмана по сути служит метафорой его ученичества как писателя, появление другой, более правдивой книги о жизни на Миссиссиппи было предопределено», – считает Г. Кэмфилд⁸.

Как это часто бывало с Твеном, написав две трети «Гекльберри Финна», он бросает роман, чтобы вернуться к своей «большой книге о Миссиссиппи». Для этого в 1882 г. он решает вновь проплыть по реке, первоначально собираясь сделать это инкогнито. Однако его популярность на этот момент была слишком велика, и его путешествие оборачивается триумфальным возвращением в родные места. Впечатления начала 1880-х еще более укрепляют в его душе ощущение безвозвратной потери «старой Миссиссиппи». Самым главным открытием этого его (последнего!) посещения Миссиссиппи становится очень острое ощущение разницы между северной и южной частями бассейна реки. Он убедился, насколько деструктивно было влияние рабства и расизма на жизнь Юга, насколько это делало жизнь на Юге застойной – и в эко-

номическом и в моральном отношении. На этом жизненном этапе долина Миссиссиппи более не воспринимается им как нечто единое – как ареал, целостность которого прочно обеспечивается торговлей и речным транспортом. Разница между обновленным Севером и отсталым Югом нашла отражение в его «Жизни на Миссиссиппи». После этого была написана и последняя треть «Приключений Гекльберри Финна», где на первый план выдвигается тема рабства и его противоестественности, которая с такой художественной силой выразилась в угрызениях совести Гека по поводу его собственной *неспособности* сдать Джима властям.

Больше Твен на Миссиссиппи не возвращался. Последний раз он сделал долину Миссиссиппи местом действия в повести «Простофиля Вильсон» (1894), где тема расизма и связанной с ним раздвоенности сознания выдвигается на первый план. Итак, с течением времени, художественный образ долины Миссиссиппи на страницах твеновских произведений все менее организуется оппозицией Восток/Запад, но все в большей степени подчиняется очевидному расколу страны на Север и Юг. Эти изменения хорошо определил Уильям Дин Хоуэллс в своей книге «Мой Марк Твен» (My Mark Twain, 1910): «Западный элемент своего юго-западного происхождения Твен сохранил до конца, но он был самым *не-южным* южанином из всех, кого я когда-либо знал... Он был абсолютно удовлетворен результатами Гражданской войны и страстно желал, чтобы ее значение стало очевидным для истории»⁹.

Кроме рубрик, посвященных собственно Твену и его творчеству, сайт содержит разделы «История» (*History*), «Интерактивные карты» (*Interactive Maps*), «Культурный туризм» (*Cultural Tourism*) и методический раздел, очень уместно озаглавленный «Рулевая рубка учителя» (*Teacher's Pilothouse*). Исторический раздел содержит богатую и полезную информацию о политическом и

экономическом статусе долины Миссиссиппи до 1850 г. и сразу после него, а также о расовом, культурном и гендерном составе ее населения. Здесь наиболее очевидным становится междисциплинарный характер сайта. Однако, чтение этого информативного сайта, возможно, кому-то напомнит одного из персонажей «Жизни на Миссиссиппи», о котором с юмором говорится: «Такая память — великое несчастье. Для нее все события имеют одинаковую ценность. Человек, обладающий такой памятью, не может отличить интересного факта от неинтересного. Повествуя о чем-нибудь, он обязательно загромождает свой рассказ скучными подробностями и невыносимо всем надоедает. Больше того, он не может держаться одной темы. Он подхватывает каждое зернышко из тех, что рассыпает перед ним память и, таким образом, отклоняется в сторону»¹⁰.

Междисциплинарному подходу подчинены и планы занятий, размещенных в разделе «Рулевая рубка учителя». Предлагаемые темы – «Географические темы в истории США», «Пароходство и экспансия на Запад», «Жизнь на плантации: расовые отношения в довоенной Америке», «Роль долины Миссиссиппи в истории США», «Железные дороги и промышленная революция» и т. д. Из десяти предложенных тем только две касаются непосредственно литературы – «Произведения Марка Твена и Джоэля Чэндлера Харриса» и (быть может, самая интересная для современного отечественного читателя) – «Цензура и Гек Финн» с исчерпывающей подборкой материалов о том, почему до сих пор роман Твена остается предметом острой полемики и периодически попадает в списки «запрещенных книг».

Основной источник противоречий коренится в болезненной проблеме расизма и трактовке образа беглого раба Джима, которого на страницах романа величают *nigger* (примерно то же самое, что «черномазый»). Успешное стремление авторов сайта к объективности можно проил-

люстрировать представленной на нем точкой зрения афроамериканского писателя Ралфа Эллисона по поводу яростных атак на образ Джима: «Твен работал над романом в те времена, когда еще не потеряли популярности minstrel shows – представления, где роли негров исполняли белые актеры с начерченными лицами. Совсем немного времени прошло после войны, и даже аболиционисты чувствовали определенную усталость от этих проклятых проблем, связанных с неграми. Твен вписал образ Джима в традицию менестрелей, и сквозь эту стереотипную комическую маску и проглядывает достоинство и человеческая состоятельность Джима, а также сложность и неоднозначность позиции Твена»¹¹.

Подобная неоднозначность и разносторонность подходов позволяет донести до студентов главную мысль: роман «Приключения Гекльберри Финна», являясь, как теперь принято говорить, поистине «культовой книгой», остается вот уже более ста лет и *самым спорным американским романом*.

Таким образом, созданный американскими учеными интернет-проект чрезвычайно добротен и информативен. Представители разных научных дисциплин найдут там для себя много полезной и вполне достоверной информации, тщательно отобранной и хорошо проанализированной. Быть может, сайт несколько разочарует литературоведа, который стремится найти интересные соображения о роли Миссисипи в творчестве Твена, о природе ее особого символического статуса. Здес нет прозрений о том, как работают семантические механизмы, с помощью которых река превращается сначала в главный структурообразующий механизм произведений Твена, а потом – в общенациональный культурный концепт. Этому мы и посвятим свои заключительные размышления – так сказать, *по следам академического проекта*.

Литературоведа-американиста заставляют задуматься выражения «human meaning of the river», а также тезис о том, что Миссисипи является «human feature of the middle of the country»¹². Отмеченное «очеловечивание» реки не сводится к антропоморфичности образа. Это означает то, что в художественном мире Твена река оказалась задействована во всех сферах человеческой самореализации: профессиональной, хозяйственной, нравственной, творческой. Она становится для героя пространством самоутверждения и проверки его профессиональной и человеческой состоятельности. Она же искушает возможностью обмануть/ надуть ближнего. Она превращается в пространство, где выстраиваются важнейшие ценностные ориентиры – абсолютной свободы и абсолютной власти. На ней же на наших глазах вызревают законы самой безжалостной бизнес-конкуренции. Она становится, наконец, топосом познания самых разнообразных типов человеческих характеров. Твеновский мир на Миссисипи, с одной стороны, чутко откликается на научные открытия середины XIX в. – изобретение маргарина, искусственного льда и т. п.; с другой – он конструируется как вневременной космос, в котором правят извечные универсалии «жизнь и смерть», «война и мир», «свобода и рабство»...

С точки зрения жанровой природы, «Жизнь на Миссисипи» так же многопланова и универсальна. Наряду с тонкими бытовыми и пейзажными зарисовками, мы найдем в ней острые социальные заметки. Есть в ней страницы, явно навеянные знаменитыми американскими «небылицами» (*tall tales*) – к примеру, глава третья – «Картинки прошлого» с ее характерными персонажами: «...это были неотесанные, необразованные, но храбрые малые, переносившие невероятные трудности со стойкостью истых моряков; страшные пьяницы, необузданные гуляки <...> все до одного бесшабашные, неуклюже весе-

лые, как слоны, ругатели и безбожники; <...> любители дикарского щегольства, невообразимые хвостуны, а в общем – парни честные, надежные...»¹³.

Поистине уитменовской космической масштабностью отмечен сольный номер одного из твеновских плотовщиков: «Я – сын греха, не давайте мне воли! <...> Когда я хочу порезвиться, я сплетаю меридианы и параллели вместо сети и ловлю китов в Атлантическом океане! Я почесываю голову молнией и убаюкиваю себя громом! Когда мне холодно, я подогреваю Мексиканский залив и купаюсь в нем, а когда жарко – обмахиваюсь полярной бурей... Я накладываю ладонь на солнце – и на земле наступает ночь; я откусываю ломти луны и ускоряю смену времен года...» и т. д. и т. п.¹⁴.

Жанр «хвастливых небылиц» гармонично соседствует с классическим образцом эссе, подаваемым в качестве такового во всех учебных пособиях по родной (американской) литературе. На пространстве двух страничек Твену удастся ясно и образно представить два возможных подхода к Миссисипи, а говоря шире – к природе, которые можно условно определить как поэтический и прозаический, или как романтический и реалистический, или как эстетический и прагматический. «Теперь, когда я овладел языком воды и до мельчайшей черточки, как азбуку усвоил каждую мелочь на берегах великой реки, я приобрел очень много ценного. Но в то же время я утратил что-то. То, чего уже никогда в жизни не вернешь. Вся прелесть, вся красота и поэзия величавой реки исчезли! Мне до сих пор вспоминается изумительный закат, который я наблюдал, когда плавание на пароходе было для меня внове. Огромная пелена реки превратилась в кровь; в середине багрянец переходил в золото, и на этом золоте медленно плыло одинокое бревно, черное и отчетливо видимое. В одном месте длинная сверкающая полоса перерезывала реку; в другом – изломами дрожала и трепетала на по-

верхности рябь, переливаясь, как опалы <...> Я стоял как заколдованный. Я созерцал эту картину в безмолвном восхищении. Мир был для меня нов...»¹⁵. Однако приходит день, когда «романтика и красота реки положительно исчезли»: «Повторись тот закат – я смотрел бы на него без всякого восхищения и, вероятно, комментировал бы про себя следующим образом: “По солнцу видно, что завтра будет ветер; плывущее бревно означает, что река поднимается, и это не очень приятно; та блестящая полоса указывает на скрытый под водой каменистый порог, о который чье-нибудь судно разобьется ночью...”»¹⁶.

Такое двойственное восприятие Миссисипи, кроме всего прочего, символизирует разные этапы человеческой жизни: юность и зрелость, неискушенность и опытность – и становится ключевым символом инициации героя. Иными словами, Миссисипи Марка Твена – это не только топос, но своеобразная многомерная художественная модель мира, подобно Уэссексу Томаса Гарди или Йокнапатофе Уильяма Фолкнера. И смысл заглавия «Life on the Mississippi» можно было бы передать не только как «Жизнь на Миссисипи», но и, сместив логический акцент, — «Миссисипи как жизнь».

Возвращаясь к сайту, следует отметить, что академический интернет-проект «Mark Twain’s Mississippi» дает нам хороший пример того, как сфокусированность на одном географическом, экономико-политическом и социокультурном концепте оказывается очень удачным ходом. Он позволяет не только поддержать интерес к наследию писателя-классика, но и расставить в нем новые акценты, интересные для сегодняшних читателей. Сайт представляет собой прекрасный исторический, экономический и социокультурный комментарий к творчеству Твена.

¹*Шейнкер В.Н.* Джеймс Фенимор Купер// История литературы США: В 6 т. М., 1999. Т.2. С. 143.

²Там же. С. 141.

³Там же.

⁴Там же. С. 145.

⁵*Camfield G.* Introduction. [Электронный ресурс]: <http://dig.lib.niu.edu/twain/introduction.html>

⁶Ibid.

⁷*Camfield G.* Mark Twain's Biography. [Электронный ресурс]: <http://dig.lib.niu.edu/twain/introduction.html>

⁸Ibid.

⁹Цит. по: *Camfield G.* Overview: The Idea of the West. [Электронный ресурс]: <http://dig.lib.niu.edu/twain/settlement.html>

¹⁰*Твен М.* Жизнь на Миссисипи/ Пер. Р. Райт-Ковалевой // Твен М. Собр. соч.: В 12 т. М, 1960. Т.4. С. 317.

¹¹Цит. по: A Century of Conflict. [Электронный ресурс]: <http://www.pbs.org/now/arts/twain.html>

¹²*Camfield G.* Economic Development. [Электронный ресурс]: <http://dig.lib.niu.edu/twain/economic.html>

¹³*Твен М.* Жизнь на Миссисипи. С. 43.

¹⁴Там же. С. 247.

¹⁵Там же. С. 292.

¹⁶Там же. С. 293.

ОБРАЗЫ И МОТИВЫ ВОДЫ В НОВЕЛЛАХ ЭДГАРА АЛАНА ПО

Распространенным является мнение, что все усилия американских писателей аккумулируются вокруг наиболее важного вопроса: «Где взять прошлое и чем его заменить?»¹. Конечно, ни у кого не вызывает сомнения тот факт, что в становлении американской нации огромное значение имела «водная» коммуникация: первые европейцы появились на берегу американского континента после того, как им пришлось пересечь огромный темный океан на судне «Mayflower». Неизвестная земля манила к себе, но в то же время потребовала огромных жертв. Несомненно, именно поэтому в описаниях морского пространства у писателей-американцев превалирует темные краски, а сам мотив путешествия по воде ассоциируется не только со стремлением открыть неизведанный, лучший край, но, неизбежно, и со смертью.

В романе Г. Мелвилла «Моби Дик, или Белый Кит» огромный темный океан формирует пространство поиска себя, так же, как и пространство гибели. В творчестве Г. Торо водоем выполняет функцию очищения, ведь именно на берегу озера герою удастся достичь искомой гармонии. Поиск себя, формулы своего существования, пути в огромном мире, жизни после смерти, – все эти вопросы волновали Э. По, поэтому он не мог обойти стороной мотив воды и связанную с ним эстетику. Метафорой

этого поиска становится изображение «морских дорог» в его новеллах. Подобно тому, как моряк преодолевает страшный непокорный океан, так и человек рано или поздно сталкивается с неизведанным и «уплывает» в неизвестную страну теней.

Образы водных реалий являются концептуальными в творчестве По. Долгое время описание природы воспринимались как вспомогательный компонент в поэтике автора, необходимый элемент для создания фона, развития сюжета. Однако в свете последних исследований, когда возник интерес и к его новеллам о природе, таким, например, как «Поместье Арнгейм» и «Домик Лэндора», становится очевидно, что ландшафтные зарисовки также аккумулируют в себе подтекстовый смысл.

В художественном мире По можно выделить несколько типов водных пейзажей. Во-первых, это темный бушующий океан. Он присутствует в новеллах «Рукопись, найденная в бутылке» и «Низвержение в Мальстрем», в которых показана борьба человека со стихией. Новелла «Низвержение в Мальстрем» может быть отнесена к категории рациоциаций, ведь в ней, после изображения ужаса перед стихией, изображается напряженная умственная деятельность, направленная на рациональный поиск выхода из сложившейся чрезвычайной ситуации. В новелле «Рукопись, найденная в бутылке» мы видим совершенно четкую аллюзию к истории о летучем голландце. Эффект от встречи с погибшим кораблем не мог быть достигнут без изображения морской пучины.

Но не только море и океан становятся источником бед и смерти в новеллах По. Разрушительна вода и в «Бочонке Амонтильядо», где именно под руслом реки находится погреб, ставший последним пристанищем для главного героя. В новелле «Ты еси муж, сотворивый сие...» вновь присутствует мотив поглощения водоемом, на этот раз болотом. В данном случае очень красноречив этот

сниженный образ водоема в повествовании (представляющем собой автопародию), в котором благодаря абсурдной ситуации заостряется механизм перехода сверхъестественных явлений в план обыденного. То же самое можно наблюдать и в новелле «Тайна Мари Роже», в которой, пожалуй, наиболее ярко проявились образы губительной для человека среды: большая часть сюжета об утонувшей девушке дана с опорой на жуткие натуралистические описания того, что может сделать с человеком вода.

Совершенно противоположный характер имеет изображение водоемов в тех новеллах По, в которых он хотел показать идеальную красоту. К этой группе можно отнести «Поместье Арнгейм» – зарисовку сотворенного человеком райского сада; «Элеонору», в которой критики видят изображение земного рая. Прекрасная река присутствует и в наполненной воздухом и светом новелле «Остров Фей». Тем не менее, и описанию природной гармонии вновь сопутствует тема смерти. Именно в своем райском саду умирает Элеонора, а в рассказе о поместье Арнгейм герой, следуя резким изгибам реки, достигает некоего пространства, равного которому не было на земле, наполненного благоуханием диковинных цветов и пением райских птиц, расположившихся в долинах многочисленных рек. Это описание напоминает рай или царство мертвых, а если вспомнить о том, что к нему ведет река, то данная аллюзия становится еще более очевидной.

Эдгар По таким образом выразил свое представление о царстве мертвых, доступном лишь избранным, которыми, по сути, становятся после смерти самые достойные люди. Подобная трактовка водного пространства обнаруживается и в новелле «Остров Фей», в котором Фея заканчивает свой жизненный путь, плывя на лодочке вдаль по таинственной реке. Река при этом обязательно изображается извилистой, напоминающей лабиринт: «the winding channel» – «извилистый канал» («Поместье Арнгейм»),

«winding stealthily in mazy courses» – «украдкой извиваясь в запутанных лабиринтах» («Элеонора»).

Подобное изображение гидронимов явилось следствием мистицизма По, воплотившего в своих повествованиях традиции водной мифологии. Вода практически во всех новеллах сопровождается мотивом смерти («Тайна Мари Роже», «Ты есть муж, сотворивый сие...», «Падение дома Ашеров» и т.д.), когда, например, водоем поглощает свою жертву. Тем не менее, основными характеристиками водной глади могут быть спокойствие и невозмутимость. Так, в новелле «Свидание» («Visionary») вода надличностна, равнодушна и величественна: «The quiet waters had closed placidly over their victim» («спокойные волны тихо сомкнулись над своей жертвой»)².

Поэтому представляется несколько необдуманном эпитет, используемый в анонимном русском переводе этой новеллы, опубликованном в 1861 г.: «*Вероломные* волны тихо закрылись над жертвой»³. Наиболее близко к авторскому замыслу данный фрагмент был воспроизведен в переводе В. Рогова: «Тихие воды бесстрастно сомкнулись над жертвой»⁴.

Вода может сама являться пространством, сулящим смерть, либо сопутствовать этому мотиву, как, например, она неизменно сопровождает тему смерти молодой прекрасной женщины, которую сам Э. По считал наиболее поэтической. Примеры этому можно увидеть в новеллах «Береника», «Морелла», «Свидание». В этих повествованиях море или река создают таинственный, туманный фон для реализации трагического сюжета: «Но однажды в осенний вечер, когда ветры уснули в небесах, Морелла подозвала меня к своей постели. Над всей землей висел прозрачный туман, мягкое сияние лежало на водах» (перевод И. Гуровой)⁵.

Несомненно, наиболее ярко мистическая связь моря и женщины проявилась в стихах По:

Это было давно, это было давно,
В королевстве приморской земли:
Там жила и цвела та, что звалась всегда,
Называлась Аннабель-Ли...⁶

В некоторых новеллах американского писателя показана прямая корреляция между водным пространством и царством мертвых. В новелле «Тень», написанной от лица умершего человека, говорится о смерти многих людей, вернее, об их единой, коллективной душе, однажды явившейся к повествователю в виде призрака. Герой испытал неимоверный ужас при виде этой тени из-за ее неземного голоса: «И все мы семеро вскочили от ужаса, и стояли дрожащие, растерянные. Звук голоса тени – не был звуком одного голоса, он был звуком многих, и этот голос, достигая до нашего слуха, напомнил нам тысячи и тысячи исчезнувших друзей!»⁷ Тоскливое и непонятное, это бес-смертие лишь наводило страх своей непознанностью: «Я – тень и живу около катакомб Птолемея, подле мрачных долин, окаймляющих нечистую Харонову реку!»⁸. Тема господства смерти нашла выражение в заключительных аккордах новеллы в античном образе царства мертвых, куда молчаливый Харон перевозил души по реке Стикс.

Тот же мотив звучит и в новелле «Береника», которая, как и «Тень» в 1861 г. вошла в русский переводной цикл, составленный Н. Шелгуновым. Связь между двумя повествованиями достигается посредством образа главной героини, которая, по преданию, была дочерью египетского правителя Птолемея третьего (упомянутого в новелле «Тень») и пожертвовала своими волосами для спасения мужа. В оригинале намек на мифологическую сущность героини присутствует в следующем отрывке:

«Таким образом, возникает впечатление, что, лишаемый равновесия только мелочами, мой разум был

похож на тот упомянутый Птолемеем Гефестионом океанский утес, который выносил атаки человеческой жестокости и еще более яростное неистовство воды и ветров, но зашатался только от прикосновения цветка, называемого асфодель»⁹. Однако в переводе Шелгунова отсутствует этот отрывок, отрывок, вследствие чего новелла лишается мифологического подтекста, настолько явного для Э. По.

Незавуалированный мотив реки мертвых встречается и в новелле «Тишина», которая в первый раз была опубликована на русском языке анонимно (1881), затем в переводе К. Бальмонта (1901), а в 1907 г. появилось поэтическое переложение В.М. Голикова, которому удалось удачно воспроизвести манеру Э. По:

Внимай! Я расскажу тебе
 о горестной стране.
Она на берегах реки,
 на мрачных берегах.
Там нет покоя, тишины.
 Там только скорбь и страх.
Там волны мутны и желты
 шафранной желтизной.
И в вечном трепете они –
 их мучит солнца зной.
Трясины топкие болот
 по берегам ползут¹⁰.

Художественные средства, используемые Э. По в описании водного пространства, в первую очередь подчеркивают извилистость рек и ручьев. В новеллах «Элеонора» и «Поместье Арнгейм» изображена идеальная местность, очень яркая, насыщенная зелень, прекрасные цветы. Преувеличенная, неправдоподобная извилистость реки в данном случае символизирует трудности на пути дости-

жения райского сада, блаженства. Такой прием наглядно демонстрирует «материальную фантастику» Э. По, о которой писал Ф.М. Достоевский.

В восприятии русского реалиста американский писатель обладал «странным талантом», обусловленным наличием у него огромного воображения. Но, по мнению Достоевского, в данном случае фантазия переплетается с долей материальности, что объясняется национальным менталитетом автора¹¹. Именно эта особенность прозы и лирики По позже стала привлекать русских читателей, критиков и литературоведов. Материальность фантастического у По, как считал Достоевский, проявлялась конкретно не в создании необычных, причудливых образов, а в причудливом соположении обыденных фактов, ведущем к эффекту, ожидаемому американским писателем. По «почти всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение, и с какою силою пронизательности, с какою поражающею верностью рассказывает он о состоянии души этого человека!»¹².

В новеллах о природе данный стилистический прием ведет не к созданию гротескных ситуаций, но к конструированию идеального пространства. Цель этих повествований – показать непревзойденную красоту, поэтому можно сказать, что По предвосхитил стилистику писателей-декадентов, приверженцев «чистого искусства». В связи с этим неслучайным представляется обращение к ним К. Бальмонта.

Переводы из произведений По, выполненные К. Бальмонтом в начале XX в., составили целую эпоху в русской рецепции американского писателя и были настолько важны, что вряд ли уступали французским переводам Бодлера по своей значимости. Публикация собрания сочинений По в переводе Бальмонта была осуществлена издательством «Скорпион», политика которого строилась на

уже существующем спросе на декадентскую литературу, а также на формировании собственной читательской аудитории, стремящейся к «новому» искусству. Получив широкое освещение в критике, новеллы По, тем не менее, трактовались уже не как факт американской литературы, а воспринимались в контексте творчества молодого символиста, для которого обращение к произведениям модного автор было, в первую очередь, средством привлечения общественного внимания. Е. Нестерова утверждает, что своеобразие Бальмонта-переводчика заключалось в стремлении не только сохранить особенности оригинала, но и в желании как можно ярче передать его настроение¹³.

В статье Бальмонта о символизме важным аспектом различия между реалистом и символистом является отношение к природе: первый видит в ней лишь мастерскую, тогда как для второго – это храм. Однако Природа – нечто внечеловеческое, ее нельзя понять, можно лишь интуитивно почувствовать ее отстраненное величие: «В Природе нет наших задач, в ней нет ни добра, ни зла, ни высокого, ни низкого, Ничего в ней нет, кроме Движения и Красоты, безупречной неумолимой»¹⁴.

В более позднем переводе новеллы «Помесье Арнгейм», выполненном Н. Демуровой, «материальность» фантастики По, о которой писал Ф.М. Достоевский, сглажена. Однако Бальмонт сохранил нагромождение причудливых преувеличений, относящихся к изображению водных массивов: «Поток делал тысячи поворотов, так что в каждую минуту блистающая его поверхность была видима не более, как на восьмую часть мили. Стены ложины (между которыми светлая вода продолжала протекать совершенно спокойно) поднимались до высоты ста, а местами и полутора, футов, и до такой степени наклонялись одна к другой, что почти не пропускали дневного света, между тем как длинный, подобный перьям, мох, густо свешиваясь с переплетенных кустарников, придавал всей

расщелине вид похоронной угрюмости. Извивы становились все более частыми и запутанными, и нередко, казалось, возвращались к самим себе, так что путник быстро утрачивал всякое представление о направлении»¹⁵.

В переводах, выполненных русским поэтом-декадентом, можно уловить еще одну тенденцию. В лекции «О причинах упадка и о новых течениях в современной литературе» (1892) Д. Мережковский назвал мистическое содержание одним из основных элементов символизма¹⁶. Усиление этого аспекта наблюдается и у Бальмонта: в результате замены переводчиком некоторых лексических единиц оригиналов в их русских вариантах стало меньше «телесности», уступившей место своего рода «воздушности» образов. Наиболее поэтичным Бальмонт оказался при передаче водных сюжетов и во многом даже превзошел изобразительность оригинального текста. В его изображении пейзажей По на русском языке только виртуозно воссоздана символика оригинала. «Перестраивающий» переводческий метод, господствующий в его переводах лирики По, был актуален для него и в этом типе прозы американского писателя.

Таким образом, эстетика совершенной водной глади и колоритной стихии, присутствующая в творчестве Э. А. По, как и сопряженные с ней мотивы опасности, гибели, связи с потусторонним миром, в полной мере была отражена в более поздних русских переводах. В русле развивающегося символизма эта тематика обладала огромным потенциалом, будучи неисчерпаемым источником символов, аллегорий и потаенных смыслов.

¹Лопушинский Е. Эдгар Поэ // Русское слово. 1861. № 11. С. 2.

²Poe E.A. The Visionary // Godey's Lady's Book. January 1834. P. 40.

³По Э.А. Свидание // Собрание иностранных романов, повестей и рассказов в переводе на русский язык. 1861. № 5. С. 106.

⁴По Э.А. Свидание // По Э.А. Стихотворения. Проза. М., 1976. С. 78.

⁵По Э.А. Морелла // Там же. С. 95.

⁶По Э.А. Аннабель Ли // По Э.А. Собр. соч. в пер. К. Бальмонта. М., 1901. Т. I. С. 15.

⁷По Э. Тень // Дело. 1874. № 5. С. 241.

⁸Там же. С. 241.

⁹Рое Е.А. Berenice // Southern Literary Messenger. March 1835. P. 334.

¹⁰По Э.А. Тишина // Стихотворения Э. По в лучших русских переводах под ред. Н. Новича. СПб, 1911.

¹¹Достоевский Ф. Три рассказа Эдгара Поэ // Время. 1861. № 1. Отд. I. С. 236.

¹²Там же. С. 232.

¹³Нестерова Е. Э По в России // По Э. А Стихотворения. М., 1988. С. 371.

¹⁴Бальмонт К. Элементарные слова о символической поэзии // Стозвучные песни. Ярославль, 1990. С. 262.

¹⁵По Э.А. Поместье Арнгейм // Собр. соч. в пер. К. Д. Бальмонта. М., 1901. Т. I. С. 266.

¹⁶Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 156.

СЕМАНТИКА ВОДНОГО ПРОСТРАНСТВА В РУССКОЙ БАЙРОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ

Развитие русской словесности 1820-1840-х гг. традиционно связывают с английским романтизмом и фигурой Дж.Г. Байрона, влияние которого пережили все передовые русские поэты того времени. Как отмечал В.М. Жирмунский, английский романтик, воплотивший в своей судьбе и творчестве культурный феномен, получивший впоследствии название «байронизм», приходит на смену Гомеру, «учителю» литераторов предшествующего столетия¹. Романтическая поэма, прочно обосновавшаяся почти на два десятилетия на вершине русского литературного Парнаса, часто строилась по байроновскому образцу, обретая канонические черты. Утверждению нового жанра в немалой степени способствовали переводы В.А. Жуковского и южные поэмы А.С. Пушкина, оказавшие, по мнению Д.Д. Благого, значительное влияние на юного Лермонтова и русскую словесность в целом².

По общепринятому мнению, катализатором интереса к байронической поэме в России стал «Кавказский пленник» Пушкина, который повлек за собой первую серию подражаний, образующих многочисленную группу «пленников» – поэм, сюжет которых вращается вокруг героя, оказавшегося в плену. За 20 лет (с 1822 по 1840-е гг.) было создано более 200 образцов романтической поэмы, распадающихся на разные тематические

группы: «пленники», «гаремные трагедии», «семейные драмы с кровавой развязкой» и др.

Канон байронической поэмы предполагал развертывание повествования на фоне экзотического пейзажа, корреспондирующего с эмоциями лирического героя. Составной частью таких пейзажей нередко становились водные объекты – моря, реки, озёра, горные ручьи, фонтаны. В разных контекстах они несли разную смысловую нагрузку, выступая то в качестве средства воссоздания восточного колорита (река Терек в поэмах Пушкина и Лермонтова), то для нагнетания атмосферы трагизма (озеро Леман в «Шильонском узнике» Байрона и Балтийское море в «Одичалом» Г.С. Батенькова), или же – в роли метафор, как у А.И. Полежаева.

Таким образом, гидронимы органично входят в текст, способствуя созданию максимально полной характеристики места действия. Однако функциональная семантика водного пространства не исчерпывается лишь пейзажными зарисовками. В ряде поэм водные объекты выполняют важные композиционные функции, являясь значимым структурным элементом текста.

Так, в поэме Пушкина «Кавказский пленник» бурные воды горной реки позволяют выстроить дихотомию «своё – чужое» пространство, пронизывающую всю структуру произведения. Физически река является границей, отделяющей черкесов от казачьей станицы («Не спи, казак: во тьме ночной // Чеченец ходит за рекой»³), а психологически для пленника она является объектом, членящим пространство на мир «воли» и «неволи». Гидроним описывается автором как «быстрый», «могучий», «ревуший» и «бушующий» поток, преодоление которого возможно лишь в полном напряжении физических и душевных сил. Ночная вылазка черкеса посредством сплава по реке сама по себе представляет серьезное испытание. Ей предшествует подробное описание физических упражне-

ний, призванных продемонстрировать силу, проворство и удаль кавказского воина. Это лишь оттеняет беспомощность изможденного пленника и тщетность его дум о побеге:

<...> Сев на берегу,
Мечтает русский о побеге;
Но цепь невольника тяжка,
Быстра глубокая река...⁴

Река становится непреодолимым препятствием на пути к миру «воли», коррелируя с цепью гор, воспринимаемых пленником в качестве «тюрьмы», устроенной как бы самой природой. Самоотверженная любовь молодой черкешенки, в прощальном поцелуе которой запечатлен «союз любви» «воскресшего сердца» пленника, стал той точкой напряжения душевных сил, которая позволила преодолеть губительную силу водной стихии и пересечь границу «чужого» пространства, обретя волю.

Подобный композиционный прием можно наблюдать и в другой поэме Пушкина – «Братья разбойники», где гидроним также предстает в виде символической границы между миром «тюрьмы» и «воли». Братья разбойники, совершив побег из острога, переплывают реку, которая наделяется эпитетами «быстрая», «глубокая», она окаймлена «высокими берегами», – всё это подчеркивает неприступный характер стихии. Так же, как и в «Кавказском пленнике», гидроним является еще и пограничным пространством между жизнью и смертью:

Погоню видим за собою;
Но смело, полные надежд,
Сидим и ждем. Один уж тонет,
То захлебнется, то застонет
И как свинец пошел ко дну⁵.

Один из «стражей» не смог справиться с водной стихией и утонул, второго убили беглецы, остальные – за ними «гнаться не посмели». Преодоление сокрушительной мощи водной стихии за счет отчаянной устремленности к свободе является залогом её обретения. Таким образом, композиционная роль гидронимов в обеих поэмах Пушкина сходна, с той лишь разницей, что для пространственной структуры «Кавказского пленника» она фундаментальна, а в «Братьях разбойниках» – эпизодична.

Выявление и описание функциональной семантики водного пространства обширного и разнонаправленного корпуса текстов русской романтической поэмы – многоаспектная и сложная задача, требующая специального большого исследования. Наиболее репрезентативным с точки зрения избранной проблематики представляется анализ поэм, фабульным субстратом которых стал мотив «узника».

Как самостоятельный узнический мотив в 1820-1840-е гг. среди прочих литераторов развивали Полежаев и Батеньков. На первого серьезное влияние оказало творчество Пушкина, на второго – поэзия Байрона-Жуковского. А.А. Илюшин обнаружил переключки поэмы «Одичалый» со «многими хорошими русскими “байроническими” поэмами», отмечая при этом, «незаурядность» батеньковского психологизма⁶, в многоуровневой структуре которого немаловажную роль играет корреляция природного пространства (и водных объектов, как его важной составной части) с внутренними переживаниями персонажа. Этот же прием присутствует и в произведениях Полежаева, Подолинского и некоторых других авторов.

Анализ пространственных моделей «Шильонского узника», «Братьев разбойников», «Одичалого», «Нищего», стихотворений Полежаева, ранних поэм Лермонтова и др. показывает, что картины природы, образы воды возникают в этих произведениях не сами по себе, но в преломле-

нии к сознанию лирического героя (узника) и выполняют композиционную функцию, предложенную байроновским образцом и закрепленную Пушкиным. Картины природы, гидронимы, водоемы возникают не обособленно, но всегда привязаны к тюремному пространству, с которым коррелируют или которому противопоставляются, нагнетая (в том и другом случае) трагическую тональность.

Так, в «семейной драме» Подолинского «Нищий» действие разворачивается в Италии, где исключительный по своей красоте пейзаж окаймляет «сумрак» темницы:

Еще я помню: горы там,
Снега и льдины по горам,
Они блестят венцом златым
Под небом вечно-голубым;
Долин и нега, и краса,
Роскошно зыблются леса,
И брызжет искрами залив
У корней миртов и олив⁷.

Уже современники обнаруживали подражательную природу «Нищего», усматривая влияние Жуковского, И.И. Козлова и Пушкина⁸. Помимо сюжетных заимствований, а также очевидного воздействия «Шильонского узника» на метрику и рифму «Нищего», не менее явно и сходство в описании пейзажа. Италия Подолинского удивительным образом напоминает Швейцарию Байрона-Жуковского:

Но мне хотелось бросить взор
На красоту знакомых гор <...>
Я их увидел – и оне
Все были те ж: на вышине
Веков создание – снега,
Под ними Альпы и луга,

И бездна озера у ног,
И Роны блещущий поток
Между зеленых берегов⁹.

Вершины гор, обрамленные снегом и льдом, долины и луга – это вертикаль и горизонталь, создающие объемное пространство, глубину которого подчеркивают водоемы (залив – у Подолинского, бездонное озеро и Рона – у Байрона-Жуковского). Характерно, что в «Нищем» образы воды, являющиеся неотъемлемой частью поэтического пейзажа, выполняют не только ту же функцию, что и в «Шильонском узнике», но и окрашены тем же настроением. Герой Жуковского-Байрона, прорывший в темнице подкоп, отказывается от побега, потому что описанный им прекрасный мир стал ему «чужой», а «жизнь пуста»; для персонажа Подолинского также «Чужое все! Весь мир чужой!». Впрочем, такой пространственный прием, используемый Байроном, как удвоение посредством корреляции природного с ограниченным пространством тюрьмы, не находит отклика в «Нищем». В «Шильонском узнике» читаем:

Шильон Леманом окружен,
И вод его со всех сторон
Неизмерима глубина;
В двойную волны и стена
Тюрьму совокупились там;
Печальный свод, который нам
Могилой заживо служил,
Изрыт в скале подводной был¹⁰.

Пейзаж вновь представлен во всей своей широте, но на сей раз с другой эмоциональной окраской. «Неизмеримость вод» Лемана, бесконечность водного пространства не радует узника, а, напротив, угнетает его. Сама

природа в своей суровой аскетичности напоминает тюрьму, нагнетая атмосферу трагизма и безысходности, которой проникнуто мировоззрение лирического героя.

Мысль о значимости водных объектов в создании психологизма лирической поэмы, «центростремительная сила» (термин В.М. Жирмунского) которой определяет ее композиционную структуру, поддерживается мотивом двойной тюрьмы, возникающим в стихотворении Полежаева «Ты хочешь, друг, чтобы рука...»:

На славном Вале Земляном
Стоит странноприимный дом;
И рядом с ним стоит другой,
Кругом обстроенный, большой –
И этот дом известен нам,
В Москве, под именем казарм;
В казармах этих тьма людей,
И ночью множество.....
На нарах с воинами спят,
И веселятся, и шумят;
И на огромном том дворе,
Как будто в яме иль дыре,
Издавна выдолблено дно,
Иль гаубвахта, все равно...
И дна того на глубине
Еще другое дно в стене,
И называется тюрьма¹¹.

Роль Женевского озера здесь играют Спасские казармы на Земляном Валу, а выдолбленной в скале темницы – зловонная яма с двойным дном, в которой арестант, подобно герою «Шильонского узника», ожидает, что «Растреснувший кирпичный свод // Едва-едва не упадет».

Мотив двойной тюрьмы возникает и в поэме Батенькова «Одичалый»:

Вон там на воздухе висит,
Как страшный остов, камень голый,
И – дик и пуст – шумит, трещит
Вокруг трущобы лес сосновый.
Там серый свет,
Пространства нет,
И время медленно ступает...
Борьбы стихий везде там след...
Природа в сиротстве рыдает...
И там уму
В тюрьме тюрьму
Еще придумалось устроить...
Легко ему
Во мраке – тьму,
В теснине – тесноту удвоить!¹²

Заимствуя мотивы и композиционные схемы, Батеньков продолжает вектор их развития. Он использует те же пространственные комбинации, что и автор «Шильонского узника», то противопоставляя широкое природное пространство узкому и душному каземату, то сопоставляя аскетичный финский пейзаж, картины которого сами по себе являются как бы местом изгнания, со своей тюрьмой.

Описание природы Аландских островов, где располагалась крепость Свартгольм, в которой отбывал наказание опальный декабрист Батеньков, строится на совмещении фактографического и лирического пластов, когда пейзаж воспринимается сквозь призму эмоционального состояния героя. И в том и в другом случае важную роль в воссоздании атмосферы поэмы играют водные объекты.

Ужас и страдания, переживаемые узником в темнице, напрямую связаны с нехваткой пространства. Бескрайнее Балтийское море, омывающее Аландские острова и распространяющееся на многие километры вокруг, лишает заключенного всякой пространственной перспективы.

Как и в «Шильонском узнике», толщи воды создают ощущение тотального одиночества, обреченности. Вода постоянно вторгается в пространство героя: визуально («Вон там туман густой вдали / И буря тучами играет; / Вода одна, и нет земли <...>») и аудиально – через шум волн, которые плещутся о стены крепости-темницы («Кругом шумят / Морские волны лишь седые»). В результате создается ощущение полного поглощения пространства водой.

Лирический герой отчаянно ищет опоры, твердь, но даже редкие островки с их сиротливой природой видятся ему, в силу климатических условий, определяющих некоторые метеорологические особенности региона, сквозь густую пелену тумана («вон там туман густой вдали») и испарений («выходит пар из мокроты»), что подчеркивает их эфемерность. Сама земля на поверку оказывается хлябью – болотом («ржавый мох в болоте ткется»). Образы сырости, влаги, гнили, испарений, в совокупности со свинцовыми тучами, набухшими в преддверии бури, коррелируют с образом всепоглощающей воды, которая «томно погашает факел жизни» узника.

Батеньков усиливает основополагающие принципы романтической поэмы – ее «центростремительную силу» и лиризм, субъективирует пейзажные зарисовки, широко используя прием олицетворения: время «медленно ступает», «природа в сиротстве рыдает» и т.д. Реализации этих принципов способствует построение определенных пространственных моделей, немаловажную роль в которых играют, как мы видим, водные объекты.

Типические композиционные схемы русской байронической поэмы, наилучшим образом репрезентированные батеньковским «Одичалым», функционально связаны с образами воды. Сюжет узнических поэм представляет собой ситуацию томления арестанта в тюрьме. Развитие действия определяется последовательным нагнетанием

драматизма, основанного на противопоставлении тюрьмы и воли. Образы водной стихии, являясь составной частью пространственных моделей, на противопоставлении которых строится вся узническая поэма, становятся катализатором развития сюжета (разгоняют «центростремительную силу»), занимая важное место в композиционной структуре произведения.

Разумеется, семантика водной стихии в широком пространстве русской байронической поэмы не исчерпывается только лишь решением композиционных задач, описание и систематизация образов воды в функциональной структуре разнонаправленных текстов требует специального исследования с учетом целого комплекса критериев и специфической методологии. Эта проблема представляется интересной, перспективной и заслуживающей отдельного внимания.

¹*Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 228.

²*Благой Д.Д.* Лермонтов и Пушкин: (Проблема историко-литературной преемственности) // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. М., 1941. С. 357.

³*Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 3. С. 82.

⁴Там же.

⁵Там же. С. 141.

⁶*Илюшин А.А.* Поэзия декабриста Г.С. Батенькова. М., 1978. С. 32.

⁷*Подолинский А.И.* Нищий // Русская романтическая поэма. М., 1985. С. 396.

⁸См.: *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. С. 289.

⁹*Жуковский В.А.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 279.

¹⁰Там же. С. 272.

¹¹*Полежаев А.И.* Ты хочешь, друг, чтобы рука... // Стихотворения. М., 1981. С. 61.

¹²*Батеньков Г.С.* Тексты и комментарии // Илюшин А.А. Поэзия декабриста Г.С. Батенькова. М., 1978. С. 92–93.

ВОДНАЯ СТИХИЯ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

Дмитрий Мережковский назвал Л.Н. Толстого «тайновидцем плоти»¹. Несмотря на всю спорность данной характеристики, нельзя не отметить, что мир природный, телесный Толстой знал, понимал и изображал в своих произведениях превосходно. Считая безусловно важной, приоритетной духовную сущность человека, придавая духовному развитию личности основополагающее значение, Толстой, вместе с тем, не мог описать человека вне природной стихии, полагая, что близость к природе особенно важна при оценке деятельности личности. Природное начало ассоциировалось всегда у Толстого с естественностью, простотой, искренностью в противоположность, например, полному лжи и обманов началу цивилизационному. Водный мир, как неотъемлемая часть природы, привлекал Толстого всегда. Большую часть своей жизни писатель провел в сельской местности средней части европейской полосы России. Водные источники, как и природные явления, связанные с водой, окружали Толстого с раннего детства; он неоднократно описывал их в своих произведениях.

В 1878 г. Толстой начал писать воспоминания, которые были озаглавлены «Моя жизнь». Вот одно из первых радостных впечатлений раннего детства будущего писателя: «Я сижу в корыте, и меня окружает странный, новый, не неприятный кислый запах какого-то вещества,

которым трут мое голенькое тельце. Вероятно, это были отруби, и, вероятно, в воде и корыте меня мыли каждый день, но новизна впечатления отрубей разбудила меня, и я в первый раз заметил и полюбил мое тельце с видными мне ребрами на груди, и гладкое темное корыто, и засушенные руки няни, и теплую парную отращенную воду, и звук ее, и в особенности ощущение гладкости мокрых краев корыта, когда я водил по ним ручонками»².

Многие удивлялись, читая эти воспоминания, ибо человек, каким бы гениальным он ни был, редко помнит столь ранний период своего детства. Но факт остается фактом: любовь к воде и к купанию сохранилась у Толстого на всю жизнь. Научившись плавать с ранних лет, Толстой буквально до последних лет своей жизни купался в реке, часто посещал купальню на речке Воронке, недалеко от Ясной Поляны.

В детские годы Толстой был склонен к различным шалостям и проделкам. Как-то летом, проживая в имении своей тети П.И. Юшковой под Казанью, он, решив удивить приехавших в гости барышень, «одетый бросился в пруд и, не доплыв до берега, стал пробовать дно. Не достав дна, он стал тонуть. Подоспели женщины, убиравшие сено, опустили в воду грабли, с помощью которых он и выбрался на берег»³.

В последние годы жизни, по воспоминаниям А.Б. Гольденвейзера, писатель «купался, как мужики, оставаясь недолго в воде, и, как они, купался серьезно, не торопясь, как будто дело делал»⁴. Многие гости Ясной Поляны купались вместе с писателем в речке Воронке. В 1891 г. Толстой водил туда И.Е. Репина. Первый серьезный разговор Толстого с А.П. Чеховым состоялся, когда они стояли «по горло в воде»⁵. Приехав 8 августа 1895 г. в Ясную Поляну, Чехов увидел Толстого в аллее парка и принял его предложение искупаться в реке.

Через два года в этой Воронке едва не утонул, купаясь, Чезаре Ломброзо. Как писал Бирюков, «Л. Н-ч принимал его как доброго гостя-товарища, водил его с собой купаться, причем предложил Ломброзо плавать вперегонки. Ломброзо отстал и чуть не захлебнулся, так что Л. Н-чу пришлось поддержать его в воде и довести до купальни»⁶. В беседе с корреспондентом «Русских ведомостей» Ломброзо признал, что Толстой держится на воде лучше него: «Он свободно плавает полчаса, тогда как я не выдержу более 10 минут»⁷. Остается добавить, что шестидесятидевятилетний Толстой был на семь лет старше итальянца, которому шел 62-ой год.

Летом 1907 г. Толстого посетила группа тульских школьников, и он тут же повел их купаться. Об этом событии оставил воспоминания П.А. Сергеенко⁸.

Учил Толстой плавать и своих детей. Его сын Илья Львович впоследствии вспоминал: «С детства он приучал нас к гимнастике, учил плавать, кататься на коньках и ездить верхом. И здесь часто проявлялась та же его суровость. “Не могу” или “устал” для него не существовало.

– Плыви, – и он отталкивал меня в глубокое место реки, конечно, следил, чтобы я не утонул, но не помогал и подбадривающе хвалил, если я, наполовину захлебнувшись, с вытаращенными от страха глазами доплывал до берега»⁹.

Толстой очень любил море, хоть и нечасто его видел. В 1852 г., во время пребывания на Кавказе, он совершил «хорошую и приятную поездку» к Каспийскому морю¹⁰. В 1855 г., во время обороны Севастополя, он купался на Черном море¹¹. Во время зарубежных поездок 1857 и 1860–61 гг. он неоднократно путешествовал морем. Так, в июле 1857 г. Толстой возвращался на пароходе из Штеттина в Петербург по Балтийскому морю, а через три года, во время второго зарубежного путешествия, проделал обратный путь. В 1860 г. писатель несколько месяцев

прожил на юге Франции, на берегу Средиземного моря. Именно там, в Гиере, умер его старший брат Николай. В начале 1861 г. находившийся в Италии Толстой восхищался красотой Неаполитанского залива¹²; весной того же года ездил с континента в Англию и обратно на пароходе по Северному морю.

В 1885 г. он провожал своего больного друга князя Л.Д. Урусова в Крым. «Ночь лунная, кипарисы черными столбами по полугоре, – фонтаны журчат везде, и внизу синее море, “без умолку”»¹³, – именно такими словами Толстой описал свои впечатления в письме к Софье Андреевне.

В 1901–1902 гг. тяжело заболевший Толстой несколько месяцев прожил в Гаспре, на черноморском побережье. Его дочь Александра Львовна вспоминала, как они катались по морю на рыбацкой лодке¹⁴. Когда Толстой уезжал из Крыма, он плыл на пароходе из Ялты в Севастополь, а потом пересел на поезд.

Морских пейзажей в творчестве Толстого сравнительно немного, однако он их очень любил. Достаточно вспомнить его оценку творчества Диккенса: «Просейте мировую прозу, останется Диккенс, просейте Диккенса, останется «Давид Копперфилд», просейте «Копперфилда», останется описание бури на море»¹⁵. В другой раз Толстой сказал: «Диккенс – мировой гений. Он оживляет даже неживые предметы: “море смеется”»¹⁶.

Хорошо известная антивоенная реплика из рассказа «Севастополь в мае» начинается именно с пейзажа: «...прекрасное солнце спускается с прозрачного неба к синему морю, и синее море, колыхаясь, блестит на золотых лучах солнца. Тысячи людей толпятся, смотрят, говорят и улыбаются друг другу. И эти люди – христиане, исповедующие один великий закон любви и самоотвержения, глядя на то, что они сделали, с раскаянием не упадут вдруг на колени перед тем, кто, дав им жизнь, вложил в

душу каждого, вместе с страхом смерти, любовь к добру и прекрасному, и со слезами радости и счастья не обнимутся, как братья? Нет! Белые тряпки спрятаны – и снова свистят орудия смерти и страданий, снова льется невинная кровь и слышатся стоны и проклятия»¹⁷. Впоследствии подобные мысли получили отражение в романе «Война и мир»: Николай Ростов во время одного из сражений бросает взгляд на воды Дуная и поневоле противопоставляет окружающие его стоны и страдания этой красоте¹⁸.

Для Толстого всегда было характерно противопоставление величия мира природного, располагающего к согласию и любви, и изменности человеческих устремлений, связанных с насилием и несправедливостью. Красоту природы, в том числе моря, рек, озер, писатель всегда тонко чувствовал, она никогда не оставляла его равнодушным. Характерно восприятие Толстым Фирвальдштетского озера, отраженное в повести «Люцерн»: «Когда я вошел наверх в свою комнату и отворил окно на озеро, красота этой воды, этих гор и этого неба в первое мгновение буквально ослепила и потрясла меня. Я почувствовал внутреннее беспокойство и потребность выразить как-нибудь избыток чего-то, вдруг переполнившего мою душу. Мне захотелось в эту минуту обнять кого-нибудь, крепко обнять, зашекотать, ущипнуть его, вообще сделать с ним и с собой что-нибудь необыкновенное»¹⁹.

В произведениях Толстого, как и в творчестве многих великих писателей, изображение природы нередко соотносится с внутренним миром героев. Яркий пример – описание грозы в «Отрочестве»²⁰. С прекращением дождя и появлением солнца чувство страха у героя заменяется отрадным чувством надежды в жизни. Подобные примеры можно найти и в романе «Воскресение». Прекращение дождя и появление солнца повлияло на ход мыслей Нехлюдова. Он, вполне в русле толстовского мировосприятия, стал рассуждать о том, что государственные служа-

щие «большой частью кроткие, добрые люди, сделались злыми только потому, что они служат»²¹.

Дождь в произведениях Толстого нередко является близкой человеку стихией, которая не способна принести вред, от которой не надо прятаться. Константин Левин во время косьбы так увлечен работой, что даже не замечает дождя: «Не понимая, что это и откуда, в середине работы он вдруг испытал приятное ощущение холода по жарким вспотевшим плечам. Он взглянул на небо во время натачиванья косы. Набежала низкая, тяжелая туча, и шел крупный дождь. Одни мужики пошли к кафтанам и надели их; другие, точно так же как Левин, только радостно пожимали плечами под приятным освежением»²². Герои небольшого рассказа «Ягоды» попали под дождь сразу после купания в реке и не испытали из-за этого никакого дискомфорта²³. Нередко дождь, в особенности весенний дождь, в описании Толстого предстает как символ перемен и пробуждения природы и обновления. Характерно описание дождя в романе «Воскресение»: «Накануне был первый теплый весенний дождь. Везде, где не было мостовой, вдруг зазеленела трава; березы в садах осыпались зеленым пухом, и черемуха и тополя расправляли свои длинные пахучие листья, а в домах и магазинах выставляли и вытирали рамы»²⁴.

И совсем по-другому изображается Толстым снег и метель. Это, как правило, чуждая человеку стихия, таящая в себе угрозы, соблазны, обманы; это стихия, от которой человеку лучше держаться подальше. Здесь можно привести примеры из рассказов «Метель»²⁵, «Хозяин и работник»²⁶, романа «Анна Каренина»²⁷ и других произведений. Отнюдь не случайным выглядит описание в романе «Война и мир» снежной метели марта 1806 г., которая совпадает с трагическими родами жены князя Андрея²⁸.

Взаимодействие человека с водной стихией описывается в негативных тонах Толстым в том случае, если

деятельность людей связана с деструктивным началом, насилием, убийством себе подобных. В качестве примеров можно привести две сцены из романа «Война и мир»: переправа польских улан через Неман, во время которой гибнут люди²⁹, и купание русских солдат в реке, – солдат, которых наблюдающий за ними князь Андрей называет «пушечным мясом»³⁰. В этом случае меняется и описание воды.купаются солдаты в небольшом, мутном с зеленью, грязном пруду. Эта картина настолько не эстетична, что сам автор не скрывает своего отвращения. «Все это голое, белое, человеческое мясо, с хохотом и гиком, барахталось в этой грязной луже, как караси, набитые в лейку»³¹.

Но в большинстве случаев водный мир описывается Толстым в положительных тонах. Природа, водная стихия у Толстого почти всегда лишена фальши и неискренности, она, по выражению автора-повествователя в рассказе «Набег», является «непосредственным выражением красоты и добра»³² и способна принести человеку лишь благо. Писатель умел ценить красоту водных пейзажей, наслаждаться ими так же, как и красотой полей, лесов, гор. По-настоящему человек может быть счастлив, лишь когда живет в непосредственном соприкосновении с природой, в чем неоднократно убеждался и сам Толстой³³.

Часто в художественных и философских произведениях Толстого появляется образ реки. И это отнюдь не случайно. Реки Толстой очень любил³⁴, иногда по ним путешествовал. Например, в 1851 г., когда Толстой со своим братом Николаем Николаевичем направлялся на Кавказ, они плыли на большой лодке от Саратова до Астрахани. Как писал Н.Н. Гусев, «путешествие было удачно. Толстой захватил с собой много книг. Всю дорогу он читал и любовался красотами местности»³⁵. В 1862 г. Толстой ездил в самарские степи лечиться кумысом. Из Москвы до Твери он ехал на поезде, а далее – до Самары – на пароходе, с остановкой в Казани. В 1872 и 1876 гг. Толстой плыл

из Москвы на пароходе до Нижнего Новгорода, а оттуда, тоже на пароходе, до Самары. Софья Андреевна, жена писателя, вспоминала о речной прогулке по Москве-реке в апреле 1897 г.: «такой был красивый, светлый тогда вечер»³⁶.

Именно с течением реки автор сравнивает течение человеческой жизни, в том числе жизни духовной, нравственной. Подобные сравнения Толстой неоднократно использует в «Исповеди». Так, в притче о гребце берег реки, к которому нужно причалить, сравнивается с Богом, направление движения – с преданием, а весла – со свободой религиозных поисков³⁷. Соединение с Богом ассоциируется у автора «Исповеди» с возобновлением жизни («поднялись радостные волны жизни»³⁸). Подобные сравнения Толстой также применяет, когда пишет о вере в материальный прогресс. По его мнению, человек, полагающий, что надо «жить сообразно с прогрессом», подобен тому, кто, «несомый в лодке по волнам и ветру, на главный и единственный для него вопрос: “куда держаться”, <...> не отвечая на вопрос, скажет: “нас несет куда-то”»³⁹. Религиозные поиски позднего Толстого, в соответствии с этими сравнениями, можно охарактеризовать как попытку найти верное направление движения, чтобы пристать в конце путешествия (т.е. конце жизни) к нужному берегу (т.е. Богу).

Можно сказать, что водную стихию Толстой любил с раннего детства. Ему радостно было чувствовать неразрывную связь с природой. Вода и водные источники у Толстого ассоциируются, как правило, с благим началом, лишенным лжи, фальши и лицемерия, соединение с которым может принести человеку лишь позитивные эмоции. Изображение водной стихии не занимает приоритетного места в толстовском творчестве, но является очень важным для понимания отношения Толстого к природе.

¹См.: *Мережковский Д.С.* Лев Толстой и Достоевский. М., 1995.

²*Толстой Л.Н.* Полн собр. соч.: В 90 тт. М., 1928-1958. Т. 23. С. 470.

³*Гусев Н.Н.* Л.Н.Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 год. М., 1954. С. 159.

⁴Цит. по: *Шестакова Е.Г.* Спорт // Л.Н.Толстой. Энциклопедия. М., 2009. С. 410.

⁵См.: *Мелкова А.С.* Чехов Антон Павлович // Л.Н.Толстой. Энциклопедия. М., 2009. С. 659–660.

⁶*Бирюков П.И.* Биография Л.Н.Толстого. Кн.2. М., 2000. С. 326.

⁷Русские ведомости. 1897, 18 августа, № 227.

⁸«Лев Николаевич, как юноша, бегал то в купальню, то из купальни, заражаясь оживлением своих юных посетителей»; он «переходил от одной группы к другой, восхищаясь детскими движениями и переговариваясь с купальщиками о глубине реки, о характере дна, о температуре воды и т. п.». См.: *Сергеенко П.А.* Л.Н.Толстой и его современники. М., 1911. С. 267–281.

⁹*Толстой И.Л.* Мои воспоминания. М., 1987. С. 59.

¹⁰См. письмо к Т.А.Ергольской от 30 мая 1852 г. Указ. изд. Т. 59. С. 177.

¹¹Об этом есть упоминание в письме к Т.А.Ергольской от 7 мая 1855 г. См. Указ. изд. Т. 59. С. 314.

¹²См.: *Гусев Н.Н.* Летопись жизни и творчества Л.Н.Толстого. 1828–1890. М., 1958. Т. 1. С. 222.

¹³*Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 тт. Т. 83. С. 497.

¹⁴*Толстая А.Л.* Отец. Жизнь Льва Толстого. Том 2. М., 2001. С. 319–320.

¹⁵См. *Катарский И.* Диккенс в России. М., 1966. С. 302.

¹⁶*Маковицкий Д.П.* Яснополянские записки // Литературное наследство. Т. 90. Кн. 1. М., 1979. С. 143.

¹⁷*Толстой Л.Н.* Полн собр. соч.: В 90 тт. Т. 4. С. 59.

¹⁸Там же. Т. 9. С. 180.

¹⁹Там же. Т. 5. С. 4.

²⁰Там же. Т. 2. С. 8–12

²¹Там же. Т. 32. С. 350–351.

²²Там же. Т. 18. С. 265.

²³Там же. Т. 41. С. 450–460.

²⁴Там же. Т. 32. С. 140.

²⁵Там же. Т. 3. С. 118–144.

²⁶Там же. Т. 29. С. 3–46.

²⁷См., например, описание снежной метели во время остановки поезда Москва–Петербург, когда произошла встреча Анны и Вронского: *Толстой Л.Н.* Полн собр. соч. Т. 18. С. 108–110.

²⁸ «Была одна из тех мартовских ночей, когда зима как будто хочет взять свое и высылает с отчаянной злобой свои последние снега и бураны» (*Толстой Л.Н.* Полн собр. соч. Т. 10. С. 38).

²⁹*Толстой Л.Н.* Полн собр. соч. Т. 11. С. 10–11.

³⁰Там же. Т. 11. С. 123–124.

³¹Там же. Т. 11. С. 124.

³²Там же. Т. 3. С. 29.

³³Характерна запись в дневнике 1857 г., сделанная во время путешествия по Швейцарии: «Удивительное дело, я два месяца прожил в Clarens, но всякий раз, когда я утром или особенно перед вечером, после обеда, отворял ставни окна, на которое уже зашла тень, и взглядывал на озеро и на зеленые и далью синие горы, отражавшиеся в нем, красота ослепляла меня и мгновенно, с силой неожиданного, действовала на меня. Тотчас же мне хотелось любить, я даже чувствовал в себе любовь к себе, и жалел о прошедшем, надеялся на будущее, и жить мне становилось радостно, хотелось жить долго-долго, и мысль о смерти получала детский поэтический ужас. Иногда даже, сидя один в тенистом садике и глядя, все глядя на эти берега и это озеро, я чувствовал, как будто физическое впечатление, как красота через глаза вливалась мне в душу» (*Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 тт. Т. 5. С. 194).

³⁴С реками связано одно из увлечений писателя – рыболовство. До 1880-х гг., когда Толстой еще не перешел к вегетарианству и не отказался, по этическим соображениям, от мяса и рыбы, он нередко ловил щук в речке Воронке. См.: Никитина Н.А. Воронка // *Л.Н. Толстой. Энциклопедия.* М., 2009. С. 398.

³⁵Гусев Н.Н. Л.Н.Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 год. С. 295.

³⁶Толстая С.А. Моя жизнь. М., 2011. Т. 2. С. 334.

³⁷Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 23. С. 46–47.

³⁸Там же. Т. 23. С. 45.

³⁹Там же. Т. 23. С. 8.

ВОДА КАК ФЕНОМЕН ТЕКУЧЕСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ЛЬВА ТОЛСТОГО

Первое чувственное осознание себя в жизни у Толстого связано с водой¹. Впоследствии эти детские ощущения переплавлялись в сознании писателя в художественные образы, становились концептами его авторской картины мира. Собственно о воде Толстой будет писать немного, но метафора воды станет главной составляющей его художественного метода, будет служить для обозначения текучести человеческой психики, то есть, того, что Н.Г. Чернышевский назовет «диалектикой души».

К мысли о текучести психики Толстой пришел еще в пору молодости. Так, в двадцать три года он уже понимал, что говорить о человеке, что он «оригинальный, добрый, умный, глупый, последовательный» – это употреблять слова, «которые не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовать человека, тогда как часто только сбивают с толку» (46, 67).

В контексте этих размышлений Толстой воспринимается как психолог, исследующий душевную жизнь человека, интересующийся контрастами, противоречиями, изменениями и обновлениями чувств и мыслей героев, открывающих в человеке возможности для нравственного роста и совершенствования – излюбленной идеи французских просветителей. Однако в таких образах, как тапан, Наталия Савишна, солдат Жданов, Платон Каратаев и др.,

нет ни «текучести», ни психологизма. Но статичность этих персонажей – не признак консерватизма или неспособности к внутренним изменениям. У этих персонажей имеется другое свойство. По сравнению с такими героями, как Оленин, Безухов, Болконский, Левин, ищущих истину и освобождения от заблуждений, они уже служат высшей правде, Богу и ближним.

Некоторые исследователи отмечали у Толстого еще один тип персонажей, в которых нет текучести. Это, например, Элен, у которой для всех одна и та «неизменная улыбка». Берг также относится к «застывшим» персонажам, он всегда говорит очень точно, спокойно и учтиво, не расходуя при этом никаких душевных сил, и всегда о том, что касается только его одного. Не прощает писатель невинного кокетства и «маленькой княгине» Болконской потому, что с хозяйкой гостиной, с генералом, со своим мужем и с его другом Пьером она разговаривает одинаково капризно-игривым тоном².

Вместе с тем здесь важны не только слова. Так, по мнению академика В.В. Виноградова, «слова своей системой предметных, лексических значений – даже при их индивидуальном отборе – не могут вполне передать внутренней сущности личности, ее душевной жизни – многоплановой и противоречивой. Семантическая устойчивость слов не соответствует текучести и изменчивости индивидуальной психики. Их логическая прямолинейность не отражает противоречий и многоплановости разных “частиц души”»³. Виноградов использует высказывание Толстого из незаконченного очерка «История вчерашнего дня», которое является подтверждением теоретической аргументации ученого-лингвиста: «Я просто сказал: “Нет, не могу”. Не успел я сказать этого, как уже стал раскаиваться, – т. е. не весь я, а одна какая-то частица меня. Нет ни одного поступка, который бы не осудила какая-нибудь частица души; зато

найдется такая, которая скажет и в пользу» (1, 282). В эту же секунду герой произведения обнаруживает в себе «частицу ума, которая занимается критикой» (1, 290), заставляет его составить себе правила добродетели и следовать им.

Как известно, в античной философии, идея текучести всего сущего идет от «Теории потока» Гераклита: «Все есть поток». Эта идея развивалась скептиками, которые отмечали разницу между чувственным восприятием и мышлением и, поэтому считали, что утверждать ничего в точности не имеет смысла. В XVIII в. непрерывная текучесть сознания была открыта Руссо. Именно он сумел «одновременно раскрыть и текучесть сознания, и абсолютное единство личности»⁴. Толстой, вслед за Руссо, в XIX в. как никто другой из художников слова передает «поток сознания» своих персонажей: Анны Карениной, Позднышева в «Крейцеровой сонате», Ивана Ильича Голovina в повести «Смерть Ивана Ильича» и т. д. Приведем повторяющийся, прерывающийся, внутренний предсмертный монолог Анны Карениной: «“Да, о чем я последнем так хорошо думала?” – старалась вспомнить она. – “Тютюкин, coiffeur⁵ Нет, не то. Да, про то, что говорит Яшвин; борьба за существование и ненависть – одно, что связывает людей. Нет, вы напрасно едете”, – мысленно обратилась она к компании в коляске четверней, которая, очевидно, ехала веселиться за город.

“ – И собака, которую вы везете с собой, не поможет вам. От себя не уйдете“. Кинув взгляд в ту сторону, куда оборачивался Петр, она увидела полумертво пьяного фабричного с качающеюся головой, которого вез куда-то городской. “Вот этот – скорее, – подумала она. – Мы с графом Вронским также не нашли этого удовольствия, хотя и много ожидали от него”.

И Анна обратила теперь в первый раз тот яркий свет, при котором она видела все, на свои отношения с

ним, о которых прежде она избегала думать. “Чего он искал во мне? Любви не столько, сколько удовлетворения тщеславия”. Она вспоминала его слова, выражение лица его, напоминающее покорную лягавую собаку, в первое время их связи. И все теперь подтверждало это. “Да, в нем было торжество тщеславного успеха. Разумеется, была и любовь, но большая доля была гордость успеха. Он хвастался мной. Теперь это прошло. Гордиться нечем. Не гордиться, а стыдиться. Он взял от меня все, что мог, и теперь я не нужна ему. Он тяготится мною и старается не быть в отношении меня бесчестным. Он проговорился вчера, – он хочет развода и женитьбы, чтобы сжечь свои корабли. Он любит меня – но как? The zest is gone⁶. Этот хочет всех удивить и очень доволен собой, – подумала она, глядя на румяного приказчика, ехавшего на манежной лошади. – Да, того вкуса уж нет для него во мне. Если я уеду от него, он в глубине души будет рад”» (19, 342–343). Здесь «душевное состояние Анны Карениной перед самоубийством передано как бешеный калейдоскоп внешних образов, каждый из которых служит толчком для глубоко внутренних, интимных ассоциаций»⁷.

Таким образом, Толстой, в художественной практике еще задолго до У. Джемса (Джеймса)⁸, Д. Джойса, М. Пруста, У. Фолкнера и других художников рубежа XIX–XX вв. реализовал прием «потока сознания».

Для Толстого, вслед за Руссо, одним из основных объектов художественно-философского исследования является внутренний мир человека, воспринимаемый в виде непрерывного процесса мышления, эмоций, переживаний, волевых усилий. Феномен текучести, изменчивости как свойство человеческого сознания является постоянным предметом изображения в произведениях Толстого, начиная с его трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность».

Так, в «Отрочестве» он пишет о «моральной перемене» своего героя после переезда в Москву: «Случалось ли вам, читатель, в известную пору жизни вдруг замечать, что ваш взгляд на вещи совершенно изменяется, как будто все предметы, которые вы видели до тех пор, вдруг повернулись к вам другой, неизвестной еще стороной? Такого рода моральная перемена произошла во мне в первый раз во время нашего путешествия, с которого я и считаю начало моего отрочества» (2, 15).

В.В. Виноградов считал, что «текучесть индивидуального сознания, видимое отсутствие единства в его внешних и внутренних, в том числе и речевых, проявлениях, не уничтожает структурной целостности личности (пусть даже раздваивающейся и противоречивой)»⁹.

В этой связи важно привести запись в дневнике Толстого 21 марта 1898 г., в период работы над романом «Воскресение»: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он, *один и тот же* (здесь и далее курсив мой – А.П.), то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо» (53, 187). Истоки этой мысли были выражены еще в дневнике писателя 5 июня 1852 г. «Известно, что в целом лесу не найти двух листов, похожих один на другого. Мы узнаем несходство этих листов, не измеряя их, а по неуловимым чертам, которые бросаются нам в глаза. Несходство между людьми, как существами более сложными, еще более, и узнаем мы его точно так же по какой-то способности соединять в одно представление все черты его, как моральные, так и физические. Эта способность составляет основание любви. Из собрания недостатков составляется иногда такой неуловимый, но чарующий характер, что он внушает любовь – тоже в известных лицах» (46, 122). «Текучесть индивидуального сознания, видимое отсутствие единства в его

внешних и внутренних, в том числе и речевых, проявлениях, не уничтожает структурной целостности личности (пусть даже раздваивающейся и противоречивой)»¹⁰.

Для мышления писателя характерно повторение одних и тех же излюбленных мыслей. В годы работы над «Воскресением» в параллель к вышеприведенной записи появляется одна из ее вариаций: «Одно из величайших заблуждений при суждениях о человеке в том, что мы называем, определяем человека умным, глупым, добрым, злым, сильным, слабым, а человек есть все: все возможности, есть текучее вещество» (53, 185). Как автор «Воскресения» Толстой следовал идее текучести человека, «то есть неравенства человека самому себе в каждый данный момент, изменчивости его в зависимости от разнообразных сложных воздействий»¹¹.

Многие персонажи в романе «Воскресение» к моменту суда и наказания «прошли через раскаяние, изменились, пережили просветление и подверглись наказанию, будучи уже, по сути, невиновными»¹². Идея текучести, изменчивости, человеческой психики повторяется в самом романе: «Люди как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем непохож на себя, оставаясь <...> самим собою. У некоторых людей эти перемены бывают особенно резки. И к таким людям принадлежал Нехлюдов» (32, 193–194). И в то же время «Воскресение» – это художественное произведение, а Нехлюдов – художественный образ. И в какой мере автор вложил ему в уста свои собственные убеждения, остается только догадываться.

Следует отметить, что в рассказе о предопределении «Молитва» мотив недоступности «высшей целесооб-

разности всего совершающегося» также сопрягается с излюбленной толстовской идеей текучести: «Вы все думаете, что вы стоите и что вам и тем, кого вы любите, следует всегда быть такими, какими они сейчас. Но ведь вы не стоите ни минуты, все вы течете, как река, все летите, как камень, к низу, к смерти, которая, рано или поздно, ждет вас всех» (41, 132).

Феномен текучести человека предполагает возможность для нравственного совершенствования. В этой связи Толстой писал: «Как можно приучить себя класть жизнь в чинах, богатстве, славе, даже в охоте, в коллекционерстве, так можно приучить себя класть жизнь в совершенствовании, в постепенном приближении к поставленному пределу. Можно сейчас испытать это. <...> Попробуй задать себе хоть то, чтобы не сказать в целый день, неделю ничего дурного про людей, и достижение будет также занимать и радовать» (55, 269).

По мнению Толстого, чувство правоты «перед самим собой» зависит от «правильности» (т. е. этичности) мысли и связано с совершенствованием. Его экспликация совершенствования как «движения вперед» сопрягается с феноменом текучести нравственности. Феномен текучести – это повторяющийся элемент учения Толстого. Например, в небольшом рассказе «Течение воды» (1886) жизнь осмысливается через метафору непрерывно текущей воды. Текучая вода – это текучее время. «Воды текут без остановки, текут они днем, текут они ночью <...> пока не сольются вместе в большом океане. Так и истинное учение отцов, дедов и прадедов наших от начала мира текло без остановки до нас» (26, 119).

О текучести нравственности речь идет в статье «Религия и нравственность» (1893): «нравственность есть нечто постоянно развивающееся, растущее» (39, 23). Текучесть совершенствования как бесконечная возможность нравственного улучшения человека,

практического преобразования его жизни. В дневниковой записи 29 апреля 1898 г. определение смысла жизни сопрягается с мотивом движения, то есть текучести: «Во сне нынче думал, что самое короткое выражение смысла жизни такое: мир движется, совершенствуется; задача человека участвовать в этом движении и подчиниться и содействовать ему (53, 193). Смысл жизни, по убеждению писателя, состоит в соответствии требованиям «любовного разума» или «разумной любви» и в преобразовании, которое достигается внутренним совершенствованием, то есть, «наибольшим согласованием своей жизни с требованиями <...> разумной любви и веры в ее всемогущество» (67, 207).

Философским взглядам Толстого присущ не только скептицизм, но и агностицизм, о чем писал еще В.В. Зеньковский: «Толстой был слишком чутким и глубоким человеком, чтобы не задыхаться в этих узких рамках [учения], в которые он втиснул мятущуюся в тоске о бессмертии душу. Он сам не удержался на позиции пантеизма, – не поняв, не восприняв подлинного учения Христа, смог повернуться только в сторону агностицизма»¹³. «Агностицизм, к которому пришел Толстой, есть беспощадный и бесповоротный приговор его собственной религиозной системе»¹⁴.

Признаком агностицизма является абсолютизация изменчивости, текучести явлений, событий бытия и познания. Толстой полагал, что «точных совершенно знаний нет и никогда не будет» (56, 111). Изменчивость, текучесть и в конечном итоге антиномичность сознания писателя, его постоянное стремление определить «непознаваемое» выражены в дневнике 12 июля 1909 г.: «Мало того, что “Бога никто не видел нигде”, но и постигнуть Его не во власти человека. Как сказал кто-то: знаем закон и источник, причину закона, и не только причину закона, но и причину моей жизни. Но какова эта

причина – не то, что не могу постигнуть, но знаю, что и не могу пытаться» (57, 99). Гносеологическая концепция Толстого строится как критика познания: утверждается принцип сомнения в истинности возникающей в сознании картины объективного мира. Он признается в дневнике: «Очень важно знать, чего мы не можем знать, чтобы не тратить напрасно сил на попытки познать *непознаваемое*» (54, 180)¹⁵.

Примером изменчивости, текучести сознания Толстого может служить, его стремление вывести понятие Бога. Выраженная в рассказе «Чем люди живы» (1885) мысль, что «*Бог – есть любовь*» (25, 25) повторяется в дневнике 26 июня 1899 г.: «*Бог есть любовь. Мы знаем Бога только в любви, соединяющей всё. В себе узнаем Бога, в стремлении к этому соединению*» (53, 222). Антиномия этой мысли появляется в дневнике 9 февраля 1908 г.: «*Бог не есть любовь. Мы называем Его любовью только потому, что Он проявляется в людях любовью*» (56, 101).

Толстой, словно осознавая свой агностицизм, пишет в дневнике 4 февраля 1897 г., что даже «самый строгий и последовательный агностик, хочет он или не хочет этого, признает Бога» (53, 135). Отметим, что данная точка зрения присуща и философам, которых писатель очень высоко ценил, прежде всего Руссо, Юму, Канту. Действительно, гносеологической концепции Руссо близки некоторые положения агностицизма, который исключает возможность рационального познания сущности материи и сознания, так как разум ведет к заблуждению. Достоверно лишь то, что дано в чувственном познании, существовать для человека означает, прежде всего, чувствовать. Согласно Руссо, в основе всего лежит врожденное чувство справедливости, конкретные эмоции являются его отзвуком. Над эмоциями надстраиваются благоразумие и разум.

М.М. Бахтин в своих размышлениях о «Войне и мире» писал, что «образы главных действующих лиц изображены генетически, <...> не даны готовыми»¹⁶. То же самое происходит и с мировоззрением Толстого, оно генетично и не задано. Это связано с особенностями его мышления, психики, с устремленностью к вечному поиску истины, а более всего с тем, что он не стремился создать целостную философскую систему из-за скептического к ней отношения.

Об особом внимании «позднего» Толстого к феномену текучести, можно судить по его философски насыщенным дневникам за 1890–1900-е гг. Так, 5 июля 1892 г. сущее осмыслиется через метафоры текущей воды и облаков: «Когда проживешь долго – как я 45 лет сознательной жизни, то понимаешь, как ложны, невозможны всякие приспособления себя к жизни. Нет ничего *stable*¹⁷ в жизни. Всё равно как приспособляться к текущей воде. Всё – личности, семьи, общества, все изменяется, тает и переформируется, как облака. И не успеешь привыкнуть к одному состоянию общества, как уже его нет и оно перешло в другое» (52, 68). Здесь личность, семья, общество рассматриваются исторически, то есть, изменяющимися под влиянием модификаций общественно-политической жизни России, что писатель в полной мере ощутил на себе.

В этой связи характерна более ранняя запись в дневнике 6 июня 1889 г.: «Человек не бывает лучше другого, как не бывает место одной реки глубже или чище места другой реки. Человек течет, как река. И человек между 15 и 16 годами, и другой между 25, 30, и третий между 40, 50, и четвертый между 4 и 5-м часом на последнем году своей жизни и т. д. – все несоизмеримые величины. И нельзя сказать: этот лучше или хуже» (50, 91). Толстой легко перемещается во времени и пространстве и, как отмечает Я.С. Билинкис, открывает

новые пути познания личности, а сопряжение разных времен в индивидуальном плане открыло новые пути познания общества в его динамике¹⁸.

В дневниковой записи 14 сентября 1896 г. феномен текучести, то есть субъективности, сложности, диалектичности, изменчивости человеческой мысли и чувства сцепляется с концептом «пока»: «все это пока», «потерпеть пока», «пока не значит жить кое-как». Жизненная коллизия рассматривается сквозь призму временности, приходит понимание «дотерпеть». «Когда меня мучила моя слабость, я искал средств спасения, и одно такое я нашел в мысли о том, что нет ничего стоячего, что всё течет, изменяется, что всё это *пока* (здесь и далее – курсив Толстого) и надо только потерпеть *пока*, пока живы мы, я и те. А кто-нибудь уйдет первый. *Пока* не значит жить кое-как, а значит не отчаиваться, дотерпеть» (53, 107).

В наследии писателя имеется сказка «Ассирийский царь Асархадон», в которой в художественной форме изложено буддийское учение «Это ты» («Das bis du»), смысл которого в том, что в каждом человеке и его поступках всегда можно узнать самого себя. Герой произведения, окунувшись в воду, в корне меняет свое видение мира. Мотив погружения в воду был взят из арабских сказок «Тысяча и одна ночь». Этот сюжет всплыл в памяти Толстого во время разговора с А.Б. Гольденвейзером в связи с рассуждением писателя о пробуждении духовного «я». «Часто это бывает, – говорит Толстой, – когда совершаешь дурной поступок и вдруг просыпаешься, сознаешь, что это дурно и ясно чувствуешь в себе духовную жизнь. Духовная жизнь – это воспоминание, воспоминание не прошедшее, оно всегда настоящее. <...> Образно мне представляется это проявление в нас духовного “я” как бы дыханием бога¹⁹.

Сюжет этой истории отвечал избранной писателем задаче – напомнить палачам, что они такие же жертвы, как и те, кто пострадал по их вине²⁰. «О нереальности времени есть прекрасная сказка в “Тысяча и одной ночи”, – отмечал Гольденвейзер, – как кого-то посадили в ванну, он окунется с головой и увидел длинную историю с самим собой, а потом, когда он поднял голову из воды, оказалось что он только раз окунулся»²¹.

Легенда «Большая медведица – ковш» из «Круга чтения» переведена Толстым из английского журнала «Herald of peace». Кстати говоря, фактографический источник этой легенды до сих пор не установлен. Основной мотив легенды – это возвращенная доброта и сострадание, где вода выступает как символ жизни и спасения от смерти и т. д. В рассказе речь идет о том, как во время засухи ночью девочка вышла из дома с деревянным ковшиком искать воду для больной матери. От усталости она заснула. Утром ковшик был полон воды. Девочка хотела напиться, но понесла воду матери. Она спешила, споткнулась из-за собачки и уронила ковшик, но вода не разлилась. Когда девочка напоила из ладони собачку, ковшик стал серебряным. Она принесла его домой и подала матери. Мать сказала: «Мне все равно умирать, пей сама». В эту минуту ковшик стал золотой. Девочка не могла больше сдерживаться и хотела приложиться к ковшику, как вдруг в дверь вошел странник и попросил напиться. Девочка проглотила слюны и поднесла страннику ковшик. И вдруг на ковшике выскочило семь огромных брильянтов, и из него полилась большая струя чистой, свежей воды. А семь брильянтов поднялись на небо и стали Большой Медведицей» (41, 550). Эта прекрасная легенда не нуждается в специальном объяснении.

Популярный символ воды как спасения от смерти встречается в фольклоре разных народов: например,

мотив странника, просящего испить воды. На эту тему у Толстого написан рассказ «Два старика». В нем два старика, богатый и бедный, собрались идти богу молиться в старый Иерусалим. Бедный по пути зашел в хату отдохнуть и воды напиться. А богатый один отправился в дальше. В хате бедный застал умирающих от жажды старуху, мужика и мальчика. Он не только спас их от жажды и голода, но и выкупил, заложенные мужиком посев и пашню на те деньги, которые ему собрали дома на паломничество. Потом он отправился в путь вслед за своим напарником. Но понимая, что на оставшиеся у него деньги за море не переедешь, он вернулся домой. Его попутчик дошел до святой земли. Он молится в Иерусалиме с грешными мыслями, что у него украдут деньги. В часовне у гроба господня под самыми лампадами, где благодатный огонь горит, впереди всех в старичке в кафтане сермяжном, он узнает своего попутчика. Вернувшись домой, он понял, что «велел бог отбывать каждому свой оброк – любовью и добрыми делами», а не паломничеством (25, 99).

Можно сделать вывод, что по убеждению Толстого, истинная вера гармонизирует мир, делает его упорядоченным относительно ценностных координат. Ориентир абсолютного смысла сообщает цель движению жизни – уверовавший человек подобен гребцу, который «вспомнил о берегу, о веслах и направлении и стал выгребаться <...> к берегу» (27, 47). В связи с этим в завершение 12-й главы «Исповеди» приведена притча о гребце: «Со мной случилось как будто вот что: я не помню, когда меня посадили в лодку, оттолкнули от какого-то неизвестного мне берега, указали направление к другому берегу, дали в неопытные руки весла и оставили одного. Я работал, как умел, веслами и плыл; но чем дальше я выплывал на середину, тем быстрее становилось течение, относившее меня прочь от цели, и тем чаще и

чаще мне встречались пловцы, такие же, как я, уносимые течением. Были одинокие пловцы, продолжавшие грести; были пловцы, побросавшие весла; были большие лодки, огромные корабли, полные народом; одни бились с течением, другие отдавались ему. И чем дальше я плыл, тем больше, глядя на направление вниз, по потоку всех плывущих, я забывал данное мне направление. На самой середине потока, в тесноте лодок и кораблей, несущихся вниз, я уже совсем потерял направление и бросил весла. Со всех сторон с весельем и ликованием вокруг меня неслись на парусах и на веслах пловцы вниз по течению, уверяя меня и друг друга, что и не может быть другого направления. И я поверил им и поплыл с ними. И меня далеко отнесло, так далеко, что я услышал шум порогов, в которых я должен был разбиться, и увидел лодки, разбившиеся в них. И я опомнился. Долго я не мог понять, что со мной случилось. Я видел перед собой одну погибель, к которой я бежал и которой боялся, нигде не видел спасения и не знал, что мне делать. Но, оглянувшись назад, я увидел бесчисленные лодки, которые, не переставая, упорно перебивали течение, вспомнил о берегу, о веслах и направлении и стал выгребаться назад вверх по течению и к берегу» (23, 46–47). В этой метафоре «берег – это <...> Бог, направление – это предание, весла – это данная человеку свобода выгрестись к берегу – соединиться с богом. Итак, сила жизни возобновилась во мне, и я опять начал жить» (23, 46–47).

Таким образом, метафора воды как отражение феномена текучести получила разнообразные истолкования в художественном мире Л.Н. Толстого.

¹Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. («Юбилейное»): В 90 т. М., 1928–1958. Т. 23. С. 470. Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием тома и страницы.

²См.: [Электронный ресурс]. http://zhurnal.lib.ru/t/ tarasow_andrej_borisowich/ istina. html.

³*Виноградов В.В.* Избранные труды: Язык русских писателей от Гоголя до Ахматовой. М., 2003. С. 243.

⁴*Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л., 1977. С. 192.

⁵Парикмахер (фр.).

⁶Вкус притупился (англ.).

⁷*Сулейманов А.* Поток сознания // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 284.

⁸По У. Джеймсу, «сознание – это поток, река, в которой мысли, ощущения, воспоминания, внезапные ассоциации постоянно перебивают друг друга и причудливо, “нелогично” переплетаются» (Джеймс У. Основания психологии, 1890) // <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F>

⁹*Виноградов В.В.* Избранные труды: Язык русских писателей от Гоголя до Ахматовой. С. 244.

¹⁰Там же.

¹¹*Плюханова М.Б.* Творчество Толстого // Лев Толстой: Pro et contra. СПб., 2000. С. 850.

¹²Там же.

¹³См.: *Зеньковский В.В.* Проблема бессмертия у Л.Н. Толстого // Лев Толстой: Pro et Contra. С. 517.

¹⁴Там же. С. 521.

¹⁵См.: *Паперный В.М.* К вопросу о системе философии Л.Н. Толстого // Проблемы социальной детерминации сознания. (Ученые зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 542). Тарту, 1980. С. 107.

¹⁶*Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 2000. Т. 2. С. 241.

¹⁷Устойчивого (фр.).

¹⁸См.: *Билинкис Я.С.* «Война и мир» Л.Н. Толстого // Проблемы жанра истории русской литературы. Л., 1969. С. 242–243.

¹⁹*Гольденвейзер А.Б.* Вблизи Толстого. М., 1959. С. 127.

²⁰*Емельянов В.В.* Об источниках сказки Л.Н. Толстого «Ассирийский царь Асархадон» // Яснополянский сборник 2010. Тула, 2010. С. 118.

²¹*Гольденвейзер А.Б.* Вблизи Толстого. С. 127.

СТИХИЯ ВОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА

В творчестве А.П. Чехова главным представителем водной стихии является море, что само по себе вполне естественно, учитывая, что детство и юность писателя прошли в приморском Таганроге. Более того, Чехова можно назвать самым «морским» из русских классиков – не только в количественном отношении, но, главное, по значимости образа моря, по масштабу доверенной ему семантики. В художественном мире Чехова море занимает исключительно большое и важное место, оставаясь при этом мало заметным, не привлекая особого внимания, поскольку лишь в самых редких случаях наделяется намеренной метафоричностью (как в финале повести «Дуэль»).

У Чехова море выступает в роли «основного топоса» – образной модели мира, глубинно обусловленной для творческой личности на уровне нерелефлексивной интуиции, которая неизбежно обладает специфическими чертами по сравнению с универсальной архетипической и мифопоэтической семантикой.

Большие пространства, по словам Д.Н. Овсяннико-Куликовского, служат «приближенными величинами», «заменителями», представляющими для человека «бесконечное»¹. Их набор ограничен в самой реальной действительности (небо, океан, степь, поле, лес и т.п.), что обуславливает устойчивость образного арсенала, но не отрицает индивидуальных особенностей каждого писателя в

предпочтении того или иного образа как основного. Степень активности и способ бытования подобных образов у разных писателей различны; в рамках одного творчества также может происходить существенная эволюция². Различия зависят, прежде всего, от силы интереса к бытийной проблематике и, во-вторых, от склонности к ее экспликации в чисто художественной или в понятийно-дискурсивной форме.

Варьирующиеся комбинации этих факторов в принципе определяют конкретный характер «основных топосов» – например, у Достоевского, который почти полностью обошелся без образов большого пространства, или Толстого, тяготевшего к их иллюстративно-аллегорической трактовке.

Наиболее заметным, как и наиболее изученным, является ««поэтический» комплекс моря» (выражение В.Н. Топорова³) у Тургенева, стабильно присутствующий в его творчестве как образно-смысловой субстрат и неразрывно связанный с представлением о вечности, трагически чуждой человеку, и, соответственно, о смерти. Чехов по весомости морского «присутствия» в произведениях даже превосходит Тургенева, при этом существенно расходясь с ним в семантике, способах реализации и общей диспозиции «комплекса моря» в своем творчестве, где море выступает не единственным, а одним из двух «основных топосов» наряду со степью (также с детства вошедшей в его кругозор) и обогащается в диалоге с нею.

Эти две масштабные пространственные модели начали свой «диалог» в середине 1880-х гг., с отходом Чехова от ранней юмористики, не нуждавшейся в большом пространстве и вполне довольствовавшейся форматом «сценической площадки», на которой разыгрывались анекдотические сценки. Новый этап творчества вызвал к жизни сначала степной топос, который непосредственно изображен в целом ряде произведений этого периода (в

том числе повести «Степь», принесшей Чехову новую, серьезную известность), а в других латентно присутствует в качестве совокупности образно-смысловых реминисценций (как, например, в «Скучной истории»).

Степь воплощает представление Чехова о мире, «равнодушном» к человеку, вообще бездушном и бессмысленном, в котором человек безуспешно пытается найти себе реализацию и отзыв, а находит лишь собственное отражение. Такая трагическая онтология в своих главных характеристиках совпадает с тургеневской; но в ходе путешествия Чехова на Сахалин она существенно трансформируется, что находит проявление в смене «основного топоса». На эту роль вместо степи выдвигается море.

При очевидном сходстве этих топосов между ними есть принципиальное различие. Если степь выступает у Чехова в качестве пространства как такового, пустоту которого человек не в силах заполнить по причине своей малости и конечности (читай: смертности), но неизбежно повторяет эту обреченную попытку, побуждаемый своим духовно-личностным началом, то море представляет собой пространство наполненное, не противопоставленное, не чуждое жизни, а само ею являющееся. Оно не демонстрирует человеку его бессилие, одиночество и инородность, а, напротив, выступает по отношению к нему как своего рода аналог и образец, говорит о его соприродности миру и призывает к активности.

Именно после путешествия на Сахалин море стало постоянным грандиозным эмоционально-смысловым фоном в жизни Чехова. Море служило для него источником сильнейших впечатлений, дающих творческий импульс. В письмах этих лет читаем: «Тянет к морю адски»⁴; «Люблю я море и чувствую себя до глупости счастливым, когда хожу по палубе парохода или обедаю в кают-компани» (П 5, 289); «Утомился, немножко кашляю, и хочется поскорее тепла и морского шума» (П 5, 267); коллеге-

писателю он советует съездить к морю «за новым запасом тепловых, цветовых и всяких других впечатлений» (П 5, 255).

Море входит для Чехова в комплекс «высокого», противостоящий всяческой пошлости; например, о Монте-Карло он пишет: «В воздухе висит что-то такое, что <...> оскорбляет вашу порядочность, опошляет природу, шум моря, луну» (П 5, 217). Регулярные встречи с морем составляют насущную потребность; так, в 1892 г. он как большой неудачи опасается: «...А то я так этим летом и не побываю у моря» (П 5, 70).

Первый же послесахалинский рассказ – «Гусев» – демонстрирует особую значимость образа моря, который появляется во всех пяти главах и разражается мощным финальным аккордом. С полным правом может быть названа «морской повестью» «Дуэль», потому что ее сюжет, от начала до конца, разворачивается в неизменном и значимом присутствии моря⁵. В «Черном монахе» тоже именно образ моря играет ключевую роль, хотя и занимает сравнительно небольшое место.

В этих и других произведениях море выступает как своего рода запрос от мира к человеку, приглашение к созидательной активности, которое в силу тех или иных причин остается невостребованным. Эти причины Чехов теперь склонен искать в самом человеке, предъявляя к нему строгие этические требования. Если с образом степи было связано представление о безопорности человеческого сознания в чуждом ему материальном мире, что практически отменяло этический аспект, то образ моря обозначает представление о родственности мира и об обязанности человека внести в него свою лепту. Эта лепта видится Чехову в культурном преобразовании, наделении мира смыслом, которого он сам по себе не имеет.

«Запрограммированное» взаимодействие мира и человека осуществляется не автоматически, а лишь в ре-

зультате сознательной активности человека. Пробуждение такой активности показано в рассказе «Студент» (глубоко закономерно, что последним словом текста является именно «смысл»), причем образно-семантический состав моря, как и в большинстве произведений, органично «растворяется» здесь в среднерусском пейзаже.

Резкое ухудшение здоровья в 1897 г. с безжалостной ясностью показало Чехову неотвратимую близость смерти. Неожиданное потрясение было преодолено во многом благодаря пребыванию на морских курортах. Море часто упоминается в письмах; так, оно составляет существеннейший элемент жизни в Биаррице: «Самое интересное здесь – океан; он шумит даже в очень тихую погоду» (П 7, 52), и в Ницце, «где так тепло и пахнет морем» (П 7, 117).

Но в произведениях, созданных в это время («В родном углу», «Печенег», «маленькая трилогия», «Случай из практики», «По делам службы» и др.), основным топом вновь, как и в конце 1880-х гг., становится степь. Персонажи помещены в ее пространство, которое подавляет их личностный потенциал и демонстрирует несостоятельность всякой человеческой инициативы в мире. Всё написанное на протяжении 1897–1898 гг. свидетельствует о кризисе в представлениях Чехова относительно значимости индивида как ценностного и смыслового центра. Уязвимость, хрупкость индивида, в которой писателю пришлось убедиться на собственном примере, нуждалась в компенсирующей поддержке некоего интегративного начала, наделенного большей ценностью и смыслом и перевешивающего как отдельную жизнь, так и отдельную смерть. Традиционному в подобных ситуациях религиозному утешению не было места в материалистическом сознании Чехова, который искал опоры в пределах материального мира и в этом поиске вновь обратился к морю.

В роковом для Чехова марте 1897 г. его в больнице посетил Л.Н. Толстой: «Говорили о бессмертии. Он признает бессмертие в кантовском вкусе; полагает, что все мы (люди и животные) будем жить в начале (разум, любовь), сущность и цели которого для нас составляют тайну. Мне же это начало представляется в виде бесформенной студенистой массы; мое я – моя индивидуальность, мое сознание сольются с этой массой – такое бессмертие мне не нужно, я не понимаю его...» (П 6, 332).

Образ, в котором для Чехова здесь воплощается бессмертие, очень характерен. Он не только соответствует материалистически-«естественнической» ориентации писателя, которой чуждо абстрактное умозрение, но и, вероятно, имеет определенный полемический источник. Можно предположить, что им явилась весьма популярная в России книга Жюль Мишле «Море» (1861), которая заключала в себе своеобразное мистико-романтическое преломление материализма. Как и в других своих поздних произведениях («Гора», «Женщина»), Мишле излагает здесь «идею глубокого родства существ во вселенной», «принцип психического и физического единства природы»⁶. Море представлено как пантеистическая стихия вечно воспроизводящейся жизни, сама материальность которой одухотворена. «Зародыш неиссякаемой жизни», «атом», «входящий в состав всего живущего», усматривается Мишле в той «слизи», которая растворена в морской воде как «вещество полуорганизованное и готовое быть вполне организованным»⁷.

Чехову в то время восхождение к такому «началу» не могло не казаться унижительной и бессмысленной деградацией, сопряженной с утратой главной ценности человеческой жизни. Такого рода гармония никак не соответствовала его послесахалинскому представлению об уникальности осмысленного и активного существования в мире как жизненном назначении человека. Но именно

природный образ вечности, семантический эквивалент бессмертия, постепенно утверждается в его сознании как противовес наступающему трагизму, найдя развернутое воплощение в первом по-настоящему послекризисном рассказе – «Дама с собачкой». Описание моря в Ореанде переключается с рассуждениями Мишле о море как средоточии вечности: «Что значит человек для этого движения, которое продолжалось так долго до него в этом таинственном, глубоком мире?»⁸. Семантика «непрерывного движения жизни» (10, 133), конечно, не воплощается в рассказе в натуралистическую конкретику образа «слизи», но соответствует другому моменту книги Мишле – утверждению, что океан, в отличие от суши, имеет голос, которым он говорит с человеком: он «повещает о жизни, о вечном преобразовании, о нескончаемом токе жизни. <...> Он повещает о бессмертии», о «взаимной связи существ»⁹. Имеем ли мы дело здесь со скрытым цитированием или со случайным совпадением, книга Мишле помогает увидеть динамику онтологических представлений Чехова.

Семантика моря как антитезы смерти отчетливо кристаллизовалась у Чехова во время лечения за границей и в Крыму. Об этом свидетельствует, например, воспоминание В.И. Немировича-Данченко о заграничных впечатлениях Чехова: «Сидят на берегу в креслах чахоточные и плюются. А море, здоровое, сильное, смелое, спокойно катится к ним...»¹⁰. Для Чехова привычным становится антитетическое соотношение моря с человеческой смертью: «Здесьнее русское кладбище великолепно, – пишет он из Ниццы. – Уютно, зелено и море видно; пахнет славно» (П 7, 61) – и с жизненными драмами: «В Севастополе в лунную ночь я ездил в Георгиевский монастырь и смотрел вниз с горы на море; а на горе кладбище с белыми крестами. Было фантастично. И около келий рыдала какая-то женщина, пришедшая на свидание, и говорила мо-

наху умоляющим голосом: “Если ты меня любишь, то уйди”» (П 7, 276).

При этом море снимает трагизм личного существования, не обнажая тщетности жизненных усилий человека, а окружая его мощной и масштабной родственной средой, которая приобщает его к вечности, размыкает его индивидуальные границы.

В 1899 г. Чехов окончательно поселился в Ялте, городе обреченных чахоточных, что означало для него выход на «финишную прямую» навстречу смерти. И именно теперь море восстановилось в правах «основного топоса», обогащенное более масштабной семантикой. Образ моря концентрирует в себе суть того всеобъемлющего начала, которое становится основой поздней онтологии Чехова, по-прежнему без мистико-метафизической трансценденции, а за счет осмысления бесконечности самого материально-природного бытия.

Доминантную смысловую позицию моря наглядно демонстрирует рассказ «Дама с собачкой», открывающий заключительный период творчества Чехова. Сюжет произведения строится как история обретения глубины изначально «плоскостным», поверхностным существованием героя, который отделяется от курортной толпы и обретает сложность личности; это изменение неразрывно связано с морем и даже им обусловлено. Трансформация Гурова осуществляется в виде приобщения к жизни «другого» (Анны Сергеевны) и одновременно к жизни мира. Это единый двусторонний процесс, в котором каждый новый этап отношений между персонажами соотнесен с изменением облика моря, достигающим кульминации в сцене в Ореанде.

Эта сцена является моментом приобщения героя к жизни мира безотносительно к своему личному существованию, мира самого по себе. По сути, это аналог посмертной картины мира, позволяющей скорректировать пред-

ставление о своем месте в нем. Стандартно-ролевая активность персонажей здесь сменяется их вслушиванием в шум моря, говорящий о вечности в ее чеховском метафизическом понимании как непрерывного, бесконечного движения, вовлекающего в себя – вместе с живой и «неживой» природой – человека, представленного слитным единством Гурова, Анны Сергеевны, повествователя и читателя.

Достигнутый синтез оказывается именно тем ключевым моментом в жизни Гурова, который определяет всю его дальнейшую жизнь. После этой сцены море по видимости уходит из сюжета, а на самом деле растворяется в тексте элементами своего образа, которые далее отзываются в других сценах. Так, в сцене новой встречи Гурова с Анной Сергеевной в театре города С. актуализируются такие составляющие образа моря в Ореанде, как глубина (то есть объемность пространства, предполагающая в нем собственную жизнь), туман, невнятный шум. Море выступает естественным образцом модели всеединства в чеховском, материалистическом понимании

Симптоматично, что в позднем творчестве Чехова образ моря лишается такого, казалось бы, неотъемлемого атрибута, как волны, на которые он дробился ранее («Огни», «Гусев», «Дуэль»). Именно для последних лет жизни Чехова органично замечание, сделанное М. Горькому при критическом разборе его художественной манеры: «Часто говорите о волнах» (П 7, 351). Такое изображение моря, при котором каждая волна мыслится по отдаленной аналогии с человеком, служило архитектурным выражением персоналистической установки, с которой сам Чехов теперь расстался. Оно было связано для него в свое время с поиском ответа на вопрос об онтологическом месте личности. Например, в финале повести «Дуэль» «высокие волны», препятствующие движению лодки, внутренней рифмой соотносятся с противостоящей им «упрямой волей»

гребцов (7, 455), акцентируя важнейшую в произведении идею ценности и ответственности каждой личности.

Теперь искомый ответ был найден в имманентной гармонии самого материального мира, и волны уступили место целостному образу моря. При этом вполне закономерно вода становится своего рода «субстанцией всеобщности», выполняя в последних произведениях Чехова интегративную миссию. Так, в рассказе «На святках», который является своеобразной инверсией раннего «Ваньки» с его безответным и безнадежным обращением к девушке, коммуникация между деревенскими стариками-родителями и дочерью, живущей с мужем в Петербурге, осуществляется, несмотря на абсурдно искаженный текст письма, благодаря внутреннему единству самого мира, которое художественно реализуется через образную «гидросистему». Рассказ «В овраге» поверх жестокого трагизма утверждает животворную силу самого «громкого, таинственного мира» с «бесконечным рядом жизней» (10, 163), в котором узнается модифицированный образ моря.

Вершинный в чеховской прозе рассказ «Архидрей», в сюжете которого преломились раздумья писателя о собственной скорой смерти, также строится на сквозной гармонизирующей энергии моря, которая пронизывает текст от первой сцены до финала, где мир показан после смерти героя. Ключевые эпизоды, прежде всего сцены богослужений, внутренне перекликаются со сценами в Ореанде как морскими ассоциациями: «В церковных сумерках толпа колыхалась, как море» (10, 186); «...видел по обе стороны целое море огней...», – так и мотивом бесконечного движения жизни. Этот образ вновь актуализируется в финале, уже после смерти героя, через переключку с началом рассказа: «колыхались качели» (10, 201) – «толпа колыхалась, как море» (10, 186). Образ моря, подспудно присутствующий в тексте и изредка обозначающийся непосредственно, представляет тот главный механизм

бытия, который, превышая отдельное человеческое существование, включает его в себя и приобщает к своей вечной жизни, определяя отсутствие трагической грани между жизнью и смертью.

Необходимо отметить «абсолютный лейтмотив» рассказа, выраженный словами «всё», «все», «весь». Его исключительная частотность, не свойственная другим произведениям Чехова, является веским выражением основной сюжетной интенции – направленности на универсальное обобщение, на обнаружение «всеединства» бытия при сопоставлении жизни и смерти. Чеховский взгляд на проблему здесь очень напоминает православный, который «не полагает непроницаемых границ между покоем горним и покоем дольным»¹¹; но строится этот континуум не как проекция «горнего» на «дольное», а как расширение «дольного», обнаружение в нем вечных начал.

Чехов идет здесь в направлении, найденном в «Даме с собачкой», но идет гораздо дальше. Если там для него была важна «реабилитация» человеческой личности в составе мира и в связи с этим актуализировалась проблема «счастья» как выявления и сохранения личностного начала, то теперь речь идет о выходе за рамки личной организации жизни, о «трансцендентном» значении человека. Герой представлен здесь без собственной определенной духовно-нравственной эволюции и к тому же плотно погружен в телесно-физическое страдание, что исключает возможность личностного выбора, размывает уникальность его индивидуальной судьбы и усиливает его репрезентативность как человеческого «существа» в его основном бытийном качестве – смертности. В итоге образ моря у позднего Чехова ассоциируется с преодолением трагизма индивидуальной судьбы, которое достигается благодаря уникальной способности писателя к «расфокусировке» мировидения, отказу от привычного антропоцентризма.

В данной главе не рассматривается другая важнейшая грань чеховского творчества – драматургия. В самом общем виде можно отметить, что и в ней проявлялась тяга к образу моря. Об этом свидетельствует, например, предложение Чехова А.С. Суворину перевести драму норвежской писательницы Л. Маргольм «Карла Бюрин», привлекая его явно не в последнюю очередь именно морским колоритом: «Лучше назвать ее <...> “У моря”. Дать побольше моря – и назвать так» (П 6, 157). Для собственных пьес Чехова образ моря был бы слишком экзотичен, однако озеро в «Чайке» стало его узнаваемой заменой, взяв на себя его смысловые и даже образные функции: «На озере волны. Громадные» (13, 45). А «Вишневый сад», как и поздняя проза, весь пропитан образно-смысловым водным субстратом, представляющим живую континуальность мира и обуславливающим некатастрофичность, «нефинальность» смерти, будь то смерть одного человека или конец целого жизненного уклада.

¹См.: *Овсянко-Куликовский Д.Н.* Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве // *Овсянко-Куликовский Д.Н.* Литературно-критические статьи. М., 1989. С. 154.

²Подробнее см.: *Разумова Н.Е.* Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.

³См.: *Топоров В.Н.* О «поэтическом» комплексе моря и его психофизических основах // *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

⁴*Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1983. Письма: В 12 т. Т. 5. С. 218. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках (для писем – с буквой П.).

⁵См.: *Разумова Н.Е.* Повесть А.П. Чехова «Дуэль»: дуэль в большом мире // *Русская повесть как форма времени.* Томск, 2002. С. 238–248.

⁶*Владимирова М.М.* Эмиль Золя и Жюль Мишле // Науч. докл. высш. школы. Филологические науки. 1977. № 6. С. 31, 32.

⁷*Мишле Ж.* Море. СПб., 1861. С. 50, 52.

⁸Там же. С. 157.

⁹Там же. С. 183.

¹⁰*Немирович-Данченко Вас.* Памятка об А.П. Чехове // Чеховский юбилейный сборник. М., 1910. С. 401.

¹¹*Котельников В.А.* «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература. 1994. № 1. С. 38.

ОБРАЗЫ ВОДЫ В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ Н.А. НЕКРАСОВА

Есть несколько закрепившихся общих мест о поэзии Н.А. Некрасова и образной системе его лирики. Первое из них – о сугубо реалистическом, иногда «дагерротипном», «натуральном» изображении действительности. Следовательно, говоря об образах воды, читатель и исследователь вправе предполагать, что в поэзии Некрасова запечатлены реальные водоемы его реального и почти конгруэнтного ему поэтического мира. В первую очередь – Волга, образ которой сразу вызывает в памяти хрестоматийную поэтическую формулу: «О Волга! колыбель моя...»¹. А поскольку Некрасов преимущественно жил и писал в Петербурге, то не менее ожидаем в его поэзии образ Невы.

Другое общее место в любовной лирике Некрасова (прежде всего подразумевается так называемый «Панаевский цикл» – стихотворения преимущественно 1850–1851 и 1855–1856 гг.) заключается в том, что новаторство и оригинальность проявились в изображении поэтом «прозы жизни» и «правды жизни» – ссоры, ирония, «слезы и нервы», сложные характеры и обстоятельства. Установка на относительную объяснимость событий и мотиваций и установка на «правду» «прозы жизни» как бы упраздняет специфические отношения объективной реальности и художественного мира.

Анализируя образы воды в лирике Некрасова, легко убедиться, как зыбки эти схематичные, предвзятые представления и как они сужают восприятие одного из крупнейших русских лириков.

Биография поэта связана с водным пространством. Некрасов вырос на Волге и всю жизнь ее любил. Сорок лет он жил в центре Петербурга, неподалеку от Невы. Он путешествовал за границу, был в Германии, Франции, Италии; большое впечатление на него оказали морские купания в Дьеппе.

В лирике Некрасова есть упоминания о Волге и узнаваемые, реалистические описания Волги. Эта река синонимична жизни: она вмещает воспоминания о детстве, опыт зрелого человека, прозрение поэта, когда он видит тяготы чужой судьбы («И в первый раз ее назвал / Рекою рабства и тоски»²); любовь и судьбы любящих тоже связаны с Волгой. Неявное и едва ли в полной мере биографически точное признание повествователя о своей холостяцкой жизни, лишенной любви, появляется в стихотворении «Горе старого Наума (Волжская быль)»³.

Несмотря на принятый в «Летописи жизни и творчества Н.А. Некрасова» за фактическую основу рассказ Е.Я. Колбасина, как Некрасов добился расположения А.Я. Панаевой, бросившись по ее слову в Волгу (и якобы не умея плавать, что странно предполагать в волжанине)⁴, — именно в любовной лирике отсутствуют какие-либо волжские реалии.

За исключением Волги, в поэзии Некрасова, по сути, нет образа конкретной реки или моря. Некрасов упоминает Дунай⁵, Каспий⁶, Ледовитый океан⁷; это — единичные упоминания, не несущие самостоятельной нагрузки. В лирике Некрасова (в том числе крупных сатирических циклах) встречаются упоминания Невы и невских берегов. Нева — как определенный знак места, как петербургская река, реалья петербургского мира — в стихах о его любов-

ном чувстве отсутствует. Стихи, обращенные к женщине, могут содержать развертывающуюся картину современного Петербурга («Ты грустна, ты страдаешь душою...»). Но стихи, развивающие любовное чувство, не содержат привязки к топосу, что и демонстрируют гидронимы. Это обстоятельство подводит к объяснению, почему мы говорим об образах *воды*, *рек и морей*, а не конкретной реки или моря (за исключением Волги).

Рассмотрим упоминания о реках и морях.

«Ты всегда хороша несравненно...»:

Что с тобой настоящее горе
Я разумно и кротко сношу
И вперед – в это темное море –
Без обычного страха гляжу...⁸

«Я не люблю иронии твоей...»:

Не торопи развязки неизбежной!
И без того она недалеко: <...>
Так осенью бурливее река,
Но холодней бушующие волны...⁹

«Последние элегии»:

Я рано встал, недолги были сборы,
Я вышел в путь, чуть занялась заря;
Переходил я пропасти и горы,
Переплывал я реки и моря;
Боролся я, один и безоружен,
С толпой врагов...¹⁰

В стихах представлен поэтический образ некоего единого водного пространства. Реки и моря, волны – стихия, синонимичная одновременно жизни и смерти. В первом примере *темное* (море) – эпитет, применимый к ночи, которая символически обозначает смерть, тот свет. Во

втором примере открыто говорится о *развязке*, об *осени* как времени, завершающем в фольклоре жизненный цикл; мотив *холода* также соответствует символике смерти. В то же время сравнительная форма «бурливее» и эпитет «бушующие» обозначают движение, силу, жизнь. Можно отметить антитетичность этих образов. Жизнь лирического героя напоминает о смерти, ведет к смерти, преодолевает приближение смерти; эта неотвратимая близость смерти и преодоление ее и есть жизнь героя, и чем ближе смерть, тем интенсивнее жизнь.

Такое прочтение может быть соотнесено с фактами биографии поэта: в середине 1850-х гг. он страдал от изнурительной болезни, которую доктора долго затруднялись определить. К этому же времени относится первое известное нам завещание Некрасова¹¹. Его состояние обсуждалось в кругу ближайших друзей как опасное и близкое к смерти. Ии в то же время на эти годы приходится его плодотворная творческая деятельность, замысел написать автобиографию, подготовка и выход поэтического сборника «Стихотворения Н. Некрасова» (1856), принесшего ему небывалую славу.

Но приведенные цитаты не содержат ничего, что прямо указывало бы на биографическую подоплеку. В них также нет и ничего конкретного, что подходило бы под определение «проза жизни». Более того: «Ты всегда хороша несравненно...» написано в 1848 г., «Я не люблю иронии твоей...» – в 1850 г. Углубленное изучение фактов биографии Некрасова и, в частности, истории его болезни, едва не получившей трагический исход в середине 1850-х гг., закономерно, однако уводит в сторону от анализа *поэтического* текста. Очевидно, что для поэзии Некрасова органично сопряжение мотивов любви, жизни и смерти, и оно выражается в символических образах *волн, рек и морей*.

Символичность – а не фактографичность – этих образов явственна в «Последних элегиях». В приведенной выше цитате герой говорит о *пути* – жизненном пути, и это монолог, в котором подводятся итоги. *Реки и моря* – часть этого жизненного пути; несовершенная форма глагола «переплывал» говорит о многократности действия, но намекает и на неоднократно познанную конечность действия: лирический герой *переплыл* сколько-то *рек и морей*. А значит, какая-то река может стать последней на его жизненном пути.

Продолжим цитату из «Последних элегий»:

Переплывал я реки и моря <...>
Очнулся я на рубеже могилы...
И некому и нечем помянуть!
Настанет утро – солнышко осветит
Бездушный труп; всё будет решено!
И в целом мире сердце лишь одно –
И то едва ли – смерть мою заметит...»¹².

Некрасову не свойственно уснащать поэтическую речь мифологизмами. Лета – река забвения, река загробного царства – упоминается у него лишь дважды¹³. Но сопряжение в «Последних элегиях» мотивов преодолеваемой водной преграды, смерти и забвения актуализирует мировой поэтический символ, не названный в тексте, но данный полно и явно.

Словосочетание «реки и моря» тоже требует комментария. На первый взгляд, оно представляется обобщением, пренебрегающим конкретикой, что кажется странным для поэта, создавшего множество вполне реалистичных поэтических пейзажей. Но в контексте культуры XIX в. это словосочетание вызывало – по крайней мере у начитанных людей, к которым относился Некрасов, – иные ассоциации. В «Библейской энциклопедии» содержатся

статьи «Море» и «Вода», частично цитируемые здесь. («Море»): «Море (Быт. I, 10) – это слово прилагается священными писателями к озерам, рекам и вообще ко всякому большому собранию вод, равно как и собственно так называемым морям»; «в еврейском тексте Нил и Евфрат называются морями»¹⁴; («Вода»): «Столь необходимая и благодетельная в жарких странах вода становится иногда опасною <...> потому-то выражение *быть во глубине вод* значит страдать»¹⁵. Символичность выражения углубляет образ в некрасовской лирике. Жить, любить, испытывать полноту жизни (антитезу смерти) означает *быть во глубине вод*, страдать. Такое прочтение указывает на литературную традицию – «Элегию» («Безумных лет угасшее веселье...») А.С. Пушкина (1830).

Разговор о библеизмах у Некрасова может показаться притянутым в свете концепции о социально-ориентированном поэте, находящемся в достаточно сложных отношениях с церковью (а именно: его продолжительные близкие отношения с чужой женой, пропаганда общественно-политических идей и т. д.). Но к этому источнику побуждают обратиться стихи, в частности – анализ образов воды. Вновь обратимся к выражению «быть во глубине вод». Водное пространство у Некрасова обозначается не только через реки и моря, воды и волны, но через частые упоминания дождя (синонимы: буря, гроза). А также – через картину человеческих слез. Можно привести для примера несколько цитат:

Душно! без счастья и воли
Ночь бесконечно длинна.
Буря бы грянула, что ли?
Чаша с краями полна!
Грянь над пучиною моря,
В поле, в лесу засвищи,
Чашу вселенского горя

Всю расплеши!...¹⁶
Стихи мои! Свидетели живые
За мир пролитых слез!
Родитесь вы в минуты роковые
Душевных гроз
И бьетесь о сердца людские,
Как волны об утес¹⁷.

Какая влага в «чаше вселенского горя»? Какое море имеется в виду? Поэт не ищет бытовой конкретики, поэтическая мысль яснее всего предстаёт читателю и исследователю при обращении к библеизму *быть во глубине вод*. Гиперболизированная картина человеческих слез уподобляет их не просто потоку, но потоку с неба (как дождь в грозу) и волнам моря; слезы и в человеке (*он* проливает их), и вовне, и сверху, и снизу. Страдающий человек пребывает *во глубине вод*.

В любовной лирике хрестоматийное «Не помни бурь, не помни слез...»¹⁸ – может быть продолжено большим числом примеров. Стихотворение «Поражена потерей невозвратной...» (1848) содержит примечание Некрасова: «Умер первый мой сын – младенцем – в 1848 году»¹⁹. Лирический герой переживает состояние моральной смерти, как и его подруга:

Как будто смерть сковала ей уста!
Лицо без мысли, полное смятенья,
Сухие, напряженные глаза –
И, кажется, зарею обновленья
В них никогда не заблестит слеза²⁰.

Слезы и страдание, которое они выражают, – анти-теза смерти, и физической (совершилась «потеря невозвратная», мертвые не плачут), и метафорической; слезы и

страдание ожидаются как признаки жизни. Ср.: «Но даже плакать нету силы»²¹ («Прощанье», 1856).

Стихотворение «Возвращение» (1864) написано после разлуки с Селиной Лефрен, с которой поэт уехал во Францию, где она хотела остаться²²:

Сентябрь шумел, земля моя родная
Вся под дождем рыдала без конца,
И черных птиц за мной летела стая,
Как будто бы почуяв мертвеца!²³

Лирический герой и мир находятся в отношениях поэтического параллелизма: герой тоскует, а окружающий мир напоминает рыдающего человека. Отметим: герой не сообщает о *своих* слезах; *его* оплакивает окружающий мир, как мертвеца. Человеческие слезы и дождь (ливень, буря) контекстуально отождествляются. В этом отношении бытовое выражение «реки слез» или «море слез», не обнаруживаемое у Некрасова, парадоксальным образом обновилось бы в контексте его метафор и гипербол. И, поскольку слезы в индивидуальной поэтике Некрасова выступают как значительная часть водного пространства, сближение с библеизмом «быть во глубине вод» (оплакивать и быть оплакиваемым) разводит метафору с другим ее бытовым значением: «слезы – вода».

Как явствует из проделанного анализа поэтических текстов на примере образов воды, факты биографии Некрасова содержали определенный материал для стихов интимного содержания, посвященных любви, жизни и смерти. Но отбор и художественных средств, и даже жизненного материала совершался не по принципу реалистически точного изображения окружающего мира.

Это наблюдение подтверждает и обращение к тем стихотворениям Некрасова, которые обнаруживают достаточную близость к литературным источникам. Ранее

отмечалась поэтическая преемственность «Последних элегий» по отношению к «Элегии» А.С. Пушкина. Можно привести еще два примера. Так, в стихотворении «Давно – отвергнутый тобою...»²⁴ мотив волн и глубины связан с мотивами любви, надежды на счастье, безнадежностью, смертельной опасностью, смертью. Такое сопряжение мотивов, как представляется, позволяет предполагать, что одним из источников этого стихотворения была баллада В.А. Жуковского «Кубок» ([1825] – [март] 1831). Обратимся к первой из «Трех элегий» (1874):

Один, один!.. А ты, кем полны
Мои ревнивые мечты,
Умчали роковые волны
Пустой и милой суеты. <...>
У берегов чужого моря
Вблизи, вдали он ей блеснет
В минуту сиротства и горя,
И – верю я! – она придет!²⁵

Как представляется, ближайшим источником этого стихотворения стало стихотворение Пушкина «Для берегов отчизны дальной» (1830). Литературная преемственность лирики Некрасова – вопрос еще далеко не исчерпанный. Таким образом, можно заключить, что образы воды в лирике Некрасова, и в частности, в его любовной лирике, питаемы не буквально понимаемой «правдой жизни», т. е. репортерской достоверностью, а несут символический смысл, воспринятый через культуру.

¹Некрасов Н.А. Полн. Собр. соч. и писем: В 15 томах. Л., 1871. Т. 2. С. 89.

²Некрасов Н.А. Там же. С. 91.

³Некрасов Н.А. Там же. Т. 3. С. 144–145.

⁴Летопись жизни и творчества Н.А. Некрасова: В 3 т. СПб., 2006. Т. 1. С. 226.

⁵*Некрасов Н.А.* Полн. Собр. соч. и писем. Т. 1. С. 238.

⁶Там же. С. 154.

⁷Там же. Т. 2. С. 223.

⁸Там же. Т. 1. С. 64.

⁹Там же. С. 75.

¹⁰Там же. С. 166.

¹¹Там же. Т. 13. Кн. 2. С. 311, 646.

¹²Там же. Т. 1. С. 166.

¹³Там же. С. 137, 171.

¹⁴Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия / Труд и издание архимандрита Никифора. М., 1891. Репринтное издание. М., 1990. С. 485–486.

¹⁵Там же. С. 128.

¹⁶*Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 64.

¹⁷Там же. Т. 1. С. 44.

¹⁸Там же. С. 30. («Прости», 1856).

¹⁹Там же. С. 97.

²⁰Там же. С. 68.

²¹Там же. Т. 2. С. 24.

²²См. об этом подробнее: *Степина М.Ю.* Некрасов и Селина Лефрен-Потчер: Комментарии к реконструкции эпизода биографии // Некрасовский сборник. СПб., 2008. Вып. XIV. С. 196–197.

²³*Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 167.

²⁴Там же. Т. 1. С. 145.

²⁵Там же. Т. 3. С. 128.

МИФОЛОГИЯ ВОДЫ В ПОЭЗИИ ДАНИИЛА АНДРЕЕВА

Даниил Андреев (1906–1959) – поэт середины XX столетия, его творчество приходится на 1930–1950-е гг. и является продолжением духовно-религиозных исканий русской литературы и философии серебряного века в мировоззренческих рамках. С точки зрения эстетики творчество писателя относится к модернизму, в аспекте поэтики Андреев является создателем мифопоэтического дискурса. Водный символизм в его творчестве методологически наиболее правомерно рассматривать как мифологию воды.

Даниил Андреев в русской литературе первой половины XX века принадлежит к ряду художников-философов, творчество которых располагается на линии развития философии всеединства В. Соловьева. На этом направлении находится также и проза М. Пришвина, и поэзия Б. Пастернака. Водный символизм как раз и делает эту линию прозрачной. Уточним, что творчество названных художников имеет более многообразные философские источники. Так, в художественной системе Б. Пастернака соединены, причудливо переплетаясь, западная философия – немецкое кантианство и «философия жизни». Идея всеединства Соловьева находит разные формы воплощения в творчестве названных авторов. В этой статье мы остановимся на творческом наследии Д. Андреева.

Концепция всеединства В. Соловьева представляет собой учение о всеобщей связи явлений и о соотносительно-

сти духовных начал и материального бытия, и утверждает духовные основания земной жизни¹. Она реализуется и в художественной модели мира философа. Вода – важнейший символ выражения всеединства в его поэзии. Среди водных пространств преобладает море. Море (вода) выступает символом «теокосмогонического начала, порождающего материю», оно принимает и отражает свет. Оплодотворенная высшим началом, вода становится обожествленной материальной средой, воплощающей красоту². Эквивалентами (аналогами) моря в поэзии Соловьева являются Сайма (озеро), водопад, волны. Семантику моря развивают сопряженные с ним понятия – берега, связанные с мотивным комплексом границ / свободы, темного / светлого начал и т.д.

В поэзии В. Соловьева все устремляется к морю, как все частное и отдельное тяготеет к целому: поэт-философ создает коррелирующие пары, наиболее распространенная из которых – волны и море (частная человеческая жизнь и целое). Например: «Волна в разлуке с морем / Не ведает покою... / Все ропщет и вздыхает, / В цепях и на просторе, / Тоскуя по безбрежном, / Бездонном синем море» («Волна, разлученная с морем»)³. Эта философская установка – оппозиция общего и частного, выраженная через водные метафоры (море – волна), определяет практически все темы поэзии Соловьева. Например, в выражении любовных чувств: «Слов не нужно давно, / И не нужно речей, / Я стремлюсь к тебе, словно к морю ручей» («Вижу очи твои изумрудные»)⁴. Следует заметить, что море здесь начало женское, всеприемлющее и всепоглощающее, первооснова всего сущего, исток и устье. Также оно несет коннотации непостижимого и невыразимого: «В эти сны наяву, непробудные, / Унесет нас волною одной» (любовь – отлив и прибой чувств).

В «Розе Мира» Д. Андреев «теоретически» обосновывает развитие им соловьевской линии. Русский

философ объясняет всеединство так: «Я называю истинным или положительным всеединством такое, в котором единое существует не за счет всех или в ущерб им, а в пользу всех. Ложное отрицательное единство подавляет или поглощает входящие в него элементы и само оказывается, таким образом, пустотою, истинное единство сохраняет и усиливает свои элементы, осуществляясь как полнота бытия»⁵. Андреев, разъясняя во вводной части «Розы Мира» смысл будущей эпохи, почти дословно повторяет мысли Соловьева: «Водворение нового психологического климата эпохи Розы Мира будет следствием воздействия на природную и искусственную среду во имя их усовершенствования, то есть, преодолевая в этой среде тенденцию к изолированному самоусовершенствованию частей и частиц за счет других. Зло заключается именно в такой тенденции, как бы оно ни выражалось...Бого-человечество будет добровольным единением всех в любви»⁶.

Андреев развивает основополагающие идеи мифологии воды Соловьева. Можно остановиться на двух аспектах его концепции водного символизма: во-первых, рассмотреть, как он реализуется в модели мира писателя; во-вторых, обратиться к проблеме самореализации личности, т.е. к вопросу о ценностном наполнении человеческой жизни и формах его существования в земном бытии.

Вода в модели мира Андреева выступает материальным воплощением духовного начала. Наиболее полно это выражено в ранних лирических циклах и в поэтическом ансамбле «Русские боги» (циклы «Сквозь природу» и «Босиком»). Следует уточнить, что Андреев входит в национальное сознание как автор трилогии, написанной в 1950-годы: это поэтический ансамбль «Русские боги», драма «Железная мистерия» и метафилософский трактат «Роза Мира». Эти произведения

репрезентируют разные формы воплощения единой концепции, в них выражены близкие идеи и единая художественная модель мира. В аспекте мифологии воды наиболее репрезентативна книга «Русские боги», однако следует учитывать, что она одновременно выступает и отражением целого.

В поэзии Соловьева мир был вненационален, его рассуждения касались общих закономерностей развития бытия: не случайно в его поэзии аналогом моря выступает озеро Сайма, расположенное в Финляндии. Мир Д. Андреева глубоко национален; мифология воды в его творчестве напрямую связана с национальным мирообразом.

Андреев считает вселенский организм духовно-материальной субстанцией (Планета Земля); часть его «физиологии» – «тело» России, которое по форме напоминает пирамиду. Он воспроизводит «вертикаль» и «горизонталь» национального космо-психо-логоса (термин введен Г.Д. Гачевым). Исследователь рассматривает нацию как любое «существо» в виде «троичного единства»: тело, душа и дух. Всякая национальная целостность, как поясняет Гачев, есть единство «местной природы» (Космос), характера народа (Психея) и склада мышления (Логос). Иными словами, это соединение особого «склада природы» (материи, вещества), быта, языка, истории (культуры), этноса и характера (психики). У основания пирамиды (земной слой) «вырастает национальная «космо-историческая драма»⁷. «Космо-психо-логос» связан с национальной идеей, «энтелехией». Разные национальные образы мира в его концепции – сны народов о Едином⁸.

Андреев фактически воспроизводит национальный космо-психо-логос, предваряя открытия культуролога. В его картине мира все земное пространство, почву России питает единая система «водоснабжения», и вода – это

материальная основа жизни. В отличие от морских пространств Соловьева, Андреев живописует речной бассейн. Знаменательны русские названия рек: мелкая Неруса, «шаловливая Навля», «звонящая Знобь», они «приносят дары из святилищ» в реки Брянского бора; с ними сплетаются топи и затоны озер. Струи рек Брянского бассейна несутся к лону морей, соединяясь в них с Днепром и т.д. Водное пространство в мире Андреева воссоздает образ России, единство и целостность национального мира. Как и у Соловьева, в концепции Андреева жизнь на этой земле, где поселились наши предки, началась сверху – от замысла, путем ниспадения высшего начала (как и у Соловьева). Реки – это «сосуды» земли, они выражают бездонность и глубину России, ее бесконечность, необозримость пространств: они выражают генезис, процесс становления России и ее будущее (замысел о ней).

Обратимся к тексту «Вы реки сонные» (1937), где метафизика России раскрывается в оптике ее телеологических задач:

Вы, реки сонные, Да шум сосны, – Душа бездонная Моей страны. И сердцу дороги, Как вещей сон, Живые шорохи Былых времен...	...Над этой поймою Костры древлян, Осины стройные Сырых полян... ...Вода текучая Все прочь и прочь, – Звезда падучая В немуно ночь» ⁹ .
--	---

В этом стихотворении развивается несколько ключевых идей: во-первых, национальный мирообраз предстает в виде «зеленой поймы», т.е. леса и воды в их неразрывности. Во-вторых, показано, как место жительства определяет ментальные структуры нации

(представления о себе, что порождает собственную мифологию). Прошлое, настоящее и будущее перетекают друг в друга: «реки сонные» – символ «вечности» России, ее «вневременности» и неизменности в своих основах; «вода текучая» – знак ее непрерывного обновления в заданных границах. Прошлое неизменно удерживается, определяя непрерывность обновления при сохранении метафизической целостности («реки сонные» – «вода текучая»). В-третьих, Андреев размышляет и об энтелехии России. Судьба России провиденциальна, т.е. предопределена свыше. Космос как природное пространство (место жительства, или обстоятельства существования) определяет ментальность и творческий логос: Андреев цитирует стихи поэтов-предшественников, включая их в свой текст, тем самым репрезентируя свое творчество как развитие русского «культурного космоса». В частности, он цитирует Лермонтова, выделяя его строки разрядкой: «Разливы рек ее, подобные морям»¹⁰. Поэт XX века утверждает пророческий смысл России, поддерживая национальную идею (миф) о ключевой роли России в мировой истории.

Реки имеют плоть и души. Земные реки – аналог небесных рек со «светлою душой». Земные реки и духовные связаны как сообщающиеся сосуды единого организма мироздания, питаемые сверху «кровью Христа»: Планетарный космос имеет у основания (т.е. вверху по местоположению) религиозный символ. Россия – его часть. Об этом Андреев пишет в «Русских богах»: есть «бессмертные души рек. / Я не «верую» в них: я знаю. / Я причастен давно их раю. / В них влюблялась, меж струй шурша, / Моя дружественная душа»; Вы, реки сонные / Да шум сосны, – / *Душа бездонная / Моей страны*»; «Сколько рек в тиши родного края / Катится, туманами дыша, / И у каждой есть и плоть ж и в а я, / И неповторимая душа»; «Я ухожу ... / С

сердцем, душою реки омытым и просветленным безгрешным днем». Россия в культурфилософии Андреева – это духовно-телесная субстанция, имеющая дух, душу и тело (плоть): «Как плоть в ее ток несравненный / С жаркой стези, / В Эфирные воды вселенной / Дух погрузи»¹¹.

Как видим, в цитатах поэт выстраивает устойчивый ряд: душа человека – душа природы – душа реки – душа России («Как немногословна душа страна»); по аналогии возникает «телесная» парадигма: плоть реки – плоть народа – плоть России – плоть человека. Водный и растительный покровы земли – это телесные облачения «душ», находящихся в «высоких» мирах.

Река (и вода) – особый мифопоэтический символ в мире Андреева, в котором все уподоблено течению, струям, каплям: «Точно озеро в белой пене, / В белых одеждах летний базар»; поэт видит «реки толп». Россия как мистико-метафизическая субстанция раскрывается в книгах Андреева не только в ее природном выражении, но и как «полноводная река» народной жизни. Лирический герой – часть национального мира, подвергающий рефлексии свою духовно-телесную связь с русским народом; его «экзистенциальная» установка – раствориться в море народного бытия – «Отдаться реке полноводной» народной жизни. Водные метафоры выступают здесь языком описания, и эта черта поэтики Андреева формируется уже в лирике 1940-х гг.

Так, в раннем стихотворении «Базар» (1937) характер связи человека с национальным целым представлен следующим образом: лирический герой «прикоснулся к плоти народа», как «в тихие виры, / Ты, наклонясь, уронил совсем / Душу / в первучую реку мира, / Сам еще не понимая, зачем»¹². Народ в своем бытии сохраняет связь с природной первоосновой жизни.

Таким образом, река становится, во-первых, знаком всеобщей связи живого в мироздании; во-вторых, реки – «кровеносные сосуды», питающие организм земли как части организма вселенной; в-третьих, реки символизируют неотвратимость предначертанного пути России: «И становилось невнятно: / Кровь ли звенит и поет, / Реки ль текут невозвратно / Лесом вперед и вперед»¹³. Река, как и кровь – аналог жизни и движения, «знак» судьбы: реки текут всегда в определенном направлении – от истока к устью, их невозможно повернуть вспять, как и течение народной жизни.

Вода в мире Андреева противопоставлена другим стихиям, более всего огню. В сюжете ранней поэмы «Немереча» (1937–1950) будет воссоздана ситуация появления гари, дыма, охвативших лес, исчезновения воды как угрозы уничтожения, что является актом испытания лирического героя. Он преодолевает искушение самоубийства как предельную степень отчаяния, за что наградой ему становится неожиданно вдруг возникшая река Неруса, спасающая жизнь.

Модель мира определяет и ценностную парадигму в художественной системе Андреева: самоопределение человека в земном бытии. Лирический герой Андреева понимает жизнь как акт причащения Творцу; пройдя испытания и удары судьбы (война, тюрьма), он становится участником мистерии космоса через связь с водной стихией. Не случайно книгу «Русские Боги» завершают два «природных» цикла («Босиком» и «Сквозь природу»), в которых лирический герой явлен на этапе завершения жизни.

Из 57 стихов этих двух глав в каждом третьем стихотворении присутствует образ воды; более десяти имеют специфически «водные» сюжеты. Куда бы лирический герой ни перемещался, а путь – способ его существования, с помощью которого выстраиваются

временные циклы (дня, лет, жизни), он всегда выходит к водоему. Чаще всего он его ищет, нуждаясь в спасительной влаге, но водные «резервуары» появляются и вдруг, неожиданно; вода всегда – живой источник.

Лирический герой истомлен жаждой, он молит о глотке воды; потребность в утолении – одна из его стабильных установок («каждый ключ, ручей, болотце, лужица журчат мне: пей»; или: «...молит тело / Простого глотка воды»). Вода приобретает семантику источника духовной мудрости и способа познания мира. Мучающая героя «жажда» подразумевает потребность в непрерывном духовном насыщении; в общем своем значении она выступает метафорой духовной пищи, поэтому насыщения не происходит.

Созерцание и соприкосновение с водой дарует высшее наслаждение: «Тихо оглядываешься – и понимаешь / Всю неохватываемость этих пространств, / Где аир, лилии, медуницы и маеж / Чудесней всех празднований и убранств»¹⁴. Уместно вспомнить В. Соловьева, в художественном творчестве которого живая вода выступала источником произрастания лилий, а лилия была священным цветком: «И над живой водой, в таинственной долине / Святая лилия нетленна и чиста» («От пламенных страстей»)¹⁵. Вода в поэзии Андреева сакрализуется как часть вселенского храма, аналогом лилии здесь становятся лотосы. Появляются водоемы, убеленные цветами лотосов, символа духовного роста человека¹⁶: «И, прикасаясь к цветку ресницами, / Вдыхая дух его, / Закрыв глаза, / Внимать, как птицы смеются с птицами / И кружит дугами / Стрекоза» («Лиурна»). Она дарует также тайное (окультурное) знание.

В книге «Русские боги» вода по своей символической наполненности имеет значение очищения и не несет семантики первородного хаоса (нет трясин, омутов); упоминаются всегда «чистые» и «светлые»,

прозрачные воды. Вода (прохлада и нега) снимает темное, бессознательное в человеке («жадное пламя, его всесильную власть»). Она часто включена в ряд «река – лес (сад) – белая церковь» («Неистошим, беспощаден...»). В комплексе «земля – вода» подчеркивается «чистота» грязи после дождя (стихотворение «Следы»): «Эта грязь молодая – чиста, / Это – лишь земля да вода»¹⁷. В этом примере вода связана с мотивом познания: дождевая вода помогает земле обнаружить свою скрытую обычно, как бы завуалированную сущность; очертания следов «рассказывают» об оставившем их человеке.

Главным образом вода обретает значение крещения (причащения) в храме природы. Сравним: «*В зеленом храме, / Быть может, первый / Срываю губами / Алые перлы*»¹⁸. Наиболее частотен мотив погружения в воду. Лирический герой купается в разное время суток, переходит реку вброд, бросается в нее с жары, река «принимает» его «в плавные качающие недра». В ряде стихов выявляется «посвятительная» функция воды, дарующей преобразование. Например, в стихотворении «Вот блаженство – ранью заревою». Оно начинается с появления влаги, питающей почву (мокрый песок, глина, прохладные травы), с чего, собственно, осуществляется вхождение в живой мир лирического Я в первых строфах этого стихотворения. Следующей стадией становится погружение в воду, после «языческого причастья» «новый дух прольется по дороге»¹⁹. Временное погружение в бесформенное подразумевает возвращение к первоначалу, час откровения, сотворение «нового человека» (преображающее воздействие – главный аспект «водного символизма»); вода смывает первородный грех.

В словаре констант русской культуры Ю. Степанов вводит парные понятия «святость» и «скверна»; они позиционируют друг друга. В книге «Русские боги» два основных топоса: природный топос и индустриальной

цивилизации. Последний лишен воды как живой стихии, это принципиально «анти-водный» мир, здесь одухотворенная природа загоняется в бетон. Лишь однажды упоминается «влага», однако, она вводится в иной природному контекст: «морс, как душ». Это сравнение символизирует изобилие, материальное благополучие как главную цель советской индустриальной эпохи, оно рифмуется с фразой «грянул туш». В мире трудового энтузиазма, демонстраций и оваций вождю только внешние показатели благополучия общества имеют значение. В контексте сказанного «вода» и «морс» приобретают функции антонимов: святости воды как живительной влаге противопоставит «скверна»²⁰.

С водным символизмом связана философия жизни и смерти в поэзии Андреева. Уже в поэтических циклах рубежа 1950-х годов входит мысль о том, что самая жизнь и есть – река, имеющая устье и исток: «Уж не грустя прощальной грустью, / Медлительна и широка, / Все завершив, достигла устья / Благословенная река». Завершение человеческой жизни – соединение капли (части) с целым; именно так заканчивается процитированное стихотворение «Уж не грустя прощальной грустью» из цикла «Устье жизни» (1950): «...Прими ж в отеческое лоно / Тебя нашедшую струю»²¹. Река впадает в море как часть в целое, что указывает на развитие соловьевских коннотаций. Море имеет значение завершенности земного существования, «Отеческое лоно» в данном контексте – исток и устье, а жизнь – путешествие в челне по реке.

Представления о смысле земной человеческой жизни выражены в мире Д. Андреева метафорой плывущей лодки. В самом названии стихотворения «Моею лодочкою / Река довольна...» (1950) жизнь человека представлена не изнутри, а дана извне, как бы чьим-то иным взглядом с более широким горизонтом

видения. «Моя лодочка» здесь – это путь лирического героя по реке жизни, который подходит к завершению. Сюжет стихотворения из 6 строф воссоздает, во-первых, жизнь как плавание по реке с опущенными веслами, она «не целенаправленна», человек отдается потоку бытия, жизнь подчинена высшим законам, все в ней предначертано и известно в главном: «Моею лодочкою / Река довольна. / Плыви лебедочкою / Быстра, привольна! / Пусть весла брошенные / Тобой не правят; / Лужайки скошенные / Ночлег доставят»²². С другой стороны, она сама выходит к ночлегу – жизнь сама предлагает передышки («Лужайки скошенные / Ночлег доставят»). Наконец, в этом течении человек постепенно обретает свободу от мелочей и суеты, т.е. осуществляется переход от земного (материального) способа существования к более высокому – духовному: «...Уж не завидывая / Ничьей свободе, / На дно откидываюсь, / И в небосводе / Тону блаженнейшими / Для глаз и слуха / Наисовершеннейшими / Часами духа». Постепенно жизнь меняет формы, сходит на нет, что воплощено многоточиями («А копны сложенные – / Все реже, реже... / Леса нехоженые... / Ни сел, ни мрежей»). «Леса нехоженые» постепенно исчезают, и, наконец, остаются только всплески воды – «баюкающие струи», далекие голоса птиц и блики солнца на воде, что обозначает переход в инобытие. Лодка представляет собой также и ладью, соединяющую тот и этот берег. «Заданные» формы земного бытия – это и национальные рамки существования (ментальные и социально-исторические). Таким образом, и лодка без весел, плывущая по реке (по течению), и самая река есть метафора человеческой жизни.

Эта метафора плавания предвдваряет ключевую идею Андреева – «плавания к Небесному Кремлю». Так названа ненаписанная глава книги «Русские боги»,

помещенная в ее конце как итоговая, заключительная часть.

У В. Соловьева также получила развитие метафора «других берегов». Она в его художественном мире имела два значения. «Другие берега» – вземные, смерть человека понимается как уход к «другим берегам», в иной мир. В этом смысле они подразумевают «нездешнее», «невыразимое»; им противостоят «эти берега», границы земной жизни. Соловьев употребляет также метафору «других берегов» в значении будущего. Так, в программном тексте «В тумане утреннем неверными шагами» (1884) «таинственные и чудные берега», «желанные берега», к которым движется лирический герой, символизируют «горный путь», «новых богов», «заветный храм», т.е. далекое и желанное, и они напрямую связаны с будущим состоянием мировой жизни, с идеей всеединства. Характерно, что путь к ним измеряется всей жизнью: в лирическом сюжете утро (1 строфа) сменяется днем (2 строфа), завершается стихотворение в полночь (3 строфа). Наконец, храм, к которому стремится герой, недостижим, он «мерцает» как чаемое. Таким образом, можно сказать, что в поэзии Соловьева море / вода – это и земное пространство, и метафора иного мира, или «других берегов» – духовная вселенная, реализованное всеединство.

У Д. Андреева смерть конкретного человека тоже плавание к «другим берегам», она означает погружение в «эфирные воды вселенной», или плавание по Небесным рекам (другие формы бытия личности). Небесные реки как аналог земных подразумевают у Андреева духовную вселенную. Если лирический герой В. Соловьева «движется» к «заветному храму», то и лирический герой Андреева устремлен к «горнему», и его аналогом выступает Небесный Кремль. Он связывается поэтом XX века, прежде всего, с Россией и ее преображением, в

котором принимает участие и лирический герой своим творчеством.

Таким образом, Андреев развивает и «уточняет» концепцию Соловьева. Последняя глава «Плывание к Небесному Кремлю» имеет только краткий прозаический абзац, содержательно завершающий общую концепцию: «Поэма должна была начинаться реальным плаванием по русским рекам – мимо пристаней, лугов, лесов, тихих деревень и городов с древними умолкшими церквями. Потом течение поэмы должно было сместиться, полуразрушенные церкви оживали, и начинался звон несуществующих на Земле колоколов, переходящий в благовест храмов Небесного Кремля»²³. Для Андреева это означало преображение России: возвращение ее к духовно-религиозным основам, отступлением от которых была советская эпоха. Эта поэма осталась не написанной.

Мифология воды Андреева имеет и другие аспекты, которые остались за границами данной главы; представляется также перспективным обращение к изучению соловьевской традиции водного символизма в литературе первой половины XX века.

¹Лосев А. Владимир Соловьев и его время. М., 1990. С. 115–116.

²Авдейчик Л.Л. Символика водной стихии в поэзии В.С. Соловьева // Соловьёвские исследования. Период. Сб. науч. трудов. Иваново, 2008. Вып. 18. С. 162.

³Соловьев В. Избранное. СПб., 1998. С. 41.

⁴Там же. С. 97.

⁵Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 95

⁶Андреев Д. Роза Мира. М., 1999. С. 34.

⁷Гачев Г.Д. Национальный космо-психо-логос // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 63.

⁸Там же. С. 62, 64.

⁹Андреев Д. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1993. С. 381–382.

- ¹⁰Там же. Т. 3. Ч. 1. М., 1996. С. 370.
- ¹¹Там же. Т. 1. С. 381, 385, 381, 411, 421, 422, 423.
- ¹²Там же. Т. 3. Ч. 1. С. 379.
- ¹³Там же. С. 405.
- ¹⁴Там же. С. 424.
- ¹⁵ *Соловьев В.* Избранное. С. 40.
- ¹⁶ *Тресиддер Д.* Словарь символов. М., 1999. С. 199.
- ¹⁷ *Андреев Д.* Собр. соч. Т. 1. С. 417.
- ¹⁸Там же. С. 413.
- ¹⁹Там же. С. 407.
- ²⁰ *Степанов Ю.* Константы: словарь русской культуры. М., 2001. С. 273.
- ²¹ *Андреев Д.* Собр. соч. Т. 3. Ч. 1. С. 393–394.
- ²² Там же. Т. 1. С. 424–425.
- ²³Там же. С. 430.

ОБРАЗ ВОДЫ В РОМАНЕ М. АКСЕЛЬССОН «ЛЁД И ВОДА, ВОДА И ЛЁД»

Майгуль Аксельссон (Majgull Axelsson) – журналист, социолог-исследователь, автор четырёх романов, последний из которых вышел в 2008 г. В нём отражена история трёх поколений шведской семьи. Роман носит название «Лёд и вода, вода и лёд» («Is och vatten, Vatten och is»). На первый взгляд это связано с тем, что действие разворачивается на ледоколе, который следует на северный полюс, поэтому лёд, вода и туман являются естественным фоном разворачивания событий.

Рассмотрим содержание понятий «вода» и «лёд», установим их свойства и связи, возможно, это станет ключом к пониманию особенностей поведения героев романа и сущности их отношений.

Слово вода возникло в древности для обозначения «живой» жидкости, без которой невозможно существование людей и природы. В своём корне это слово содержит представление о животворящей природной силе. В легендах о происхождении мира содержится мысль о том, что именно вода – стихия мироздания. Достаточно сказать, что свыше 71% поверхности Земли покрыто водой, основная часть земной воды (более 96%) содержится в Мировом океане. Жизнь произошла из первородных вод, женского символа потенции, лишённой формы. В первой книге Моисея «Бытие» при описании сотворения мира говорится, что в день четвёртый по велению Бога вода произ-

вела пресмыкающихся, птиц, рыб¹. Вода участвует в формировании климата и погоды, создаёт и поддерживает жизнь, объективируется в химическом строении живых организмов. Таким образом, вода выступает как субстанция, без которой невозможно существование людей и природы.

Человек на всём протяжении жизни существует главным образом в виде воды. Плод человека состоит из нее на 99%, при рождении вода составляет 90%, тело взрослого человека, в среднем, состоит из воды на 70%. При достижении глубокой старости её количество уменьшается до 50%. Таким образом, с физической точки зрения человек в основе своей – вода. Неудивительно, что человек течёт и изменяется со временем, как река.

Вода единственная субстанция, которая встречается в природе в трёх формах – жидком, твёрдом и газообразном. Иногда различные формы состояния воды могут одновременно соседствовать друг с другом. Говоря о свойствах воды, следует отметить также её гибкость.

В поэтической миниатюре «Образ жизни: вода и камень» Реза Саджади, иранский государственный деятель и ученый, утверждал, что две капли могут слиться и образовать большую каплю, чего не сделают два камня. Это говорит о том, что в отличие от камня вода твёрже в своей цели, упорнее и решительнее². Путь воды напоминает целенаправленное поведение, предполагающее гибкость в выборе способов достижения цели. Вода, находящая путь в обход препятствий – символ триумфа видимой слабости над силой. Вода, накопив силу, может и уничтожить препятствие, встречающееся на её пути. Движение является неотъемлемым свойством воды, если вода застывает, то она умирает.

Для того чтобы люди жили нормальной, здоровой, счастливой жизнью необходимо очищать воду, которая находится в организме. По мнению японского исследова-

теля Масару Эмото (Masaru Emoto) двигатель воды в организме – эмоции, чувства. В своей работе «Послания воды: Тайные коды кристаллов льда» («The Hidden Messages in Water») Эмото, описывая свои эксперименты, направленные на доказательство того, что вода якобы обладает способностью «воспринимать информацию» от окружающей среды, пишет, что вода обладает памятью³. Вода может стать святой после обряда ее освящения священником. В этом случае она олицетворяет иорданскую воду, освященную погружением в неё Христа⁴. Если исходить из того, что с физической точки зрения человек – это вода, то в различных жизненных ситуациях человек может, сохраняя свою сущность претерпевать метаморфозы, подобно различным состояниям воды.

М. Аксельссон использует принцип двупланового построения композиции: с одной стороны, рассматриваются метаморфозы, происходящие с героями романа под влиянием жизненных обстоятельств, а с другой стороны, описывается работа экспедиции, изучающей изменения состояния океанских арктических глубин под воздействием антропоморфного фактора.

В центре романа изменчивая судьба сестер-близнецов Элси и Инес, их детей Бьёрна и Сусанны, представленная как судьба текучих вод. Инес полюбила и решила оставить у себя новорожденного, которого Элси собралась отдать в приют. Опасаясь, что ребёнка могут сдать в приемную семью или приют, Инес пришлось отказать от возможности учиться. Этот ребенок стал смыслом её жизни, ради него она вышла замуж и сама родила дочь. Казалось бы, жизнь сложилась счастливо, но Аксельссон ломает стереотипы, показывая как материнская любовь, самоотдача оборачиваются пустотой, страданием, безумием. В течение восемнадцати лет Инес успешно играла роль веселой, деловитой хозяйки дома. Вместе с тем, внутренний цензор неумолимо констатирует

вал: «Она сестра, которой опротивела сестра. Жена, которой опротивел муж. Мать, которой опротивела дочь. Дочь, которой опротивела мать. Человек долга, которому опротивел его долг. Человек, которому опротивело быть человеком»⁵.

Когда её воспитанник Бьёрн пропал, она решила изменить устоявшийся порядок и впредь не позволять другим тратить её жизнь. О принятом решении она сообщила мужу и дочери и предложила им перераспределить работу по дому. Инес занялась оборудованием отдельной комнаты для себя, которую решила обставить по своему вкусу. Однако, с исчезновением Бьёрн её жизненная энергия и источник эмоций иссякли, попытка двигаться дальше не удалась. Её сковал лёд. Ремонт был заброшен, а стены с потолка до пола были покрыты одним и тем же именем, повторенным десятки тысяч раз «Бьёрн!».

Инес сошла с ума. Ей чудилось, что она – лебедь или ангел, плывущий над облаками, который прижимает к себе маленького херувима. Она видела себя Мадонной, летящей в рай со своим спящим сыном. О ледяном панцире, сковавшем её сердце, говорит холод, который она испытывает. Станный холод, от которого она «понастоящему мёрзнет и словно бы не мёрзнет вовсе. Будто ощущение холода находится где-то вне её, словно это кто-то другой мёрзнет вместо нее»⁶. Сестра Инес, Элси с самого начала шла путем льда. У неё – школьницы – родился внебрачный ребенок. Она стыдилась своего внебрачного ребенка и боялась его, потому что он был зачат от насильника. В девятнадцать лет она «предала своего сына, бросила его и ушла в море»⁷.

Этот выбор был не случаен. С одной стороны, море резонирует с бессознательными воспоминаниями о том, что оно «существо-убежище», «существо-кормящее», а вода – убаюкивающая стихия. С другой стороны, – «уйти в реку» в древности означало умереть, так как счита-

лось, что все реки впадают в реку мёртвых. При этом сама смерть трактовалась как отплытие⁸. Каждый раз после встречи с сыном Элси хотелось убежать, укрыться от боли и страдания. Комплекс вины заковал ее в ледяной панцирь. Ежедневно выслушивая своего внутреннего прокурора, выдвигающего обвинения, она признавала себя виновной в том, что предала и бросила сына. Её запоздалая попытка рассказать Бьёрну про стыд, страх, одиночество, которое она испытывала, не удалась. Звенящим, как лёд голосом он сказал матери, что фактически никогда не был её сыном. Замирая от отчаяния, мысли о том, что сын потерян безвозвратно, Элси представляла, как её голова на мгновение покажется над серой водой моря, прежде чем холод вопьется и утащит ее в глубину, тишину, тьму⁹.

Когда сын исчезает, она открывает для себя путь искупления, формулируя это следующим образом: «Я человек. Я просто человек среди других людей. Я не должна больше убегать. Я несу мою собственную вину. Я выдержу¹⁰. Ледяной панцирь начинает таять и она, как живая вода, поддерживает потерявшую разум сестру, её мужа и дочь, наполняет теплом отношения с матерью. Встреча Рождества в кругу семьи, которую организовала Элси, словно разбудила всех, подарила надежду на то, что придет время радости, доверия и единения.

Судьба Бьёрна и Сюзанны – это судьба сирот при живых родителях. Бьёрн Хальгрэн, сын Элси и воспитанник Инес, первоначально был простым, домашним парнем, но потом стал существом из мира звезд и блеска¹¹. Жертва успеха – он был вынужден месяцами проводить время в гостиницах, клубах, дансингах в окружении поклонниц, которые царапали его и разрывали одежду. Статус звезды заставил его поверить, что он есть то, что о нём пишут. Постепенно гастрольные турне стали унылой по-

вседневностью, а в том, что его узнавали, уже не было ничего приятного.

Аксельссон отмечает, что иногда морская поверхность блестит как вода, но почти не движется, находясь в особом переходном состоянии, которое и не вода, и не лёд. Так и Бьёрн до определённого времени не знал, чего он хочет. Но он хорошо знал, чего не хочет – нелепо одеваться, ездить на гастроли, терпеть присутствие членов группы, девушек, и все время петь одно и то же. Когда у него выдавалось время для себя, он неподвижно, молча стоял и долго смотрел на звезды. Во время одного из концертов в ходе гастрольного тура началась драка. Ему удалось убежать и затем бесследно исчезнуть. Однако, упоминание в романе о видении, которое раскрыло Бьёрну всю его жизнь, а также эпизод исполнения псалма в полном одиночестве, позволяют предположить, что Бьёрн сделал свой выбор и пошел, куда звала его душа. Мы свидетели пути героя – воды, льда, и возможно, нового состояния духа.

После трагедии с братом и болезни матери Сюзанна покрылась ледяным панцирем безразличия. Она вела себя так холодно и отчужденно с окружающими, что им становилось неудобно. Панцирь давил, сковывая истинные чувства и движения души, но выйти из этого состояния самостоятельно девушка не могла. Участие Элси, как живой воды, привело к тому, что на ледяном панцире Сюзанны появились глубокие трещины, но сбросить ледяные оковы девушке не удалось, о чем убедительно свидетельствовали факты. Она – несостоявшийся поэт, жена, бросившая мужа через три месяца после свадьбы, психолог, так и не получивший диплома, романистка, которая сожгла свой первый роман. На борт ледокола она прибыла в качестве художника. Расколоть и сбросить ледяные оковы Сюзанне удалось в экспедиции, так как окружающая чистая, прозрачная вода Северного Ледовитого океана

дала ей энергию бессознательного, силу пробуждения. В романе дано потрясающее описание арктического льда, синих озер воды на нём, айсбергов – ледяных гор, напоминающих кристаллы горного хрусталя.

Автор показывает, что вода в океане неоднородна на разных уровнях, она отличается по степени солёности и температуре. Один слой воды лежит на другом, словно это не вода, а металлы или горные породы¹². Аналогично и человек, проходя стадии жизненного цикла, накапливает навыки, умения знания, личный опыт, которые слоями откладываются у него в душе. Как вода, герои романа изменчивы и текучи. Аксельссон позволяет проследить, как под влиянием обстоятельств меняются сложившиеся Я-образы и открывается новый этап истории личностного роста. Существует связь между ледоколом «Один», который нарушает безмолвие Арктики, взламывая семиметровый лёд, и Сусанной, оказывающей жёсткий отпор призраку из прошлого.

В романе природа Северного Ледовитого океана репрезентирована как одна из самых уязвимых экосистем планеты. Автор обращает внимание на изменение арктического климата, таяние льдов, загрязнение вод северных морей, угрозу существования животному миру Арктики. Хрупкий мир природы и отношений между людьми в равной степени требует внимания и защиты. Так, в художественной форме автор ставит и решает вопросы экологии человека во взаимосвязи с экологией природы.

¹Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. Российское библейское общество. Первая книга Моисея. Бытие. 1:20, 21. М. 2004.

²*Саджади Р. Чрезвычайный и Полномочный Посол Исламской республики Иран в России. Образ жизни: вода и камень / [Электронный ресурс]: Персональный блог в livejournal. URL: <http://sajjadi.livejournal.com/74879.html>*

³*Эмото М.* Послания воды: Тайные коды кристаллов льда (The Hidden Messages in Water) / Перев. с англ. М., 2005. – 96 с.

⁴Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. 1. Репринт, 1992. С. 535.

⁵*Аксельссон М.* Лёд и вода, вода и лёд (Is och vatten, Vat-ten och is): Роман / пер. со шведского Е. Чевкиной. М., 2010. С. 259.

⁶Там же. С. 555.

⁷Там же. С. 542.

⁸*Башиляр* Вода и грёзы. Опыт о воображении материи (L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière) / пер.с французского Б.М. Скуратова. М., 1998. С. 55.

⁹*Аксельссон М.* Лёд и вода, вода и лёд. С. 414.

¹⁰Там же. С. 590.

¹¹Там же. С. 56.

¹²Там же. С. 200–201.

МОРСКАЯ МИФОЛОГИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИ ДАРРЬЁСЕК

Данный анализ посвящён образам и мотивам воды (в частности моря) в творчестве французской писательницы Мари Даррьёсек (Dargieussecq, 1969), которая в интертекстуальной игре с европейской культурной и литературной традицией, развивает своеобразную современную «морскую мифологию». Море – центральный символ в текстах этого автора – играет ключевую роль в построении литературных сюжетов, о чём свидетельствуют уже сами названия некоторых произведений, как, например, романа *Le Mal de mer* (*Морская болезнь*) или театральной пьесы *Le Musée de la mer* (*Морской музей*). Море в текстах Даррьёсек является не только многогранным поэтическим мотивом, «неисчерпаемым» источником литературных образов и метафор, нарративной «матрицей», но и поводом для различных поэтологических и феноменологических размышлений. В соответствии с концептом «метапоэтики воды», предложенным французским литературоведом и философом Г. Башляром¹, особое внимание будет уделено металитературным, а также философским аспектам морских мотивов в творчестве автора, которого называют литературным «океанографом» нашего времени.

Мари Даррьёсек: Молодая женщина и море

Увлечение морской тематикой объясняется, не в последнюю очередь, биографией писательницы: Даррьё-

сек выросла во французской части баскского края, в зоне *BAV* (т. е. в агломерации *Bayonne-Anglet-Biarritz*²), на Атлантическом океане. Она сама – «дитя моря», которое «утешает от всех гнусностей». Её тексты отражают личные воспоминания о детстве на море, разные легенды из семейной «мифологии», рассказанные ребенку матерью. И здесь уже сказывается *литературный* характер моря (Башляр подчёркивает, что «первый опыт моря» – *нарративного* порядка³). Порой источником вдохновения становятся и травмирующие события в широком семейном кругу, также связанные с темой воды; это относится к мотиву смерти ребёнка (чаще всего, в воде или возле воды), который повторяется в разных текстах Даррьёсек.

Но биографический момент, конечно, только один из целого ряда факторов, которые следует учесть при анализе морской мифологии романистки. Даррьёсек является полиглотом, нередко экспериментирующим в своих текстах с иноязычными элементами. По ее собственному свидетельству, она «забыла» свой первый родной, «материнский» баскский язык в возрасте двух лет, перейдя на «отцовский» французский⁴. Для ее творчества очень характерно то «лингвистическое сверхсознание», которое нередко встречается у дву- или многоязычных авторов. Так, например, Даррьёсек размышляет над интерлингвистическими метаморфозами *воды*: «Очень рано я осознала, что язык – не состояние природы, но условность. <...>. Можно называть это “water”, “agua”, “ur” по-баскски или “eau”. Очень быстро, я узнала это»⁵.

Даррьёсек является одновременно литератором и литературоведом: она – выпускница престижной парижской *École Normale Supérieure*, автор диссертации на тему современной автобиографии/автофикции⁶. После успеха первого опубликованного романа *Truismes* – который до сих пор является её самым известным произведением (и пока единственным, переведённым на русский язык под

названием *Хрюизмы*⁷), она оставила академическую карьеру, чтобы посвятить себя литературному творчеству. Однако и впоследствии из-под её пера вышли литературоведческие тексты, среди которых прежде всего её труд о философии и политике плагиата, *Rapport de police* (*Полицейский отчёт*)⁸. Писательница предполагает творческое сотворчество читателей, считая, что качественные тексты надо «заслужить»⁹.

Но у «нашего» автора есть и вторая, довольно значительная в рамках анализа её морской мифологии профессия: Даррьёсек, помимо литературной деятельности, ещё и психоаналитик. Вряд ли нужно подчёркивать, насколько важную роль играют вода и море в психоаналитическом дискурсе. Именно во французском языке родство между морем и матерью (*mer* и *mère*) напрашивается уже на фонетическом уровне. Башляр на многочисленных примерах из области мифологии и поэзии иллюстрирует древние *женские, материнские* коннотации воды¹⁰; согласно же психоаналитику Мари Бонапарт, море – «один из самых главных, самых постоянных материнских символов»¹¹. Этот мотив варьируется и в произведениях Даррьёсек; однако, здесь следует уточнить, что автор – отнюдь не набоковский «мрачный кретин-фрейдист»¹²; её тексты свободны от психоаналитических клише. Даррьёсек шутливо заявляет, что она на самом деле пишет «психологические книги против психологии», и сама иронически комментирует дуальность своего литературно-творческого и рационально-научного идентита: «Я атеистка, феминистка и европейка. Ночью, я верю в призраки, днем, я картезианка»¹³. Таким образом, мы имеем дело с особенно плодотворным литературным синтезом, в котором присутствуют биографическая составляющая, литературная и теоретическая начитанность, а также психоаналитический подход.

Морская тематика и поэтика пространства: Море как предел и пограничная зона

Уже на тематическом уровне море – синэстетическое событие с «синим запахом»¹⁴ – в текстах Даррьёсек вездесуще. Море не только цель мечтаний и стремлений персонажей в поисках новой жизни, потерянного рая, но и место несчастья, травматических воспоминаний. В центре романа *Bref séjour chez les vivants* (*Краткое пребывание среди живых*) находится разбитая семья, травмированная смертью сына, утонувшего в море; впоследствии, семья поселяется подальше от моря; однако и в новом доме, как им кажется, их преследует его шум¹⁵. Старшая сестра бежит от семейного несчастья на край света; наконец, она поселяется в Аргентине, возле Рио де ла Плата. Но и в этом случае сбывается «водное» проклятие: сбившаяся с дороги, Жанна тонет в переходной зоне между рекой и морем. Пленница в своей машине, в последние минуты своей жизни она даже и не сомневается в том, что где-то там внизу её давно ждет маленький братик.

Тексты Даррьёсек разворачивают своеобразную «поэтику пространства»¹⁶. Существенные эпизоды действий в её произведениях происходят в неопределенных, безымянных местах на берегу моря. Если в «гиперреалистическом»¹⁷ мире её романов встречаются реальные города из «энциклопедии» читателя (согласно концепту Умберто Эко), то это, чаще всего (помимо Парижа), метрополии на море, например, Ванкувер, Сидней или Буэнос-Айрес¹⁸. Вообще для произведений Даррьёсек очень характерно увлечение «периферией» мира, где персонажи всегда находятся в метафорическом изгнании; сама автор признается в своей любви ко всем местам «на краю света»¹⁹. Пересечение границ здесь является мощным генератором сюжетов²⁰. Даррьёсек воображает и новую картографию Европы: встреча с баскским журналистом,

считающим её «франкоязычной баскской писательницей»²¹, породила, по свидетельству автора, идею романа *Le Pays (Страна)*, в котором она описывает мифическую морскую «страну», своеобразное независимое баскское государство, куда из Парижа возвращается ее автофантастическая героиня, писательница *Marie* с показательной «водной» фамилией *Rivière (Река)*.

В рамках даррьёсековских фантазмагорий лиминальных миров, море, как «последний предел»²², играет ключевую роль, так же, как и пляж – подвижная пограничная зона, которой автор посвящает отдельный томик, соединяя старинные фотографии Роже-Виолле с собственным текстом. Уже само название, *Il était une fois... la plage (Это было однажды... пляж)*, обещает читателю постмодернистскую морскую сказку. Само слово *plage* – спокойное, таинственное слово, в котором как будто дышит море – в истолковании Даррьёсек становится миниатюрной поэмой. *Plage-page*, своеобразный палимпсест²³, у Даррьёсек изображается как весьма поэтическое²⁴, но и как «гибридное» пространство; настоящий «плавильный тигель», в котором разные «материалы», из которых состоит мир, перемешиваются в «бесконечном» песке²⁵.

Морская архетипология: Эрос и Танатос

Море ассоциируется – не только у Даррьёсек – с архетипическими образами человеческого существования; вспомним ассоциацию *mer* и *mère*, моря и матери, но и моря и смерти (*mer* и *mort*); эту психо-поэтическую связь анализирует Башляр в своих медитациях о воде, как о «космосе смерти»²⁶. Море в текстах Даррьёсек – место смерти, но и место любви, эротического наслаждения. В *Bref séjour chez les vivants*, молодая Нора регулярно посещает, в компании своих любовников, дом семьи на берегу,

брошенный с тех пор, как в море погиб сын; «ночной» морской дом в её жизни противопоставлен «дневному» дому во внутренней части земли; это дом страсти (симулированной), но и страха (подлинного), место встречи с «призраками» семейной истории и собственной психики²⁷.

В последнем (на данный момент) романе Даррьёсек, *Clèves*, искусной вариации о «дискурсах любви»²⁸ – от высокой литературы до матерного дискурса «про это» – история сексуального пробуждения героини-подростка также систематически ассоциируется с морскими мотивами. Все главные этапы в эмоциональной и эротической биографии протагонистки (новой, де-романтизированной «Принцессы Клевской» – интертекстуальные намёки на роман Мадам де Лафайет постоянно вплетаются в текст) отмечаются ключевыми морскими эпизодами. С точки зрения молодой Соланж, море – антитеза скучной родной деревне *Clèves*, образ свободы, *настоящей* жизни (только в редкие эротические моменты, сам ночной Клев превращается в волшебный морской пейзаж²⁹). Девушка мнит себя «союзницей» водного элемента, принцессой моря³⁰. Однако, морское пространство и здесь является мифологической зоной смерти (лишь тонкая граница из морской пены, как кажется героине, отделяет мир живых от царства мёртвых)³¹.

Море и амбивалентное материнское начало

Mer/mère/mort (море/мать/смерть): многочисленные пассажи в текстах Даррьёсек играют с этим тройным родством. Море – зона архетипической конфронтации с материнским элементом во всей своей амбивалентности между угрозой «поглощения» и архаически-океанским блаженством. Многие сцены безнадежного отчуждения между матерью и дочерью разыгрываются на берегу моря – или в других, весьма символических «водных» местах. В

романе *Naissance des fantômes* (*Рождение призраков*) психически дестабилизированная героиня воспринимает и мать и море как порой равнодушные, порой агрессивные внешние власти; само море, как ей кажется, даёт ей «пощёчины»³².

Море как место кризиса и место метаморфозы

Море и метаморфоза, море и кризис в текстах Даррьёсек тесно ассоциируются; перед лицом личной катастрофы, персонажи обращаются как будто за помощью к матери-море. Но и на фоне общественного кризиса, во время войны, протагонисты её пьесы *Le Musée de la mer* стремятся к морю как спасению, которого так и не достигнут³³. В романе Даррьёсек о «рождении призраков» ежедневный мир, казавшийся солидным, растворяется на глазах, как и собственное тело³⁴. Земля и море меняются местами; город становится замороженным подводным царством, в салоне матери рассказчицей овладевает «морская болезнь» (*mal de mer/mère*). Этот метафорический обмен морского и земного миров в *Le Mal de mer* рефлектируется и на символическом уровне; карта мира напоминает экстравагантный бестиариум, в котором, парадоксальным образом, материки кажутся морскими животными, в то время как океаны изображаются как экзотические звери суши³⁵.

Море в текстах Даррьёсек выполняет и функцию *другого* общества, инстанции уничтожения конвенциональных ролевых игр, застывших идентичностей. Стремление к воде – это одновременно стремление к воле; но *mal de mer* – это и «болезнь к морю», подобно вариации «болезни к смерти» в восприятии Кьеркегора. Путь в морской «иной мир» порой заканчивается катастрофой, сумасшествием, в конечном итоге – смертью.

Морская метафизика: Смерть и возрождение

В морских мирах этих романов сочетаются сценарии смерти и возрождения, по выражению Башляра, «тройного синтаксиса жизни, смерти и воды»³⁶. В романе *Tom est mort (Том умер)*, травмированная мать, сын которой погиб через несколько дней после переезда в Австралию, переживает своеобразное «морское» возрождение. Она летаргически плавает в море; но когда она понимает, что течение всё быстрее уносит её в открытый океан, в ней просыпается уснувший инстинкт выживания. Она находит в себе силы побороть посттравматический стресс; первое слово, которое срывается с её губ – архаический крик «*taman*». «Магическая» формула делает своё дело; буквально возродившаяся, она готова вернуться к жизни³⁷. Итак, море – место памяти, но и забвения – выполняет, в зависимости от контекста, функцию то гибели, то возрождения.

Морская символика: Сирены & Со.

Помимо тематических аспектов море у Даррьёсек является и центральным источником литературных образов и метафор. Автор реинтерпретирует классические морские мифологемы. Лучшим примером этому является сирена: Даррьёсек интертекстуально «амальгамирует» сирен древней мифологии с печальной маленькой русалкой из сказки Андерсена³⁸. Героиня романа *Naissance des fantômes*, после загадочного исчезновения мужа, испытывает в собственном теле боль отверженной русалочки. Образ сирены встречается и в *Bref séjour chez les vivants*: ещё в детстве Анна пугает свою младшую сестру экстравагантной вариацией на тему сказки, рассказом о русалке, метаморфоза которой не удалась и которая, вместо двух человеческих ног, вдруг оказалась сразу на трёх

ногах – печальным монстром, неспособным к жизни. У всех трёх сестёр своего рода «сиренская» obsессия; дома, засовывая обе ноги в одну штанину колготок, они играют в «русалок»; через этот мифологический персонаж, они негативно реагируют на метаморфозу собственного взрослого женского тела, задаваясь, например, вопросом, как занимаются сексом с русалкой, можно ли её изнасиловать и так далее. В *Naissance des fantômes* в восприятии героини её мать превращается в красивую, опасную «сирену» в блестящем синем, «морском» платье³⁹. Одним словом, Даррьёсек творчески играет с мифологической фигурой сирены – центральным символом амбивалентной женственности и женской сексуальности.

Мифологическая сирена – наполовину животное, наполовину человек. Через морской мотив в творчестве Даррьёсек проблематизируется и «человечность» человека, которая в море превращается в хрупкуб, временную субстанцию. Коварное море «пожирает» человеческие тела, выбрасывая их снова, через некоторое время, в уже обезображенном, не человеческом виде. Чезе описания трупов утопленников Даррьёсек поднимает проблему относительности человеческих качеств ещё живого тела. Это родство человека с животным (согласно Фрейдю, второе – «дарвинистское» – из великих оскорблений человечеству⁴⁰) здесь иллюстрируется морскими мотивами.

Море разоблачает человека как гибрида призрака и животного: Даррьёсек является литературным специалистом по призракам. В *Le Musée de la mer* – экспериментальном драматическом тексте, полном «пустых мест» – появляется получеловеческое, полуживотное морское существо по имени «Белла», «неопознанный живой объект»⁴¹. Белла – воплощённый вызов всем известным биологическим категориям, а также человеческой этике. Действие пьесы происходит во время войны; музей, по необходимости, превратился в продуктовый склад. Когда все

другие «экспонаты» уже убиты, проданы, съедены, возникает шепетильный вопрос о том, съедобна ли и Белла⁴² – с её странно человеческими чертами. *Le Musée de la mer*, таким образом, исследует пределы человечности, *нечеловечность* человека в кризисное время.

Люди в произведениях Даррьёсек умирают в море с его «нечеловеческой водой»⁴³; обитатели моря, в свою очередь, нередко погибают вне своей естественной среды. В *Le Mal de mer*, маленькая героиня-протагонистка созерцает гигантскую акулу, севшую на мель. Этот поистине мифологический морской монстр умирает, однако, с почти человеческим, даже детским плачем⁴⁴. И эта сцена, которая неоднократно повторяется в творчестве Даррьёсек, имеет свои корни в биографическом воспоминании. И само море у Даррьёсек является олицетворённым «монстром». Например, в *Le Mal de mer* девочка, впервые увидев море, в ужасе смотрит на это «каннибалистическое» чудовище⁴⁵, которое пожирает весь пейзаж и даже небо: «Это рот, полуоткрытый, дышащий <...>. Это рот, больше всех воображимых ртов»⁴⁶. Особенно страшно ночное море, обнаруживающее свой враждебность человеку за фасадами туристической идиллии.

Море – чудовищный «рот», поглощающий все возможные слова и самого человека. Вообще в текстах Даррьёсек говорят очень мало; но тем более очередные рассказчики и персонажи размышляют над феноменом языка, который, в анаграмматической игре с *langue/lagune* (*язык/лагуна*), в свою очередь превращается в «оригинальное море», где не/осуществляется коммуникация.

Морская эстетика Мари Даррьёсек

«Очень трудно описывать море. Знаете, какое описание моря читал я недавно в одной ученической тетрадке? «Море было большое». И только. По-моему, чудесно».

Эти слова А. Чехова передаёт И. Бунин в своих воспоминаниях⁴⁷. Бесконечное, вечно меняющееся море и у Даррьёсек является воплощением тысячекратно описанного и, тем не менее, неопишуемого, своеобразным «тестом» для дескриптивных возможностей языка. И пляж, где ребёнок впервые вникает в ещё наивную идею бесконечности, подвергает феноменологическому испытанию способность человека хотя бы временно освободиться от рутин восприятия, посмотреть, будь даже на одно мгновение, на мир как-будто-без-человека⁴⁸. Море символизирует всё то, чего понять нельзя (а может быть и не надо); в экзистенциальном истолковании море – символ «брошенности» в непонятный мир: «Что море такое большое, такое непонятно большое, это успокаивало. Можно было смириться с тем, что море так и не поймешь»⁴⁹.

Девочка в *Le Mal de mer* полностью теряется перед реальностью моря, хотя она мысленно уже подготовилась к *идее* моря. Особенно интересно анализировать подобные сцены в контексте поэтики автора: Даррьёсек стремится расширить пределы слова, увидеть и описать внешний и внутренний мир, по возможности, «как в первый раз»⁵⁰. Через воду у Даррьёсек открывается парадоксальный взгляд на *пустоту*, которая, на какое-то мгновение, мелькает в середине волны⁵¹. Исходя из морской мотивики, автор поднимает и вопрос относительности человеческого восприятия мира, проблему несоизмеримости собственной картины мира с реальностью других существ (как людей, так и животных)⁵².

Ключевую роль в этих текстах играет радикально отчуждённый и отчуждающий взгляд на вдруг непонятный, «нечитаемый» мир, который надо заново расшифровать. Подобные сцены временной потери мира, себя и другого имеют место обычно на море или на ничейной земле пляжа. Однако, этот отчуждённый взгляд вызывает не только страх, но и экстаз перед «освежённым» миром, в

котором уже ничто не кажется тривиальным, «потёртым» взглядом и языком. Так, в *Tom est mort* французская рассказчица впервые прибывает в Австралию. В Сиднее, мир ей кажется совершенно новым, гармоничным «космосом», достойным этого названия⁵³.

Берег моря у Даррьёсек – преимущественно созерцательное место. Всё снова и снова автор иллюстрирует мысль о том, что разные персонажи видят разные моря, в зависимости не только от климата, времени года и погоды, но и от особенностей личности, темперамента, настроения. Нора в *Bref séjour chez les vivants*, студентка-литературовед, внимательная читательница морского «текста», все стремится к тому, чтобы «максимально» увидеть море; приобретя новые очки, она сразу же едет на море, чтобы проверить, как оно теперь будет смотреться.

Примечательной попыткой описания неопишуемого моря является книжечка *Précisions sur les vagues* (*Уточнения по поводу волн*); в этом тексте, соединяя поэзию и науку, автор составляет «энциклопедический каталог»⁵⁴ разных типов волн, которые наблюдаются в морях мира. Эти «океанографические» очерки были написаны в течение работы над *Le Mal de mer*. В *Précisions*, нет никакого действия: море здесь единственный герой. Текст, правда, содержит зачатки романтных сюжетов – так, например, подробное объяснение феномена *baïne*⁵⁵, т. е. маленького залива, который, при смене отлива/прилива, внезапно превращается в опасную ловушку, в частности, для играющих там детей. Это описание точь-в-точь соответствует сценарию морской смерти мальчика в *Bref séjour chez les vivants*.

«Неопишуемое» море у Даррьёсек символизирует и другие недосказанности человеческого бытия. Автор комментирует также связь между молчанием и литературным писанием; она полшутя объясняет свое «призвание» тем, что является отпрыском семьи, в которой много (и о

многим) молчали. Размышление над собственной литературной деятельностью у Даррьёсек также связано с водной/морской тематикой. Она неоднократно подчёркивала ключевую роль воды и плавания, фазы «écriture pagée» в своём творческом процессе; море или, за неимением такового (автор живет в Париже), бассейн являются важными поэтическими локусами.

Вода/море в текстах Даррьёсек тесно связано с творчеством и на более абстрактном металитературном уровне. Показателен в этом смысле персонаж Анна в *Bref séjour chez les vivants*. В детстве Анна – лунатик ночью бродит по дому «как на дне моря»⁵⁶; во взрослом состоянии она живет в Париже, который, в фантазиях психически неуравновешенной молодой женщины, страдающей двойной ностальгией по морю/матери⁵⁷, превращается в галлюцинаторное морское пространство. Она идентифицирует себя с гибридными морскими существами, с подводными губками, а также с теми раками-отшельниками, которые, как персонажи водной сказки, регулярно возникают в нарративах автора. В плену «морской» мании лингвист Анна убеждена, что является секретным «рекрутом» загадочной власти, во имя которой она должна исследовать энигматическое «мировое сознание»; эта бредовая философская «миссия», в свою очередь, выражается в морских образах.

Человеческий мозг в этих маритимно-церебральных фантазмагориях обнаруживает тайное родство с морем; но и само море кажется огромным, таинственно мыслящим «синим мозгом»⁵⁸. И эта мотивика вписывается в поэтику самого автора: Даррьёсек верит в то, что пишущий субъект является своеобразным *медиумом*, транскрибирующим «атмосферу эпохи»⁵⁹.

В море текста Мари Даррьёсек

На уровне стилистической и нарративной структуры литературного текста автор также развивает «водную», «морскую» эстетику, своеобразную. В *Le Mal de mer* сам нарратив как будто находится во власти эпонимной «морской болезни», структура текста – с его «волнообразно» меняющейся фокализацией – имитирует ритм моря. В романе *Bref séjour chez les vivants*, вдохновленном, Улусом Джеймса Джойса, эта нарративная модель варьируется в ещё более изощрённой форме. Но эта же «морская» эстетика сказывается и в других произведениях автора, как, например, в её «антарктическом» романе *White* – очередной вариации на тему воды и снега⁶⁰. В этом тексте, как объясняет Даррьёсек, она с первых же предложений постаралась синтаксическим ритмом создать впечатление плавания по морю, вызывая у читателя метафорический эквивалент той «морской болезни», которой мучится её героиня.

Заключение

Творчество Мари Даррьёсек изобилует морскими мотивами, образами, метафорами. Автор разворачивает современную литературную «океанографию». Черпая как в мифологических, так и в психоаналитических источниках, она размышляет над родством между морем и матерью, морем и любовью, морем и смертью, морем и литературным творчеством. Море служит Даррьёсек поводом для философской медитации о пределах человеческого, о пределах описываемого, но оно является и эстетическим структуральным принципом: его волнообразному ритму подчиняется сам текст в своей морской поэтике.

¹*Bachelard G. L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière. Paris, 2011. P. 18.*

²*Darrieussecq M.* La Mer console de toutes les laideurs. Pau, 2012. P. 13.

³*Bachelard G.* L'Eau et les Rêves. P. 174.

⁴*Miller B., Holmes M.* Entretien avec Marie Darrieussecq [2001]. [Электронный ресурс]: <http://darrieussecq.arizona.edu/fr/entretien2001.html>

⁵*Terrasse J.-M.* «Comment j'écris». Marie Darrieussecq, entretien // La création en acte (éd. Gifford P., Schmid M.). Amsterdam, 2003. P. 266. [Электронный ресурс]: www.uri.edu/artsci/ml/durand/darrieussecq/fr. См.: *Darrieussecq M.* Le Pays. Paris, 2005. P. 144.

⁶*Darrieussecq M.* Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine: l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec. Paris, 1997.

⁷См.: *Дарьесек М.* Хрюизмы. М., 1999.

⁸*Darrieussecq M.* Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction. Paris, 2010.

⁹*Terrasse J.-M.* «Comment j'écris». P. 262.

¹⁰См. главу Г. Башляра «L'Eau maternelle et l'eau féminine» // *Bachelard G.* L'Eau et les Rêves. P. 132.

¹¹*Ibid.* P. 133.

¹²*Набоков В.* Другие берега. М., 1989. С. 52.

¹³*Miller B., Holmes M.* Entretien avec Marie Darrieussecq.

¹⁴*Darrieussecq M.* Le Pays. P. 75.

¹⁵*Darrieussecq M.* Bref séjour chez les vivants. Paris, 2002. P. 22.

¹⁶См.: *Bachelard G.* Poétique de l'espace. Paris, 1957.

¹⁷См.: *Charton A.* Marie Darrieussecq: *Bref séjour chez les vivants*. [Электронный ресурс]: <http://www.parutions.com/pages/1-1-121-1007.html>, 01.10. 2001

¹⁸*Patellière J. de la.* Un écrivain / Un totem. La mer de Marie Darrieussecq, 09.03.2010. [Электронный ресурс]: <http://www.evene.fr/livres/actualite/symbole-theme-mer-ocean-marie-darrieussecq-2583.php>

¹⁹*Miller B., Holmes M.* Entretien avec Marie Darrieussecq.

²⁰См.: *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. Проблема сюжета // Об искусстве. СПб., 2005. С. 221–222.

²¹*Dufay F.* Le rêve basque de Marie Darrieussecq // Le Point, 08.09.2005. [Электронный ресурс]: http://darrieussecq.arizona.edu/fr/comptes_rendus.html См. также: *Darrieussecq M.* Le Pays. P. 58, 148.

²²*Patellière J. de la.* Un écrivain / Un totem. La mer de Marie Darrieussecq.

²³*Darrieussecq M.* Il était une fois... la plage. P. 5.

²⁴См.: *Cortijo Talavera A.* Un imaginaire marin dans l'œuvre de Marie Darrieussecq // [Электронный ресурс]: [Espacio y texto en la cultura francesa](#) (ed. *J. L. Arráez Llobregat/A. Sirvent Ramos*), 2 (2006). darrieussecq.arizona.edu/fr/Imaginairemarin.pdf

²⁵*Darrieussecq M.* Il était une fois... la plage. P. 33.

²⁶*Bachelard G.* L'Eau et les Rêves. P. 106.

²⁷См.: *Darrieussecq M.* Bref séjour chez les vivants. P. 235–236.

²⁸См.: *Barthes R.* Fragments d'un discours amoureux. Paris, 1977.

²⁹*Darrieussecq M.* Clèves. Paris, 2011. P. 158.

³⁰*Ibid.* P. 82.

³¹*Ibid.* P. 278.

³²*Darrieussecq M.* Naissance des fantômes. Paris, 1999. P. 62. См. также размышления Башляра о «mer mauvaise», о враждебном, агрессивном море как объекте проекций отрицательных и отрицаемых эмоций (L'Eau et les Rêves. P. 194).

³³См.: *Darrieussecq M.* Le Musée de la mer. Paris, 2009. P. 37, 103, 126.

³⁴См.: *Darrieussecq M.* Naissance des fantômes. P. 20, 31.

³⁵*Darrieussecq M.* Le Mal de mer. Paris, 2004. P. 59.

³⁶*Bachelard G.* L'Eau et les Rêves. P. 20.

³⁷*Darrieussecq M.* Tom est mort. Paris, 2009. P. 161–162.

³⁸См.: *Cortijo Talavera.* Un imaginaire marin dans l'œuvre de Marie Darrieussecq.

³⁹*Darrieussecq M.* Naissance des fantômes. P. 133–134.

⁴⁰См.: *Freud S.* Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Studienausgabe Bd. I. Frankfurt a.M., 2000. P. 283–284.

⁴¹*Darrieussecq M.* Le Musée de la mer. P. 7 [Préface].

⁴²*Ibid.* P. 139.

- ⁴³*Bachelard G.* L'Eau et les Rêves. P. 173.
- ⁴⁴*Darrieussecq M.* Le Mal de mer. P. 128–129.
- ⁴⁵См.: *Samoyault T.* Mer cannibale // Les Inrockuptibles, 17.03.1999, P. 58–59. [http:// darrieussecq. arizona. edu/fr/Le_Mal_de_Mer.html](http://darrieussecq.arizona.edu/fr/Le_Mal_de_Mer.html)
- ⁴⁶*Darrieussecq M.* Le Mal de mer. P. 11.
- ⁴⁷*Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 9. М., 2006. С. 57.
- ⁴⁸См.: *Darrieussecq M.* Clèves. P. 272.
- ⁴⁹«Que la mer soit si grande, si incompréhensiblement grande, c'était apaisant. On pouvait accepter ça, de ne pas comprendre la mer» (*Darrieussecq M.* Naissance des fantômes. P. 153).
- ⁵⁰См.: *Miller B., Holmes M.* Entretien avec Marie Darrieussecq.
- ⁵¹*Darrieussecq M.* Précisions sur les vagues. Paris, 2008. P. 9–10.
- ⁵²См.: *Darrieussecq M.* Bref séjour chez les vivants. P. 33.
- ⁵³*Darrieussecq M.* Tom est mort. P. 47–48.
- ⁵⁴Présentation *Précisions sur les vagues*, P.O.L. Éditeur. [Электронный ресурс]: [http:// darrieussecq.arizona.edu/ fr/romans. html](http://darrieussecq.arizona.edu/fr/romans.html)
- ⁵⁵*Darrieussecq M.* Précisions sur les vagues. P. 25–26.
- ⁵⁶*Darrieussecq M.* Bref séjour chez les vivants. P. 190.
- ⁵⁷*Cortijo Talavera,* Un imaginaire marin dans l'œuvre de Marie Darrieussecq.
- ⁵⁸ *Darrieussecq M.* Bref séjour chez les vivants. P. 111–112.
- ⁵⁹См.: *Allain A.* Une parole sur la position de l'auteur dans l'univers: centre-périphérie. [Электронный ресурс]: [http:// darrieussecq. arizona.edu/fr/centre_peripherie.html](http://darrieussecq.arizona.edu/fr/centre_peripherie.html)
- ⁶⁰*Darrieussecq M.* White. Paris, 2003.

Глава четвертая

ВОДНЫЙ ТРАНСПОРТ

**КРУИЗНЫЙ ТУРИЗМ
И ЕГО РЕАЛИИ**

ВОДНЫЙ ТРАНСПОРТ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Среди множества работ, посвященных водному транспорту, его истории, техническим и экономическим аспектам его эксплуатации, судостроению и судоремонту, проблемам безопасности судоходства, по-видимому, отсутствуют работы, в которых он рассматривался бы комплексно, как социокультурный феномен. Разумеется, можно допустить, что такие работы всё-таки есть, но, как бы то ни было, они немногочисленны (или не обсуждаются ни в Интернете, ни в научной общественности). В данной главе, по-видимому, делается первая попытка рассмотрения водного транспорта именно в таком аспекте – как социокультурного феномена.

Эта тема естественно распадается на три блока проблем: водный транспорт как социальный феномен, водный транспорт как культурный феномен и, наконец, водный транспорт как сфера человеческой деятельности.

Значение водного транспорта как социального феномена особенно ярко проявляется в том, что именно освоение рек, в том числе за счёт водного транспорта, лежит в основе генезиса первых в истории человечества цивилизаций, – египетской на берегах Нила, китайской на берегах Хуанхэ и Янцзы, индийской на берегах Инда и Ганга. Вторая цивилизационная волна – появление античных цивилизаций – связана с развитием мореплавания по Средиземному морю, и, наконец, великие географические

открытия, т.е. интенсивное освоение Мирового океана, ознаменовали собой начало нового этапа в развитии человечества – глобализации. На уровне обыденного сознания существует представление, что глобализация началась во второй половине XX в., и сейчас в XXI в. мы являемся свидетелями её бурного развития. Однако это совершенно не соответствует действительности. Глобализация началась именно в эпоху Великих географических открытий, когда появились очевидные доказательства того, что земля круглая, что она населена отличающимися друг от друга, но в чём-то главным схожими между собой людьми. Таким образом, именно Великие географические открытия, ставшие возможными благодаря развитию мореплавания, т.е. благодаря развитию водного транспорта, способствовали осознанию единства человеческого рода и положили начало его реальному объединению.

В последующие несколько веков именно численность, совершенство и мощь флота, причем как военного, так и коммерческого, определяли силу или могущество той или иной державы и способствовало выдвижению на авансцену мировой истории Испании, Португалии, Голландии, и, наконец, Англии, за которой закрепилось звание «владычицы морей» и которая благодаря развитию мореплавания являлась одной из самых влиятельных мировых держав, будучи при этом маленьким (по территории) островным государством.

Связь между развитием водного транспорта и возрастанием или ослаблением государства хорошо прослеживается и в истории России.

Так, по свидетельствам историков, ещё за полторы тысячи лет до возникновения древнерусского государства начала осваиваться южная часть великого внутреннего Днепровско-Волховского водного пути. Протяженные глубоководные реки Волга, Днепр, Западная Двина, Волхов с притоками образовали сеть почти непрерывных тор-

говых путей, соединяющих Балтийское, Чёрное и Каспийское моря. Плавание по рекам и озёрам являлось для жителей Древней Руси основным способом передвижения. Историки уверенно говорят о том, что именно интенсивность коммуникаций по рекам и озёрам, и особенно знаменитый путь «из варяг в греки» сыграли решающую роль в становлении русской государственности. Это касается как Киевской Руси, так и Новгородской республики.

Что касается развития мореплавания в древней Руси, то здесь нельзя обойти вниманием одну любопытную дискуссию. Так, английский историк Ф. Джейн, автор справочника о военных кораблях всего мира, впервые появившегося в 1898 г., выходящего с тех пор ежегодно и считающегося самым авторитетным, в конце XIX в. писал: «Существует распространённое мнение, что русский флот основан сравнительно недавно Петром Великим; однако в действительности он по праву может считаться более древним, чем британский флот. За сто лет до того, как Альфред построил первые английские военные корабли, русские участвовали в ожесточённых морских сражениях, и тысячу лет тому назад именно русские были наиболее передовыми моряками своего времени»¹.

У этого мнения есть не только горячие сторонники, но и противники, которые ссылаются на неточность переводов, интерпретаций и т.д.² Для того чтобы определиться в этом споре, нужен тщательный анализ источников, но, если ограничиться рассмотрением уже представленных аргументов *pro et contra*, то, надо сказать, позиция Ф. Джейн выглядит более убедительно. Как бы то ни было, раньше Альфреда Великого или позже, а скорее всё-таки раньше, русские участвовали в морских сражениях, водили торговые суда не только по рекам, но и по морям.

Начиная с X–XI вв., русские мореходы, промышленя морского зверя, смело выходили из Белого моря в Северный Ледовитый океан. Период возвышения Москвы

также отмечен в исторических источниках рассказами о достижениях русских моряков. Так, в 1493 г. Нюрнбергский врач и географ И. Мюнцер в письме к португальскому королю Жуану II говорит о том, что на большом острове Грунланде «находится поселение под господством великого герцога Московии». Грунланд – это Грumanланд, – так поморы называли остров Шпицберген, на который они постоянно плавали и заселили намного раньше датчан, считающихся его открывателями³.

Возвышение России при Петре I связано, как известно, в значительной степени с усилением флота. После смерти царя, при его слабых преемниках российский флот пришёл в запущенное состояние. Средства для содержания флота не отпускались, корабли и суда гнили в гаванях, и команды не обучались морскому делу. Период упадка флота продолжался до вступления на престол Екатерины II, при которой были восстановлены кадры, и флот опять был приведён в цветущее состояние, благодаря чему Россия одержала ряд побед на международной арене: осуществила выход в Черное море. Турция по мирному договору обязалась навсегда отказаться от Крыма.

Интерес к развитию флота проявляли и русские императоры Павел I и Николай I, что ознаменовано рядом побед и достижений. Так, разгром турецкого флота способствовал победе России в русско-турецкой войне 1828–1829 гг. и национально-освободительной борьбе греческого народа. Война кончилась Адрианопольским миром, согласно которому Греция была освобождена. Торговые суда всех национальностей получили право свободного прохода через турецкие проливы.

В 1849 г. капитан 1 ранга Г.И. Невельской, командир шхуны «Байкал» пришел в устье реки Амур, бывшее до того времени не исследованным, и поднял там русский флаг. Это послужило поводом для присоединения Амурской области. Таким образом, был сделан решительный

шаг в увеличении Тихоокеанского побережья России. Однако Россия запоздала в постройке паровых судов, и результатом явилось поражение в войне 1853–1854 гг.

Во время царствования Александра III русский флот, построенный преимущественно на отечественных заводах, достиг по размерам третьего места в мире, после Англии и Франции. Однако социальные неурядицы, которые начались в России в царствование Николая II, отразились и на состоянии флота. Так, с 1895 г. Япония начала усиленно готовиться к войне с Россией. Она составила программу развития флота, которая не была тайной. Россия также составила программу судостроения, по которой в десятилетний срок наш флот на Дальнем Востоке должен был стать вдвое сильнее японского. К сожалению, дух рутинности и отсутствия предвидения воцарился в управлении Российским Государством вообще и Российским флотом, в частности. Важнейшие решения принимались на бумаге, но не проводились в жизнь. Так случилось и с программой судостроения. Постройка кораблей и оборудование баз флота на Дальнем Востоке опаздывали на два года по сравнению с готовностью японского флота. Стратегическое положение требовало развития Порт-Артура как главной базы флота. Между тем не было построено даже дока для ремонта повреждённых кораблей, не был углублён вход в гавань с моря, так что большие корабли могли входить с моря в гавань только во время прилива⁴.

В ночь на 27 января 1904 г. произошло нападение японского флота на русскую эскадру в Порт-Артуре. Вскоре после начала войны Командующим флотом на Тихом океане был назначен вице-адмирал С.О. Макаров. Это был выдающийся учёный, инженер, мореплаватель. К сожалению, он недолго командовал флотом: 31 марта флагманский корабль «Петропавловск» с адмиралом Макаровым и всем его штабом на борту наскочил на японскую мину на внешнем рейде Порт-Артура. На корабле про-

изошёл взрыв боевых погребов, и корабль вместе со всем экипажем погиб.

Исход войны известен. Обычно считается, что поражение в русско-японской войне 1904–1905 г. было одной из причин революции 1905 г. Однако, на самом деле зависимость имела обратный вектор – именно социальные неурядицы явились причиной слабости России, что и привело Россию к военному поражению, поскольку флот был в этом столкновении главным действующим лицом. Уроки русско-японской войны были отчасти учтены, был создан Морской генеральный штаб. Перед началом первой мировой войны русский военно-морской флот выглядел довольно внушительно. Что касается внутреннего водного транспорта, то следует отметить, что «в 1913 г. Россия удерживала мировое первенство по количеству и качеству речных судов»⁵.

Общеизвестно, какое внимание уделялось водному транспорту в СССР, что в немалой степени способствовало высокому уровню международного авторитета нашей страны. В это время был построен атомный флот, подводный и надводный. Определённым технологическим прорывом явилось создание и широкое освоение судов типа река-море. Экономическая и политическая слабость России в 1990-е годы неразрывно связана и с упадком водного транспорта и флота. Поэтому наметившееся усиление России в первое десятилетие XXI в. имеет своим следствием усиление флота: возвращение военного флота в Мировой океан, строительство новых судов как гражданского, так и военного назначения.

Таким образом, налицо две группы закономерностей:

1. Сильная Россия – сильный флот – сильная Россия и т.д.
2. Слабая Россия – слабый флот – слабая Россия и т.д.

От чего же зависит возможность оставаться в рамках закономерностей первой группы? Совершенно очевидно, что это зависит от политической воли, от экономической и культурной мощи государства, от понимания наличия такой закономерности. В настоящее время можно утверждать, что развитие транспорта вообще и водного транспорта, в частности, – это визитная карточка любого государства. Почему? А потому что, во-первых, уровень развития транспорта показывает уровень организованности того или иного общества, степень его единства, уровень коммуникативности, т.е. интенсивности общения, что и делает общество обществом.

Во-вторых, уровень развития транспорта демонстрирует степень включенности той или иной страны в мировое сообщество, в частности, в мировую экономическую систему. Для того чтобы показать значение в этом отношении водного транспорта России, достаточно назвать одну цифру – в настоящее время 60% внешнеторгового грузооборота России осуществляется с участием морских портов⁶.

И, наконец, уровень развития транспорта есть важнейший показатель уровня развития культуры той или иной страны. Это объясняется тем, что водный транспорт – чрезвычайно культууроёмкая сфера человеческой деятельности. В создании современного судна отражается весь потенциал страны – научный, промышленный, интеллектуальный, технологический. Создание даже самого простого плавсредства, способного передвигаться по реке, а особенно по морю и тем более по океану, требует большого объёма знаний, а использование его – большого количества умений. Так, исследователь И. Вениаминов, автор труда «Записки об островах Уналашкинского отдела», изданного в 1840 г., замечал по поводу алеутской байдарки, что она «столь совершенна в своём роде, что и самый

математик <...> едва ли что-нибудь может прибавить к усовершенствованию её морских качеств»⁷.

Огромного количества знаний и умений требовало строительство и эксплуатация парусного флота.

С появлением паровых двигателей водный транспорт стал превращаться в один из самых наукоёмких видов техники. Эта тенденция усилилась в связи с использованием атомной энергии и информационных технологий на водном транспорте. Кроме того, нельзя не отметить, что развитие судоходства и мореплавания требовало развития целого комплекса наук – астрономии, гидрографии, океанологии, картографии, гидрологии, гидродинамики, теории корабля и т.д. Можно смело утверждать, что водный транспорт является в настоящее время самым наукоёмким видом транспорта.

Однако нельзя забывать, о том, что водный транспорт – это не только гражданские суда и военные корабли, не только порты и причалы, но, в первую очередь, – это люди, способные их строить и эффективно использовать.

Водный транспорт требует от людей не только уникальных качеств, но, что самое главное, уникального сочетания этих качеств. Так, условия работы на водном транспорте требуют высокого уровня интеллекта во всех его проявлениях: умение мыслить, анализировать обстановку, делать безошибочные выводы. Наряду с этим требуется и развитая эмоциональная сфера. Она является основой такой способности человека, как интуиция, без которой на транспорте вообще и на водном транспорте, в частности, делать нечего.

В эту сферу, где человек контактирует не только с другим человеком и техникой, как во многих других сферах, но и с природными стихиями – водой, воздухом, идут особые люди – смелые, романтические, с интересом к новому, необычному. Но флот нуждается в дисциплине, которой смелые и романтические зачастую не обладают. Одно

из самых главных противоречий, с которыми приходится сталкиваться людям флота – это необходимость следовать различного рода инструкциям, соглашениям, конвенциям, количество которых не поддаётся исчислению, и в то же время быть способным и готовым в любой момент действовать нестандартно.

Не менее сложное сочетание качеств связано с необходимостью работать в команде, что влечет за собой высокий уровень коллективизма, который не отменяет чувства личной ответственности. Перечень такого рода противоречий можно продолжить⁸.

Сказанное позволяет утверждать, что для водного транспорта нужны люди особой «выделки», особой культуры, в полном соответствии с первоначальным, этимологическим смыслом этого слова, которое в переводе с латинского означает «обработка», «возделывание».

Но самое главное заключается в том, что человек, приходящий на работу в сфере водного транспорта, не может рассчитывать на то, что нужные качества сформируются в дальнейшем. Он сразу должен ими обладать, при этом за недостаточную подготовленность одного водная стихия наказывает всю команду и других ни и в чём неповинных людей, если речь идёт о пассажирских судах.

Большая часть аварий, приводящих к гибели людей, связана с так называемым человеческим фактором (человеческий элемент, человек). Так, по данным английского Регистра Ллойда число погибших судов по всему миру составляет 140-150 в год⁹. Среди причин гибели на первом месте стоит воздействие внешних факторов, особенно во время шторма¹⁰. На первый взгляд, человек тут не причём – виновата стихия. Однако внимательный анализ показывает, что к гибели приводит не сама стихия, а недостаточная подготовленность людей к встрече с нею, поэтому одни суда при одном и том же шторме тонут, а другие не тонут.

На втором месте среди причин гибели судов стоят посадки на мель. Из-за этого в среднем гибнет не менее 25 судов в год¹¹. При этом обращает на себя внимание тот парадоксальный факт, что посадки судов на мель, приводящие к их гибели, происходят в хорошую погоду. Посадок на мель в неблагоприятную погоду в два раза меньше. Это говорит о том, что моряк должен быть в постоянной готовности, в течение всего рейса он не имеет права расслабляться. На третьем месте среди причин гибели судов стоят пожары и взрывы на судах, на четвертом – столкновения. Вполне понятно, что обе эти последние причины напрямую связаны с человеком¹².

Культурные формы, в которых наиболее полно выражается соответствие человека условиям работы на водном транспорте, являются его профессиональные знания и умения и его морально-нравственный облик. Профессиональные знания и умения складываются из множества компонентов. Это, во-первых, знание техники и умение ею пользоваться. Последствия некомпетентности в этой области хорошо выражены в известных словах: «Техника в руках дикаря – страшная сила».

Но только технических знаний на водном транспорте недостаточно. Здесь нужно и знание экономики, права, психологии, истории, иностранных языков, дисциплин общемировоззренческого плана, овладение которыми позволяет сформировать систему ценностных ориентаций. Работа в условиях постоянной опасности предъявляет большие требования не только к сугубо профессиональным знаниям и умениям людей, но и к их моральному облику. Стоит ли рисковать жизнью и здоровьем людей ради заработка? Какую угрозу несёт нетребовательность руководящих работников всех уровней к нижестоящим? Какова цена небрежности, допущенной любым из членов команды? На такие вопросы нравственного содержания

приходится отвечать ежедневно и ежечасно, и цена неправильных ответов зачастую бывает чрезвычайно высока.

Таким образом, следует отметить, что сужение проблемы безопасности до комплекса знаний и умений, который известен под названием «техника безопасности», неправомерно. Важнейшим фактором безопасности является культура в широком смысле этого слова¹³. Для работников водного транспорта, имеющих дело с грозными стихиями, связанных между собой своеобразными формами организации труда, особое значение имеют такие параметры культурного развития, как профессиональные знания и умения, включающие в себя мощную гуманитарную составляющую и высокий уровень нравственно-этического развития.

В связи с тем, насколько высокие требования предъявляет водный транспорт к человеку, становится ясным, насколько значительна социокультурная роль, насколько ответственна миссия тех учреждений, которые готовят кадры для этой сферы человеческой деятельности. Наряду с большим объёмом профессиональных знаний и умений, наряду со способностью их постоянно обновлять, расширять и углублять, образовательное учреждение обязано так построить учебно-воспитательный процесс, чтобы помочь обучающемуся сформировать в себе необходимые человеческие качества, о которых речь шла выше, высокий уровень нравственной культуры. А это возможно на базе не только профессионализации, но и гуманизации и гуманитаризации образования. Именно гуманитарные науки способствуют развитию гибкости мышления, умению принимать нестандартные решения и, что самое главное, – видеть и понимать роль человека в решении любых проблем. Гуманитарные науки – неотъемлемая часть профессиональной подготовки в любой области человеческой деятельности. Для работников водного транспорта это имеет особое значение.

Таким образом, водный транспорт – это чрезвычайно сложный многогранный социокультурный феномен. Он является действенным фактором, результатом и показателем социального, экономического и культурного развития общества. Но самое главное заключается в том, что водный транспорт представляет собой воплощение высоких достижений культуры и человека, мощи человеческого интеллекта и человеческого духа.

¹http://www.referat-ok.ru/file/3-9144-istoriya_flota_rossiyskogo.html

²<http://www.lebed.com/2011/art5792.htm>

³<http://www.okeanavt.ru/taiti-okeana/1055-otkritie-okeana.html>

⁴http://www.referat-ok.ru/file/3-9144-istoriya_flota_rossiyskogo.html

⁵Большая энциклопедия транспорта. Т. 6. Речной транспорт. СПб., 1988. С. 70.

⁶Транспортная стратегия Российской Федерации на период до 2030 г. // Распоряжение Правительства РФ от 22.11.2008 № 1734-р.

⁷Вениаминов И. Записки об островах Уналашкинского отдела. Ч. II. СПб., 1840. С. 222.

⁸Круглова Л.К. Безопасность: философско-культурологический аспект //Безопасность водного транспорта: Труды международной научно-практической конференции. Т. 1. СПб., 2003.

⁹Кацман Ф.М., Ершов А.А. Аварийность морского флота и проблемы судоходства // Транспорт российской федерации, № 5, 2006.

¹⁰Там же.

¹¹Там же.

¹²Там же.

¹³Круглова Л.К. Культура как ресурс национальной безопасности // Актуальные проблемы современного культурологического знания: глобальный мир в культурологическом измерении. Люберцы, 2012. – 209 с.

РЕАЛИИ ВОДНОГО ТРАНСПОРТА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

Известно, что реалии определяются как слова и словосочетания, называющие объекты, характерные для быта, культуры, социального и исторического развития того или иного народа, носителя национально-культурной информации. «Свойством, отличающим реалии от других слов языка, является близость обозначаемого предмета или явления с народом и моментом истории, так что национально-культурное и историческое содержание реалий является ядром их значения»¹.

В сопоставительном лингвострановедении реалиями также считают слова, обозначающие предметы или явления, связанные с историей, культурой, экономикой или бытом страны изучаемого языка, которые отличаются полностью или частично от лексических понятий и слов сопоставляемого языка. Е.И. Шумагер подчеркивает, что фоновые слова – это лексические единицы, на первый взгляд, самые обычные, свободно переводящиеся на иностранные языки, которые содержат, однако, ценную информацию о специфически национальной внеязыковой деятельности². К числу фоновых лексических единиц относят два типа слов:

1) Слова, имеющие смысловые соответствия в других языках, однако частично отличающиеся от эквива-

лентных лексических единиц в области денотативной семантики.

2) Слова, являющиеся эквивалентными в области денотативной семантики, но имеющие различия в коннотациях.

Денотативные различия лексических эквивалентов обусловлены разницей самих реалий, их функционированием в национальной культуре. Одному и тому же предмету или явлению могут соответствовать разные семантические описания в зависимости от того, в рамках какой культуры это рассматривается. Поэтому представляется справедливым утверждение А.А. Леонтьева о существовании «национальных смыслов». Например, магнолия как символ штата Миссисипи и магнолия как символ Сочи несут разную смысловую окраску. Общим для них является любовь к солнечному свету и красота, привлекающая к ним взгляды местных жителей. Но то, чем отличается житель американского штата от жителя курортного города России лежит в основе культурного различия двух символов. Это и есть национальный смысл, который неотделим от культуры, истории и традиций народа, использующего растение в качестве символа.

В текстах реалия и термин могут выполнять одинаковую номинативную функцию, называя культурно-специфические или просто специальные понятия. Реалия в тексте обозначает понятие, однако акцент в ней смещается с номинации особенностей подъязыка, к которому относится термин, на специфику принадлежности к той или иной культуре и отрезку времени. Например: *Он подошел к резным перилам квартердека.* (Квартердек – возвышение верхней палубы парусного судна в его кормовой части)³.

Безусловно, квартердек обозначает понятие, принадлежащее к морской терминологии, о чем свидетельствует соответствующая помета в словаре – *мор.*

Однако в тексте слово детерминируется. Для читателя имеет значение не точность понятия, не обозначение того, на какую именно высоту возвышается эта часть палубы, а то, что это часть судна парусного флота, характерная для кораблестроения XVII в.

Анализ употребления лексических единиц не может быть осуществлен в отрыве от их текстового окружения и функции, которую они выполняют, создавая атмосферу художественного произведения. Нередко дополнительная стилистическая окраска, добавочные коннотации возникают именно в тексте. Например, в историко-приключенческом романе известного английского писателя Рафаэля Сабатини «Одиссея капитана Блада» встречается фраза: <...> *сообщил, что нашел подходящее судёнышко*. «Судёнышко» имеет два толкования (ср. разг. 1. уменьш. к существительному судно П 2. уничиж. к существительному судно П)⁴. Вероятно, авторы перевода на русский язык текста Л. Василевский и А. Горский выбрали вариант с уменьшительно-уничижительным суффиксом, чтобы подчеркнуть незначительность судна, найденного плотником для побега каторжников.

В зависимости от принадлежности к той или иной сфере материального быта, духовной жизни или общественной деятельности человека в рамках определенной культуры могут быть выделены различные группы реалий. Наиболее развернутая классификация была предложена болгарскими исследователями С. Влаховым и С. Флориним⁵, в которой реалии подразделяются в зависимости:

- от их связи с предметами действительности: географические; этнографические; общественно-политические реалии;
- по их местоположению: свои и чужие; внутренние и внешние; локальные; национальные; интернациональные;

– по временному признаку: современные; исторические.

Так, реалии, используемые на флоте для обозначения времени (склянки, рында) становятся понятными только в историческом контексте. Складки били, чтобы обозначить время. Слово «склянка», например, в языке моряков означает «полчаса». «Пробей четыре складки» – значит, четырьмя ударами в колокол обозначь, что с полудня прошло четыре получаса; теперь два часа пополудни. Историки флота объясняют, откуда взялся этот счет и связанное с ним выражение. «Складкой» раньше именовали песочные часы с получасовым ходом, по ним на судах отсчитывали время. Видимо, в силу этого постепенно и получасовой промежуток получил имя «склянка»: «прошло две складки ночи».

Морское выражение «рынду бей» – это переделанная на русский лад английская флотская команда: «ring the bell», означающая: «ударь в колокол». Чужестранная фраза не только была изменена нашими моряками по ее звучанию – составляющие ее слова поменялись своими значениями. В самом деле, по-английски «ринг» значит «бей», а у нас оно стало значить «рында», то есть «колокол на корабле». «Бэлл» по-английски означает «колокол», на нашем же флоте его стали понимать как приказание «бей!»

Нами была предпринята попытка классифицировать реалии водного транспорта по группам, однако данная классификация является достаточно условной:

1. Виды водного транспорта: корабль, судно, пароход, катер, шлюпка, лодка, шаланда, ялик, ледокол, танкер, сухогруз, буксир, баржа, бригантина, яхта, крейсер, паром, сейнер, траулер, танкер, контейнеровоз и др.

2. Помещения на судне: каюта, кубрик, рубка, трюм, камбуз, кают-компания и др.

3. Реалии, имеющие гиперсему «человек на флоте», обозначающие лицо по роду деятельности, т. е. члены экипажа судна: капитан, штурман, механик, боцман, матрос, кок и др.

4. Части судна: корма, палуба, борт, нос, форштевень, мачта, рея, киль, бимс, шпангоут и др.

5. Оснащение: трап, сходни, штурвал, якорь, рында и др.

6. Места на берегу для швартовки судов, их стоянки, погрузки/выгрузки, посадки: причал, пристань, пирс, гавань.

7. Погодные явления на море: штиль, шторм, ураган, буря.

Можно говорить о том, что реалии обладают кумулятивной (накопительной) функцией, которая отражает социокультурную информацию о стране изучаемого языка. Для начала проиллюстрируем сказанное на примере воинского звания адмирал (многие исследователи относят воинские звания к числу реалий). Констатируя наличие соответствий у данного звания в других языках, можно выявить комплекс национально-культурных коннотаций и ассоциаций, который свойственен в той или иной мере представителям русской лингвокультурной общности.

Этимология: слово происходит от нидерл. *admiraal*, которое, в свою очередь, восходит к арабскому *amir al-bahr* (командующий на море).

Значение: – воинское звание в военно-морских флотах. В России адмиральские чины были установлены Петром I в конце XVII – начале XVIII вв.⁶;

– первой офицер флота⁷;

– звание или чин высшего командного состава военно-морских сил, а также лицо, имеющее это звание или чин⁸;

Рассмотрим контексты, в которых проявляется семантика слова «адмирал». Обратимся прежде всего к про-

изведениям русского фольклора, а точнее к пословицам и поговоркам:

Умей быть матросом, чтобы стать адмиралом.

И адмиралы службу матросами начинали.

Из капралов не производят в адмиралы.

И матросы в адмиралы выходят.

Не в адмиралы – так в капралы.

Не всякий мичман адмиралом умирает.

Свистанным ветром не плыть – адмиралом матросу не быть.

Всяк солдат хочет стать генералом, всяк матрос – адмиралом.

Если в пословицах и поговорках семантика слова «адмирал» имеет обобщенное значение, то в произведениях художественной литературы оно приобретает конкретику. Приведем конкретные примеры. Рассказывая о своей биографии, Тимофеев-Ресовский сообщал:

«– У меня по морской линии в предках в восемнадцатом веке адмирал Сенявин, тот, который заменил голландский рассеянный бой кильватерной колонной. Сенявина была моя прабабушка. И Головнина была прабабушка – из тех самых Головниных, помните, адмирал Василий Головнин, который кругосветно плывал, у японцев в плену сидел, изучал Курилы, Камчатку и прочие острова⁹.

«–А завтра приедет генерал, – быстро сказал Миша. – А потом адмирал, – догадался Эдуард. Тут уж началось такое веселье, что стулья пошли трещать»¹⁰.

«–Но уже после войны английский адмирал, чёрт его дёрнул, прислал мне памятный подарок»¹¹

Японский поэт Такубоку Исикава (1886–1912) в разгар русско-японской войны пишет стихотворение «Памяти адмирала Макарова», в котором воспекает подвиг русских солдат и смерть погибшего в Порт-Артуре адми-

рала Степана Макарова. Приведем фрагмент из этого произведения в русском переводе:

Враг доблестный! Ты встретил свой конец,
Бесстрашно на посту командном стоя.
С Макаровым сравнив, почтят героя
Спустя века. Бессмертен твой венец!
И я, поэт, в Японии рожденный,
В стране твоих врагов, на дальнем берегу,
Я, горестною вестью потрясенный,
Сдержать порыва скорби не могу.
Утихни, ураган! Прибой, молчи!
Друзья и недруги, отбросьте прочь мечи,
Не наносите яростных ударов!
Замрите со склоненной головой!
Пусть в тишине мой голос огневой
Вас к скорби призовет: погиб Макаров!
В морской пучине, там, где вал кипит,
Защитник Порт-Артура ныне спит¹².

Особую поэтическую образность слово «адмирал» приобретает в песенных текстах, например, в песне российской группы «Любэ», написанной для фильма «Адмирал».

Мой Адмирал
Море прячется за туманами,
В небо серое, в тучи рваные,
За горизонт вдали.
Караван идёт, расчищая путь,
Этот минный след нужно обмануть,
За нами корабли.
Ждут приказ матросы, ждёт сигнал адмирал,
И готовы сорваться вперёд – ураган.
Припев:
Синее море, закаты до боли.

Синее море и запах дождя, да туман.
Синее море, затишье пред боем,
И письмо от любимой он снова читал,
Лишь три слова: останься в живых, адмирал¹³.

Обратимся к реалии «Лодка», представляющей тематическую группу «Виды водного транспорта».

Лодка – малое речное судно. Иногда лодка имеет парус или двигатель (моторная лодка). В современном водном транспорте лодки служат лишь для промысловых, спортивных и других целей. В военно-морском флоте лодками называются корабли некоторых классов: канонерская лодка, подводная лодка.

Канонерская лодка – военное мелкое судно, с одной или двумя пушками большего калибра.

Подводная лодка – корабль, приспособленный для плавания и выполнения стратегических, оперативно-тактических и др. задач в подводном или надводном положении. Рассмотрим значение данного слова в фольклорных дискурсах разных народов:

Пословицы и поговорки:

Хорошо плавать, когда лодка рядом (англ.).

Плывущим в одной лодке ссориться нельзя (дат.).

Плывёте в одной лодке – помогайте друг другу

(яп.).

Плывёшь в лодке – будь готов промокнуть до нитки (кит.).

Человек без денег, что лодка без паруса (яп.).

Взял дурака в лодку – держись берега! (фин.).

В любой лодке подчиняются лодочнику (вьет.).

И в мелкой канаве лодки переворачиваются (кит.).

Не бросайся в воду до того, как перевернулась лодка (кит.)

Крутиться на месте, как лодка во тьме (вьет.).

Загадки о лодке:

1. Сначала дерево свалили, потом нутро ему долбили,
Потом лопатками снабдили и по реке гулять пустили.
2. Еду не путем, погоняю не кнутом, а оглянусь назад: следу нету.
3. К лежебоке у реки
Притащил я две руки.
По руке к бокам приладил
И поплыл по водной глади.
(Лодка с веслами)
4. Под водою дом плывет,
Смелый в нем народ живет.
Даже под полярным людом
Может плавать этот дом.
(Подводная лодка)

Ладья мертвых присутствует во всех цивилизациях. В Египте на моделях, на рисунках лодок появляются мумии, сидящие под балдахином. На Мадагаскаре в древности захоронения совершались в ладьях. Так же, в ладьях, хоронили славяне во времена Киевской Руси и позднее. «И сегодня лодка или модель лодки – обязательный атрибут погребальных обрядов в Индонезии, Океании, на Малайе и у аборигенов Австралии. И у народов Севера, в разных его списках тоже можно еще застать этот обычай»¹⁴.

Новые оттенки значений слово приобретает в художественных контекстах. Игорь Северянин пишет стихотворение «В туманный день» (1938), когда особенно ухудшилось его материальное положение, к тому же он разорвал отношения с женой Фелиссой Крут. В этом стихотворении поэт использует образ лодки, ассоциирующийся со знаком ладьи, лодки в потустороннем мире:

Дождь летит, студёный и ливучий,
Скрыв в туман глубокую Россонь.
Слышен лязг невидимых уключин
Сквозь промозглую над нею сонь.
Стала жизнь совсем на смерть похожа:
Все тщета, все тусклость, все обман.
Я спускаюсь к лодке, зябко ежась,
Чтобы кануть вместе с ней в туман.
И плывя извилами речными, –
Затуманенными, наугад, –
Вспоминать, так и не вспомнив, имя,
Светом чьим когда-то был объят.
Был зажжен, восторгом осиянный,
И обманном образом сожжен,
Чтоб теперь, вот в этот день туманный
В лодке плыть, посмертный видя сон...¹⁵

Маяковский в своей поэме «Во весь голос» посредством образа лодки приоткрывает перед читателем свое внутреннее трагическое мироощущение. Благодаря этому образу текст приобретает особую метафоричность и экспрессивность.

Море уходит вспять
море уходит спать
Как говорят, инцидент исперчен.
Любовная лодка разбилась о быт.
С тобой мы в расчете. И не к чему перечень
взаимных болей, бед и обид¹⁶.

Таким образом, знание лексического фона слова предполагает вхождение в мир общечеловеческой культуры, знакомство с особенностями национальной и мировой культуры, с культурологическими основами социальных явлений и традиций.

¹*Шановалов И.С.* Реалии парусного флота в английской литературе и проблемы их перевода на русский язык. Автореф. дис... канд. фил. наук. М., 2009. С. 4.

²*Шумагер Е.И.* Фоновая лексика, ее своеобразие и связь с культурой // Лексика и культура. Тверь, 1990. С. 124–129.

³Словарь по естественным наукам. Электронный ресурс, код доступа: <http://www.glossary.ru/index.htm>

⁴Толковый словарь Ефремовой. Электронный ресурс, код доступа: <http://enc-dic.com/efremova/Sudenyshko-105990.html>

⁵*Влахов С., Флорин С.* Непере译димое в переводе. М., 1980. С. 30.

⁶Большой энциклопедический словарь. М.; СПб., 1997. С. 20.

⁷Словарь русского языка XVIII века. Вып. 1. Л., 1984. 224 с.

⁸*Ожегов С. И.* Словарь русского языка: около 57 000 слов. М., 1988. С. 20.

⁹*Гранин Д.* Зубр. Л, 1987. Глава XXXX.

¹⁰*Аксенов В.* «Пора, мой друг, пора...» // <http://read24.ru/fb2/vasiliy-aksenov-pora-moy-drug-pora/>

¹¹*Солженицын А.И.* Один день Ивана Денисыча // <http://readr.ru/aleksandr-solghenicin-odin-den-ivana-denisovicha.html?page=28>

¹²[http://www.e-reading-lib.org/chapter.php/55649/18/Takuboku - Lirika.html](http://www.e-reading-lib.org/chapter.php/55649/18/Takuboku_-_Lirika.html)

¹³http://www.naitimp3.com/song/lybe_moy_admiral/

¹⁴*Горбовский А.А.* В круге вечного возвращения? // «Знак вопроса» № 4/89 <http://www.bibliotekar.ru/znak/489-1.htm>.

¹⁵<http://www.kostyor.ru/poetry/severianin/?n=9>

¹⁶<http://www.rupoem.ru/mayakovskij/lyubit-ne-lyubit.aspx>

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ У СПЕЦИАЛИСТОВ В СФЕРЕ РЕЧНОГО КРУИЗНОГО ТУРИЗМА

Среди современных видов туризма, пользующихся спросом у россиян, особое место занимает речной круизный туризм. Речные круизы на теплоходе – особый вид путешествия, совмещающий увлекательные экскурсии с приятным спокойным отдыхом на корабле. Они позволяют познакомиться с достопримечательностями нескольких стран без утомительных переездов, смены отелей в комфортабельной и спокойной обстановке.

В последние десятилетия речной круизной туризм находится на подъеме. Количество речных путешественников быстро увеличивается, возникают новые маршруты, возрождаются старые, вводятся в строй новые круизные суда. География речных круизов охватывает десятки стран, каждая из которых обладает своей природой, историей, языком и коммуникативным поведением. Речные круизы ежегодно совершают более 1 миллиона человек¹.

В настоящее время на рынке европейского речного круизного судоходства занято около 250 судов, примерно с 10000 работников и оборотом порядка 700 млн. евро². Прибрежный и круизный туризм включен Еврокомиссией в список пяти важных секторов экономического роста ЕС. Среди туристов, совершающих круизные поездки по рекам Европы, примерно 1/3 приезжает из США, Канады и

Австралии, 2/3 – из Европы с явным преобладанием Германии. Немецкий рынок круизного речного судоходства составил в 2011 г. 492 000 пассажиров, продемонстрировав рост на 6,7% по сравнению с 2010 г., тем самым он вышел на первое место в мире.

Речные круизы традиционно пользуются популярностью и у российских туристов, поскольку в 1970–80-гг. они являлись престижным видом отдыха, доступным простому советскому человеку. В то же время речные круизы составляли один из наиболее успешных и популярных сегментов международного въездного туризма в СССР. В последние годы, благодаря росту благосостояния отечественного туриста, интерес к речному круизному туризму в России возрождается. С 2000 г. прирост туристов на речных круизах по России составлял примерно 6% в год, достигая, в отдельные годы 20–25%³.

По статистике Ростуризма примерно 3% россиян от общего числа отдыхающих внутри страны выбирает речные круизы⁴. Среди зарубежных туристов, посещающих нашу страну, эта доля еще выше – около 13%. В 2010 г. круизные компании перевезли по рекам России 400 тысяч туристов. Из них примерно 70 тысяч человек составили иностранцы. Чуть менее половины всех путешественников, 41%, выбрали круизы по Волге, 24% – отправились в круизы выходного дня, 16% совершили круизы по маршруту Москва – Петербург и Петербург – Москва⁵.

К концу 1980-х гг. по внутренним водным путям СССР ходило более 200 круизных лайнеров. Сегодня в России эксплуатируется около 120 речных круизных судов. Однако к разряду комфортабельных можно отнести только 50 из них; в основном это трех- и четырехпалубные теплоходы класса «О», прошедшие модернизацию (они предназначены для плавания не только по рекам, но и по

крупным озерам). Новых теплоходов, – таких, на которых возят туристов по европейским рекам, в России нет.

При всех проблемах отрасли роль речного туризма для России сложно переоценить: это один из любимых и популярных видов отдыха не только среди наших соотечественников, но и среди иностранных туристов. Но, несмотря на столь важную роль и огромный потенциал речного круизного туризма, можно отметить практически полное отсутствие образовательных программ для подготовки профессиональных кадров в сфере круизного туризма. И в рамках старой системы специалитета, и в рамках новой системы бакалавриата и магистратуры такой профиль обучения, как «круизный туризм» не предусмотрен. Более того, в программах ВПО по туризму нет даже отдельных дисциплин по круизному туризму.

Новые требования к работнику индустрии туризма нашли свое отражение в ФГОС ВПО третьего поколения по направлению подготовки 100400 «туризм», утвержденном приказом Минобрнауки РФ № 489 от 28.10.2009. Перечень рекомендуемых профилей по направлению подготовки 100400 «Туризм», одобренный решением совета Учебно-методического объединения по образованию в области сервиса и туризма при РГУТиС от 5 октября 2010 г., включает:

1. Технологию и организацию туроператорских и турагентских услуг.
2. Технологию и организацию экскурсионных услуг.
3. Технологию и организацию транспортных услуг.
4. Технологию и организацию спортивно-оздоровительных услуг.
5. Технологию и организацию развлечений.

Если проанализировать этот перечень в контексте требований к специалисту в сфере организации речного

круизного туризма, то получится, что он должен хорошо ориентироваться во всех пяти направлениях!

С точки зрения туроперейтинга, круиз представляет собой полноценный туристский продукт, в котором соединены услуги перемещения, питания, размещения, развлечения. Если говорить о технологии и организации экскурсионных услуг, то, как правило, речные круизы имеют наиболее насыщенную экскурсионную программу по сравнению с морскими. Это обусловлено небольшими расстояниями между городами следования круизного теплохода и сравнительно небольшими размерами речных судов, не позволяющих разместить много развлечений на борту.

Технология и организация транспортных услуг, безусловно, должна быть предметом всестороннего изучения, так как транспортная составляющая – важнейшая в круизном туризме. Технология и организация развлечений также важна для речного круизного туризма. Как отмечают круизные компании, постоянно растет число туристов, которых не устраивает стандартная развлекательная программа на борту. Если раньше было больше людей, которые привыкли к российским развлечениям, например концертам классической музыки, то теперь появляется много молодежи, которая хочет анимации, как на курортах⁶. В результате компаниям приходится расширять штат культмассовых работников. Даже на коротких рейсах помимо дискотеки, появились аниматоры и методисты, а в дальних рейсах на теплоходе работают целые турбригады из 10–12 человек: барды, артисты.

Работники круизного туризма должны также разбираться и в сфере спортивно-оздоровительных услуг. Так, на европейских круизах все более распространенными на стоянках становятся велосипедные экскурсии вместо автобусных, причем дневной пробег

таких экскурсий может превышать 30–40 км. А в России в 2012 г. был создан уникальный турпродукт «В круиз за здоровьем». Во время плавания по стандартному, казалось бы, маршруту, между Москвой и Петербургом на борту теплохода «Сергей Есенин» туристов консультируют специалисты Института питания РАМН, для пассажиров разработано «здоровое» меню и т.д.

Таким образом, сфера деятельности специалистов в сфере речного круизного туризма не ограничивается только рамками туроператорской деятельности или транспортной сферой, а включает транспортные услуги, разработку турпродукта, подготовку и переподготовку персонала, деловой и культурный обмен, анимацию и многие другие сферы деятельности. Представляется целесообразным предложить отдельный профиль по направлению подготовки 100400 «Туризм»: «Технология и организация туризма на водном транспорте», а также разработать программу магистерской подготовки «Организация речного круизного туризма». Далее мы попытаемся выявить некоторые ключевые компетенции, необходимые специалистам в сфере организации круизного туризма. При разработке данных компетенций мы использовали анализ отзывов туристов на сайтах, материалы прессы, а также результаты анкетирования работодателей и профессионалов индустрии туризма, проведенного во время производственной практики в 2010–11 гг. студентками СПГУВК.

1. На первое место можно поставить межкультурную компетенцию. Среди компетенций бакалавриата по направлению подготовки «туризм» присутствует общекультурная компетенция ОК-7: выпускник должен обладать «готовностью к восприятию культуры и обычаев других стран и народов, толерантно относиться к национальным, расовым, конфессиональным различиям, способен к межкультурным коммуникациям в туристской индустрии».

стрии»⁷. Результаты анкетирования подтверждают, что работодатели считают необходимым для работника умение осуществлять коммуникацию в иноязычной и инокультурной среде; важным качеством была признана такая составляющая межкультурной компетенции, как эмпатия.

Организация круизов предполагает подготовку выпускников к деловым контактам с зарубежными партнерами и коллегами из разных регионов России. Деловые встречи связаны с решением задач коммуникативного плана и требуют от работника не только знания иностранного языка, но и готовности принимать особенности культуры страны, с представителями которой он работает. Учет обычаев, нравов, делового этикета, принятого в стране партнеров, создаёт положительную эмоциональную обстановку при общении, способствует более полному взаимопониманию, что в конечном итоге благотворно сказывается на результатах труда менеджера туризма, повышает успешность его фирмы и, следовательно, увеличивает прибыль предприятия.

Второе направление межкультурных контактов в рамках этого профиля связано непосредственно с организацией въездного и выездного туризма. Эта деятельность предъявляет высокие требования к уровню межкультурной компетентности не только для контактного персонала, непосредственно оказывающего услуги туристам, – сопровождающим, гидам, экскурсоводам, переводчикам, аниматорам, но и специалистам, разрабатывающим туристский продукт. От их межкультурной компетенции зависят многие качества турпродукта, включая познавательность, достоверность информации, безопасность, эстетичность, новизну, аутентичность.

В рамках предлагаемого профиля можно осуществлять и подготовку контактного персонала,

непосредственно оказывающего услуги туристам (в качестве гидов, переводчиков, аниматоров, проводников, групповодов). Спецификой речного круизного туризма является частое существование на борту одного лайнера нескольких групп туристов из разных стран. При организации круизов, как по российским, так и по европейским рекам, туроператоры используют, как правило, два способа организации круиза.

При первом способе у судоходной компании фрахтуется судно целиком и, таким образом, туристам обеспечивается отдых в привычной языковой среде. Второй вариант круиза представляет собой так называемый «смешанный» тип: туроператор фрахтует часть мест и предлагает путешествие в компании с иностранными соседями. Этот вид предполагает наличие русскоязычного сопровождающего, который помогает туристам освоиться в инокультурном окружении. Надо отметить, что на сегодняшний день обе существующие разновидности круизного отдыха пользуются большой популярностью. До недавнего времени иностранные туристы путешествовали по российским рекам практически исключительно по способу первого варианта. Но в связи с некоторым снижением спроса со стороны иностранцев на российские круизы многие компании стали организовывать смешанные туры, когда на борту с русскими туристами есть и группы иностранцев⁸.

Напротив, для российских туристов, которые путешествовали на борту иностранных судов, чаще организовывали смешанные туры, но, по мере роста интереса россиян к зарубежным речным круизам туроператоры все чаще фрахтуют суда целиком и организуют «русские круизы». При этом смешанные варианты также пользуются популярностью, так как с каждым годом маршруты круи-

зов по Европе расширяются и изменяются, и многие рейсы невозможно сделать мононациональными.

Для того, чтобы атмосфера на борту такого «смешанного» круиза была доброжелательной групплидер (групповод) должен хорошо ориентироваться в различиях менталитетов, нормах поведения, традициях и культурных реалиях у представителей разных культур. Это особенно важно для речных круизов, более «камерных» по сравнению с морскими. Как правило, речной теплоход рассчитан на 120–150 пассажиров, а в некоторых случаях и на 8–12. Например, такова пассажировместимость курсирующего по Темзе корабля «Magna Carta» или судна «La Bonne Amie», осуществляющего круизы по Луаре.

2. Другим важнейшим качеством специалиста в сфере круизного туризма, как впрочем, и для любого современного специалиста, является профессиональная мобильность. При анкетировании среди личностных качеств молодых специалистов выше всего были оценены именно мобильность, готовность постоянно учиться и совершенствоваться, способность системно и самостоятельно мыслить. Понятие «профессиональная мобильность специалиста» сегодня определяется не только его способностью менять свою профессию, место и род деятельности, но и умением принимать самостоятельные и нестандартные решения, направленные на повышение уровня своего профессионализма, а также способностью быстро осваивать новую образовательную, профессиональную, социальную и национальную среду⁹.

Профессиональная мобильность может быть как вертикальной, в рамках одного направления деятельности, так и горизонтальной, связанной со сменой места работы. Важность этого качества для работника в сфере туризма можно проиллюстрировать следующими примерами. В

1990-е гг. ключевым рынком для российского круизного туризма были иностранцы, туристы из США, Германии, Италии и других стран. Для них организовывали полностью автономные круизы, практически без общения с русскими туристами и населением. Российских туристов, отправляющихся в зарубежные речные круизы, в эти годы было совсем немного. С начала 2000-х гг. ситуация начала быстро меняться, и уже с 2005 г. многие круизные операторы, специализировавшиеся на иностранных туристах, стали уделять внимание и российским, перейдя к организации смешанных круизов по России и организации «русских круизов» за рубежом. Финансовый кризис 2008 г. привел к еще большему преобладанию внутреннего туризма в круизной сфере, но уже в 2011 г. ситуация снова резко поменялась. После катастрофы «Булгарии» всегда рентабельный круизный бизнес «ушел» по итогам сезона в катастрофический минус, достигающий 20–30% от оборота¹⁰. Спрос со стороны российских туристов переориентировался на европейские реки.

3. Еще одна профессиональная компетенция, необходимая в сфере круизного туризма – готовность принимать самостоятельные решения, инициативность, креативность, способность к инновациям. Круизный туристский продукт необходимо постоянно обновлять и диверсифицировать. Каждый маршрут должен быть уникальным и интересным. В то же время инфраструктура внутренних водных путей достаточно стабильна, новые каналы, причалы и стоянки появляются редко, так что перед разработчиками круизов возникает сложная задача.

4. Очень важной для специалиста в сфере круизного туризма должна быть признана компетенция, которая может быть определена как культурно-страноведческая. Во время нашего анкетирования среди знаний, умений и навыков, необходимых выпускникам, были особо отмечены

ны страноведческие, географические и культурологические знания. Одновременно среди недостатков в подготовке специалистов для индустрии туризма назван низкий уровень культурологических и страноведческих знаний (в 35% анкет). Этот факт подтверждает, что страноведение и география имеют для профессионалов в сфере туризма важное самостоятельное значение, и эти дисциплины необходимо шире включать в вариативную часть ООП.

Еще недавно маршруты круизов по Европе охватывали только две реки – Дунай и Рейн, но с недавнего времени акватория путешествий значительно увеличилась. Теперь по желанию отдыхающего можно включать в маршрут круиза такие реки, как Мозель, Майн, Сена, Рона, Эльба, Одер, Влтава, Дору. Появились смешанные круизы река-море по Гвадалквивиру и Гибралтарскому проливу из Севильи, реке По и Адриатическому морю из Венеции, Одера и Балтийскому морю из Берлина. После постройки в Германии канала Майн-Дунай в 1992 г. река стала частью трансевропейского водного пути от Роттердама на Северном море до Сулина на Чёрном море (3500 км) через Рейн, чьим притоком является Майн. Новым центром притяжения становится мировое природное наследие дельты Дуная с ее круизным портом Тульча.

Для разработки и совершенствования круизных маршрутов необходима глубокая страноведческая культурологическая подготовка. Речные круизы по Европе – это прекрасная возможность увидеть «незнакомую» Европу, не только столицы, но и маленькие древние городки, которые зачастую находятся вдалеке от большей части туристических маршрутов, и куда с комфортом можно добраться только на теплоходе. Для того, чтобы разработать увлекательный, с внутренней логикой маршрут (причем с разными вариантами для разных групп туристов), необходимо уметь собирать, анализировать и систематизировать очень большой объем материала, обладать широким кру-

гозором и глубокими знаниями по истории, культуре, географии нескольких десятков стран. Необходимо учитывать, например, календарь праздников в различных странах. Так апрельские круизы по Рейну с посещением Голландии пользуются популярностью благодаря красочному «Дню королевы» 30 апреля, а февральские – ради карнавального сезона и «розового понедельника» в Кельне, Дюссельдорфе, Майнце.

Очень популярны в Европе гастрономические круизы с дегустациями национальных блюд, вин, сыров. Можно организовать специальные предложения для любителей классической музыки: круизы с музыкальной программой «Рейнский концерт» и «Дунайский концерт». В 2012 г. по Волге организовали круизы на теплоходе «Михаил Булгаков», где открыли филиал музея «Булгаковский дом». Туристы смогли прослушать лекции о творчестве выдающегося русского писателя, а приглашенные в рейс артисты театров устраивали чтения и инсценировки по его произведениям.

Для подобной работы требуются специалисты, подготовленные к самостоятельной теоретической и практической деятельности в области создания и проведения по сути межкультурных туров, направленных на изучение и презентацию нескольких стран. Это обстоятельство требует от туроператоров и турлидеров большого объема страноведческих знаний, высокой коммуникативной культуры, а также образного мышления, помогающего генерализации знаний – их концентрации с целью выявления доминантных образов каждой страны и ее регионов.

5. Маркетинговая компетенция. Конкретный туристский продукт никогда не будет удовлетворять желаниям всех потребителей, однако он может с успехом соответствовать ожиданиям некоторой их части (определенного сегмента рынка). Понимаемая таким образом сегмента-

ция позволяет повысить эффективность функционирования предприятия за счет обслуживания соответствующего спроса на определенный туристский продукт.

Если предположить, что люди, обладающие некоторыми общими свойствами, также имеют общие рекреационно-туристические потребности, то цель туроператора должна заключаться в поиске такой группы потребителей (существующих либо потенциальных), потребности и ожидания которых он сможет удовлетворить. Идентификация ожиданий конкретных групп потребителей позволит подготовить желаемый ими продукт и, как следствие, получить рыночное превосходство над конкурентами.

В речных круизах общая организация жизни на борту будет сильно отличаться от организации в морских круизах. На теплоходе иногда есть бассейн, всегда есть бар. Но этим инфраструктура и исчерпывается. Поэтому в речных круизах очень важна анимационная программа, причем при ее разработке важно учитывать ожидания различных групп туристов. Традиционный контингент круизных туристов составляют «психоцентрики» (консерваторы), которые привыкли к спокойному отдыху, например концертам классической музыки, викторинам и т.п. Назойливая и шумная анимация может их просто раздражать. В то же время последнее время круизы полюбились и более активным и молодым клиентам, которых интересует анимация, «как на курортах»: с пиратскими вечеринками, шоу, фитнес-программами, и т.д. Существуют и тематические круизы для групп, которые интересуются гольфом, садами, театром, теннисом. Надо быть большим профессионалом, чтобы правильно оценить и даже предвосхитить изменения в пристрастиях путешественников и спланировать анимационную программу на борту.

6. Техническая и информационная компетенция. Характерная черта рынка речных круизов, совпадающая с морским круизным рынком, – повышение комфортности

теплоходов. Германский оператор Peter Deilmann первым в 1980-х гг. предложил изменить дизайн речных теплоходов, увеличить размеры внутренних помещений по сравнению с аналогичными помещениями на традиционных круизных судах, а также ввел на теплоходах бассейны, чего ранее не предлагалось на речных кораблях.

На кораблях компаний AMA Waterways и Avalon Waterways используется новый вид сервиса – бесплатный доступ в Интернет в каждой каюте. Компании вводят также конструктивные изменения внутри кают, ранее не применявшиеся в речном судостроении. На многих теплоходах появились небольшие французские балкончики, «скользящие» двери, видовые окна. Кроме того уже имеются инновационные технологии, позволяющие создавать на теплоходах выдвигающиеся балконы, однако пока их внедрение сдерживается высокой себестоимостью. Речные круизные компании, так же как и морские, проявили общественное сознание и подключились к реализации «зеленых программ», они пытаются разнообразить свой продукт. Компания Viking River Cruises в начале сезона 2008 г. представила новый «зеленый» теплоход, соответствующий жестким требованиям экологов. Самый длинный лайнер на европейских реках Viking Legend оснащен гибридным двигателем, эффективность которого на 20% выше, чем на обычных судах.

Таким образом, профиль подготовки «круизный туризм» или «туризм на водном транспорте» предусматривает подготовку выпускников с высоким уровнем профессиональной мобильности, межкультурной, страноведческой и культурологической компетенций. В идеале они должны обладать готовностью постоянно учиться и совершенствоваться, способностью системно и самостоятельно мыслить, разрабатывать, продвигать и реализовывать речной круиз как полноценный туристский продукт, проводить маркетинговые исследования рынка, а

также разбираться в современных информационных технологиях и технических особенностях материальной базы флота.

¹*Анисимов К.О., Егоров Г.В., Ефремов Н.А.* Строительство новых судов с использованием элементов судов-доноров – реальный путь сохранения российских речных круизов. [Электронный ресурс]: http://www.mosturflot.ru/articles/1_4261

²Инфо-бюллетень Европейский Союз речного и прибрежного транспорта (ЕРСТУ) Спец. выпуск на русском языке Издание № 5/2012 [Электронный ресурс]: <http://www.erstu.com/images/InfoBullRS05.12.pdf>

³Речные путешествия глазами статистики [Электронный ресурс]: <http://www.oteplohodah.ru/poleznaja-informacija/rechnye-puteshestvija-glazami-statistiki.html>

⁴*Егоршева Н.* Стоп-кран. Россияне начали отказываться от речных круизов, опасаясь за свою безопасность // Российская газета. – Федеральный выпуск № 5527 (151) 14.07.2011 [Электронный ресурс]: <http://www.rg.ru/2011/07/14/kruiz.html>

⁵Круизы по Волге – самый популярный вид водных путешествий по России URL: [Электронный ресурс]: <http://www.travel.ru/news/2011/02/16/187513.html>

⁶*Воронцова О.* Речные круизы: русские идут// «Эксперт Северо-Запад № 33 (287) 11.09.2006. URL: [Электронный ресурс]: http://expert.ru/northwest/2006/33/rechnoy_kruizniy_turizm/

⁷Федеральный государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования по направлению подготовки 100400 туризм // Федеральный портал Российское образование. URL: [Электронный ресурс]: http://www.edu.ru/db/mo/Data/d_09/prm489-1.pdf

⁸*Воронцова О.* Речные круизы: русские идут. [Электронный ресурс]: http://expert.ru/northwest/2006/33/rechnoy_kruizniy_turizm/

⁹*Горюнова Л. В.* Составляющие профессиональной мобильности современного специалиста // Ростовский государственный педагогический университет с борник

научных трудов «Естествознание и гуманизм». Ростов-на-Дону, 2005. Т. 2. Вып. 5. С. 8–11. С. 8.

¹⁰*Занин С.* Круизный рынок идет ко дну// Новости Петербурга. 2 ноября 2011. URL: [Электронный ресурс]: <http://novostispb.ru/news/tourism/1638/>

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ РЕЧНОГО КРУИЗНОГО ТУРИЗМА В РОССИИ

В настоящее время круизный туризм является одним из наиболее перспективных видов туризма на мировом туристском рынке. Речные круизы выгодно отличаются от морских наличием информативных видов на побережье, меняющихся по мере продвижения по маршруту, большим количеством стоянок, наличием гидротехнических сооружений, шлюзов и плотин, являющихся объектами экскурсионного показа.

Речные круизы пользуются особой популярностью у россиян, в то время как морские круизы традиционно гораздо менее популярны. Российская Федерация обладает уникальными возможностями для организации речных путешествий, обусловленными огромным объемом культурно-исторического наследия страны в сочетании с развитой системой внутренних водных путей. Протяженность эксплуатируемых внутренних водных путей России значительно больше, чем в других странах мира и составляет около 100 тыс. км, из которых более 16 тыс. – искусственные каналы и водохранилища. В европейской части России функционирует не имеющая аналогов Единая глубоководная система, созданная в советское время для соединения крупных рек и улучшения условий плавания судов, которая включает крупнейшие реки, их притоки и систему каналов, позволившую соединить Балтийское, Белое,

Азовское, Черное и Каспийское моря; ее основой является река Волга.

Круизный бизнес как туристическое направление начал развиваться в СССР в конце 1950-х гг. и достиг своего пика в 1970-х гг. Спустя двадцать лет, в годы перестройки речные круизы отчасти потеряли в нашей стране свою привлекательность в связи с появлением новых видов и направлений туризма. Значительную часть состоятельных туристов приняли зарубежные туристские регионы. Ростуризм отметил рост интереса к путешествиям по российским рекам только с началом нового тысячелетия. При этом, если с 2000 г. прирост туристов на речных круизах по России составлял примерно около 6%, то в последние годы он достиг 20–25% ежегодно¹.

Однако, по оценке специалистов туристической сферы, в структуре внутреннего туризма России доля круизного туризма (морского и речного) составляет всего 3%, что свидетельствует о нереализованном потенциале развития данного вида отдыха².

Российский рынок круизных услуг является частью общеевропейского туристического бизнеса. Некоторые европейские компании (Viking River Cruises) имеют свои дочерние компании в России, а остальные работают через ведущих отечественных туроператоров. Несмотря на определенные трудности в завоевании широкого рынка, обусловленные традиционно высокой ценой, а также экономическим кризисом, развитие рынка европейского речного круизного туризма характеризуется устойчивым ростом. Цифры, обнародованные Ассоциацией пассажирских морских перевозок (PSA), показывают, что в 2011 г. европейский рынок речных круизов вырос на 7%³.

На протяжении последних нескольких лет отрасль круизного туризма России также переживала бурный подъем. В 2010 г. российскими круизными судами (КС) было перевезено 400 тыс. туристов, в том числе около 75

тысяч иностранцев⁴. А в 2011 г. рынок речных круизов России вырос еще на 11%.

Несмотря на то, что многие суда отличаются недостаточным уровнем комфортабельности, речной круизный флот европейской части России был (до крушения теплохода «Булгария») загружен практически на 100%, и дальнейший рост круизного рынка сдерживался ограничением предложения мест на речных круизных судах. По мнению туроператоров, круизный рынок России подошел к ситуации, когда дальнейшее его развитие стало невозможным по причине отсутствия свободных КС.

В России традиционно наиболее популярны круизы по рекам Европейской части страны. В 2010 г. 41% туристов выбрали круизы по Волге, 24% – отправились в круизы выходного дня, 16% – совершили круизы по маршруту Москва – Петербург и Петербург – Москва. Новой тенденцией 2012 года является спад интереса к маршруту Москва – Петербург и переориентация на более длительные круизы продолжительностью 10-20 дней по другим направлениям: Елабуга, Ростов-на-Дону, Астрахань⁵. Главными центрами речного круизного туризма России являются Москва, Санкт-Петербург, Нижний Новгород и Самара. Именно в этих городах сконцентрирована основная масса туристических операторов, специализирующихся на круизном туризме, и собственно круизного флота.

На рынке речных круизов России сегодня функционируют две разновидности компаний: круизные специализированные компании и речные пароходства. Крупнейшими современными судовладельцами выступают Волжское речное пароходство (28 круизных судов), Московское речное пароходство (16 судов) и Северо-Западное речное пароходство (6 судов). Ряд пароходств заключают договоры с зарубежными компаниями на круизное обслуживание иностранных граждан.

В большинстве случаев круизные компании собственными теплоходами не располагают и берут их в аренду у пароходств. Российские круизные компании, занимающиеся речными путешествиями и круизами, создают туристский продукт, который предполагает формирование маршрута, рекламирование и продажу путевок, наем поваров и официантов, а также аниматоров и гидов. Лидерами рынка среди круизных операторов в Ростуризме называют компании «ВодоходЪ», «Инфофлот», «Русскую пароходную компанию на паях» и «Мостурфлот»⁶.

Трагедия теплохода «Булгария» наиболее остро обнажила проблемы в круизной отрасли России. Вопрос о надежности операторов в круизной сфере сегодня весьма актуален. Эксперты отмечают, что происшествие с «Булгарией» сильно повлияло на падение спроса на речные круизы, а также привело к тому, что с круизного рынка ушли небольшие операторы – в основном те, кто раньше арендовал один-два теплохода.

Спрос на речные круизы летом 2012 г. упал на 15-17% по сравнению с 2011 г. и на 30% – относительно 2010 г. Всего из-за недостаточного спроса туроператоры упразднили более сотни московских и региональных круизов. Из Москвы в 2012 г. было отправлено на 30% российских и иностранных туристов меньше, чем в предыдущем году. В Москве за навигацию 2012 г. было снято более 90 из запланированных рейсов, а на региональных рынках – около 120. Кроме того, 15 теплоходов вообще не были введены в навигацию. Большое число теплоходов шло с низкой загрузкой⁷.

Наиболее серьезными проблемами, препятствующими развитию речного круизного туризма, являются неудовлетворительное состояние внутренних водных путей (изношенность причальных и судоходных гидротехнических сооружений; наличие участков на внутренних водных путях, где проход судов лимитирован), а также физи-

ческий и моральный износ действующего состава пассажирского флота.

Сегодня на внутренних водных путях России эксплуатируется 128 круизных теплоходов. Основная часть круизных судов России (86%) была спроектирована и построена на иностранных верфях (в Германии, Словакии, Венгрии, Австрии) в период с 1950 по 1990 гг. Основу российского пассажирского флота (60%) составляют трех- и четырехпалубные круизные теплоходы класса «О», предназначенные для плавания не только по рекам, но и по крупным озерам. Четверть флота составляют теплоходы класса «М», рассчитанные для плавания в условиях, приближенных к морским⁸. Изношенность парка круизных судов превышает 75%, а их средний возраст достигает 45 лет. К разряду комфортабельных можно отнести только 50 КС, прошедших модернизацию⁹.

Если в европейской части России нехватка современных теплоходов еще не так заметна, то в Сибири это становится причиной постепенного исчезновения такого вида туризма, как речные круизы. Сибирский туристический портал, ссылаясь на представителей местных компаний, отмечает, что практически на всех сибирских реках в областных центрах организуются лишь небольшие речные прогулки для местных жителей, кое-где сохранились туры выходного дня, но многодневные круизы спросом почти не пользуются, да и организовать их не на чем. Например, самое комфортабельное на Иртыше круизное судно было построено более 55 лет назад по тому же 785-му проекту, что и двухпалубный дизель-электроход «Булгария», построенный в 1955 г. в Чехословакии, затонувший в июле 2011 г., а серьезной модернизации судно было подвергнуто в 1992–93 гг.

В целях эффективного использования туристского потенциала России и увеличения туристских потоков на круизных маршрутах необходима государственная под-

держка на федеральном уровне для проведения комплекса работ по обновлению круизного флота и развитию круизной инфраструктуры. В 2008 г. была утверждена Федеральная целевая программа «Развитие транспортной системы России (2010–2015 гг.)», целью которой является, в том числе, реализация круизного потенциала и повышение конкурентоспособности круизного туризма России, а также создание условий для привлечения инвестиций в сферу круизного туризма.

Существуют два пути обновления круизного флота: строительство нового флота и модернизация старого. Модернизация (существенное переоборудование) пассажирских судов широко применяется в международной и отечественной практике для приведения КС в соответствие с современными требованиями и тенденциями в морских и речных круизах, включает помимо переоборудования пассажирской части до уровня четырехзвездочного отеля, замену и (или) капитальный ремонт судового оборудования. Строительство нового флота, включая конверсию судов, – это строительство судов с использованием элементов судов-доноров¹⁰.

Приблизительная окупаемость строительства речного пассажирского судна с использованием элементов существующего составит около 14–15 лет, модернизации судна – 7–8 лет. При этом построенное судно фактически будет работать 30–35 лет, а модернизированное – 20–25 лет. Ограниченность сроков навигации на российских реках значительно увеличивает сроки окупаемости инвестиций (более 15–20 лет) и делает (для большинства компаний) недоступным привлечение кредитных ресурсов коммерческих банков и использование средств лизинговых компаний, работающих на рынке.

Одна из главных задач, стоящих сегодня перед большинством судовладельцев России, – реновация круизного речного флота. Несмотря на государственную под-

держку судостроения, строительство новых судов ведется в основном для морских перевозок. Судостроение для внутренних водных путей на ближайшие 5–10 лет представляется весьма проблематичным. В «Транспортной стратегии РФ»¹¹ в период с 2010 по 2015 гг. предполагалось построить 5 пассажирских судов, а до 2030 г. – от 222 до 290 единиц. Однако фактически было построено всего два новых судна для речного круизного флота – трехпалубный круизный теплоход класса «М» «Александр Грин» на 112 пассажиров и мелкосидящий колесный теплоход класса «Р» «Сура» на 40 пассажиров, занявший пустующую нишу пассажирского флота для малых рек. Остальные КС были построены еще до 1990 г. Для сравнения, с 1991 по 2012 гг. на Дунае, Рейне и Майне, Одере и других европейских реках вступило в строй более 110 новых КС.

Сегодня в России необходима также концепция строительства новых КС класса «река-море», которые по своим техническим характеристикам могут быть допущены к эксплуатации в целях судоходства по морским и внутренним водным путям. В 2012 г. пермской туристической фирмой «Экспресс-тур» был построен трёхпалубный теплоход смешанного плавания «Русь Великая», который будет осуществлять круизные рейсы из Санкт-Петербурга на Соловецкие острова.

Несмотря на вышеназванные трудности реновации крупнейшие круизные операторы, такие как круизные компании «Мостурфлот», «Водоходъ», «Инфофлот» прорабатывают различные пути его обновления. Например, компания «Мостурфлот» пошла двумя путями. В 2012 г. в навигацию вышел на 80% модернизированный теплоход «Княжна Виктория». Также в июне 2012 г. сдан в эксплуатацию новый трёхпалубный речной пассажирский теплоход «Александр Грин», построенный в Рыбинске на Верфи братьев Нобель с использованием отдельных элементов эксплуатировавшегося судна «Александр Блок».

«Александр Грин» – это плавучий отель уровня 4*. Здесь все, как в курортном отеле: просторные каюты с балконом, изысканный ресторан, бар, солярий на верхней открытой палубе¹². «Александр Грин» стал первым речным КС, созданным в России после 1959 г. Основное назначение проекта – комфортабельные 14-тидневные круизы по маршруту Москва – Санкт-Петербург – Москва. КС «Александр Грин» зафрахтовано австралийской компанией ScenicTours на 5 лет и будет перевозить австралийских туристов, для которых круиз по рекам России входит в общее путешествие от Франции до Японии. Именно появление нового современного отечественного КС позволило включить в состав тура поездки в Россию.

На основании анализа статистических данных, предложений круизных компаний, а также интервью с профессионалами индустрии круизного туризма, опубликованных в прессе, можно выявить ряд основных тенденций, характерных для речного круизного туризма в России на современном этапе.

Эксперты отмечают рост интереса туристов к круизам на теплоходах категории 4–5*, которых, к сожалению, на российском рынке речных круизов пока совсем немного¹³. Модернизация флота, после которой уровень сервиса на теплоходах приравнивается к отелям категории 4* и 5*, является для круизных операторов одной из наиболее приоритетных задач. «Между участниками рынка идет жесткая борьба за комфортабельный пассажирский флот, а требованиям, которые предъявляют зарубежные туристы, у нас соответствует лишь 51 судно: 48 в европейской части страны, одно на Енисее и одно на Лене», – отмечает Г. Пилипенко, начальник управления развития внутреннего туризма и туристических проектов Ростуризма¹⁴.

Именно спрос диктует темпы модернизации. Переоборудование теплоходов началось, когда спрос на

комфортабельные каюты, превысил предложение. Еще в 2005 г. в первую очередь на всю навигацию выкупались самые дешевые каюты без удобств. Но, начиная с этого времени, ежегодно спрос смещается в сторону кают с удобствами средней ценовой категории. При этом общая пассажировместимость российского речного круизного флота продолжает снижаться за счет списания и потери судов, а также за счет уменьшения числа мест при повышении комфортабельности во время переоборудований.

С 2005 г. наблюдается сокращение доли иностранных туристов по сравнению с отечественными. «Если турпоток из США, практически не изменился, то Европа заметно “просела”, особенно Испания, Италия и некоторые другие европейские страны»¹⁵. Увеличение доли отечественных туристов по сравнению с иностранными специалисты объясняют повышением цен на российские туры (например, стоимость речного тура по России на сегодняшний день варьируется в диапазоне от 2 до 5 тысяч евро, даже короткий рейс на Валаам в хорошей каюте обходится в 400 долларов), а также довольно жесткими требованиями, которые предъявляют иностранные фирмы-посредники к уровню комфорта на кораблях.

Речь в данном случае идет не только о наличии в каждой каюте санузда, но и о том, к примеру, чтобы все каюты были однотипными. Помимо этого эксперты связывают отток интуристов с общим неблагоприятным имиджем России. Тенденцией последних лет является организация совместных круизов. Совместные круизы стоят дешевле, хотя сервис на них обычно лучше, чем на судах, обслуживающих исключительно отечественных туристов. С другой стороны, круизы для иностранцев менее познавательные и не такие насыщенные, как программы для россиян. На теплоходе, предназначенном для иностранцев, всегда имеется сопровождающий русской группы, для которой экскурсии проводятся отдельно, на русском

языке. Москва – Санкт-Петербург – это основной маршрут круизов для иностранных граждан. Операторы советуют предлагать такие круизы туристам, которые уже плавали по этому маршруту и тем, кто ценит спокойный отдых. Средний возраст иностранных туристов в таких круизах 55–60 лет.

Совершенно очевидно, что переоборудование теплоходов без развития услуг на них не имеет смысла. Расширение спектра услуг и повышение уровня сервиса на круизных теплоходах – еще одна ключевая тенденция в круизном сегменте внутреннего рынка. Туристы стали относиться к теплоходу как к отелю. Они хотят получить аналогичные условия проживания, комплекс услуг и обслуживания, в числе которых: телевидение и Интернет, оборудование кают холодильниками и кондиционерами, чайниками и комплектами для приготовления чая и кофе, рум-сервис, спа-услуги, прокат, качественная и разнообразная подача информации, организация питания по системе «шведский стол» и в то же время развитие питания «а la carte». Постепенно внедряются в круизах такие, казалось бы, привычные в отелях услуги, как ежедневная уборка с застилкой постелей и смена полотенец. Круизные суда все чаще используются как самоходные гостиницы, чтобы обеспечить прибытие клиентов к главным событиям, фестивалям, выставкам в определенных городах по маршруту круиза.

В последние годы наблюдается тенденция роста платежеспособности российских туристов по сравнению с иностранными. Соответственно растут требования отечественных туристов к уровню предоставляемых им услуг, уровню комфортабельности речных круизных судов. Каждый день поездки на теплоходе обходится типичному российскому туристу примерно в 3–5 тысяч рублей.

В настоящее время отмечается тенденция предоставления дифференцированных услуг. Круизные опера-

торы стараются создать особые условия для каждой конкретной группы людей в зависимости от их образования, возраста, культурного уровня. Если раньше было больше людей, которые привыкли, например, к концертам классической музыки, то теперь появляется все больше молодежи, которая хочет анимации, как на курортах. В результате, компаниям приходится расширять штат культмассовых работников. На теплоходах создаются детские комнаты с профессиональными аниматорами и педагогами, появляется возможность покупки любых экскурсий, в том числе и индивидуальных. Даже на коротких рейсах на Валаам помимо дискотеки и живой музыки есть несколько аниматоров и методист, а в дальних рейсах на теплоходе работают артисты¹⁶.

Логическим продолжением насыщения теплоходов услугами является стандартизация теплоходов и кают. Круизные компании в настоящее время стремятся к созданию «сети» теплоходов. Так, например можно говорить о создании «сети» теплоходов компании «Мостурфлот», которая ввела единый стандарт услуг на всех теплоходах, работающих на российском рынке. Компания располагает тремя классами теплоходов: «Мостурфлот-люкс» и «Мостурфлот-премиум» к которым относятся три теплохода с каютами уровня «стандарт», «премиум», «люкс» и «полулюкс», а также «Мостурфлот-круиз», к которому относятся теплоходы с каютами класса «стандарт», «турист» и «эконом». Каждому классу кают и теплоходов соответствует определенный «набор» услуг. И турист знает, что вне зависимости от того, на какой теплоход он купил путевку, он получит стандартный набор услуг. Так, например, во всех стандартных каютах на теплоходах «премиум» класса есть ТВ, телефон, интернет, холодильник, фен, а также «фирменные» бесплатные карты и путеводители.

Еще одна тенденция настоящего времени – развитие «услуг для всех». Эта практика также обычна для оте-

лей. Всем туристам, вне зависимости от того, в каюте какого класса они проживают, должны быть доступны бесплатные услуги: пользование детской комнатой, прокат спортивного инвентаря, возможность выбора экскурсий, входящих в стоимость путевки, и заказа дополнительных экскурсий, доступ к информационным материалам. К услугам туристов – культурно-развлекательная программа, включающая концерты, музыкальные вечера, конкурсы, беседы, путевую информацию. Причем перечень этих услуг постоянно расширяется. В последние годы прослеживается тенденция к продлению сезона круизов, который уже не ограничивается только тремя летними месяцами. Протяженность навигационного периода на круизных линиях европейской части России составляет уже более 5 месяцев с начала мая до середины октября.

Одним из способов привлечения туристов в круиз стали новые маркетинговые шаги. Помимо увеличения глубины продаж, когда скидки предоставляются тем, кто покупает тур заранее, тенденцией последних лет стало снижение цен на круизы в низкий сезон. Эта мера позволяет операторам бороться с сезонностью речных круизов и увеличить спрос на круизы в начале и конце сезона. Если традиционно у иностранцев большей популярностью пользовались длинные туры по 9–12 дней, то теперь, благодаря увеличению количества россиян наиболее востребованы короткие туры. Статистика отмечает, что половине всех речных круизных маршрутов составляют короткие, протяженностью в 3–4 дня, а четвертую часть – туры на 7 дней. Такой же процент отводится на двухнедельные круизы.

В современных условиях операторы проявляют гибкость и предлагают туристам не только круизы «туда – обратно», но и маршруты в один конец. Например, один из теплоходов круизного центра «Латти» поставлен на короткие рейсы, а второй ходит до Москвы. При этом, тур

продается как в одностороннем режиме (Санкт-Петербург – Москва), так и в режиме круиза (Санкт-Петербург – Москва – Санкт-Петербург). Будущее за «мобильным» туристом, который не привязан к определенному городу. Сейчас люди могут купить тур из любого города, раньше такой возможности не было. Это выгодно как с экономической точки зрения, так и по времени. По данным московского филиала туристической компании «Инфофлот» около 10–12% продаж приходится на «мобильных» клиентов.

Еще одной тенденцией последних лет стало заметное увеличение числа корпоративных речных выездов, аренда теплоходов компаниями для небольших круизов на один, два дня. Чаще всего корабли бронируют под юбилеи и семинары. Все участники рынка уверены, что в дальнейшем практика аренды судов будет только расширяться.

Противостоять снижению спроса на речные круизы в условиях повышения цен на круизный отдых туроператорам удастся главным образом благодаря постоянным клиентам, поэтому усилия круизных компаний направлены на то, чтобы разнообразить их отдых. В последние годы многие круизные операторы стали уделять внимание разработке тематических круизов и специальных программ во время круизов. В 2012 г. компания «Инфофлот» представила целую серию тематических рейсов: музыкальные (круиз-фестиваль «Волжская сюита» на теплоходе «А. Бенуа», по маршруту Москва – Ярославль – Москва), гастрономические («гастрономический круиз» на теплоходе «Н.А. Некрасов»), юмористические («Вокруг Смеха» на теплоходе «Н.А. Некрасов», Москва – Ярославль – Москва) и многие другие¹⁷. В 2012 г. на судах «Инфофлота» было разработано свыше двух десятков подобных тематических программ.

Компания «Мостурфлот» запустила в 2012 г. несколько новых проектов. На борту теплохода «Михаил Булгаков» открылся филиал музея «Булгаковский дом». Туристы смогли прослушать лекции о творчестве писателя, а приглашенные в рейс артисты театров устраивали чтения и инсценировки по его произведениям. Вторым проектом была разработана совместно с компанией «Мостурфлот» и Театром кукол им. С.В. Образцова. На борту теплохода-театра «Сергей Образцов» были открыты музей кукол, фотовыставка из личной коллекции фотографий Сергея Образцова, сделанных им во время его путешествий по всему миру, организованы кукольные спектакли, мастер-классы по постановке спектакля и изготовлению кукол. И все это – в дополнение к привычной программе с концертами, конкурсами, музыкальными вечерами, экскурсиями. А для круиза на борту теплохода «Сергей Есенин» по маршруту Москва – Санкт-Петербург была запущена программа «В круиз за здоровьем», в которой туристам предлагалось пройти курс оздоровления и похудения под руководством врачей Института Питания РАМН прямо на борту теплохода, в меню ресторана на выбор, кроме обычных блюд, предлагалось диетическое питание.

В сегменте речных круизов российского туристического рынка в 2012 г. появилось новое направление – «Этно-круизы», в программе которых акцент делается на культурное наследие, традиции и уклад, а также национальную кухню и быт народов, которые населяют берега судоходных рек и озер¹⁸.

Первый «Этно-круиз» со специальной программой был организован в сентябре 2012 г. компанией «Мостурфлот» на теплоходе «Михаил Булгаков» по маршруту Москва – Казань – Елабуга – Москва. Путешественникам в ходе круиза была предоставлена возможность ближе познакомиться с богатыми культурными традициями, историей, кухней и творчеством народов Поволжья. Круизы, в

ходе которых туристов ждет специальная этно-программа, будут помечены особым логотипом в списке рейсов навигации – 2013. Компания «Мостурфлот» серьезно готовится к своему новому проекту «Историко-этнографические круизы». Туристам в ходе круизов будет предложено знакомство с самобытной культурой и народами тех мест, где проходит теплоход. На теплоходе «Николай Карамзин» в рейсе из Москвы в Санкт-Петербург в сезоне 2013 г. состоится историко-этнографический фестиваль «Россиеведение» для школьников и студентов Москвы¹⁹.

В сфере экскурсионного обслуживания круизные компании стали предлагать так называемое «экскурсионное меню», в которое входят альтернативные экскурсии (их могут выбирать туристы, не первый раз посещающие тот или иной город по маршруту, причем без всяких доплат), а также дополнительные экскурсии за отдельную плату. Так, компания «ВодоходЪ» ежегодно обновляет экскурсионные программы в городах по маршруту следования своих судов, предоставляя клиенту максимальную свободу выбора. На многих стоянках пассажир может выбрать один из трех вариантов экскурсий, включенных в стоимость тура. «ВодоходЪ» предлагает также многочисленные программы дополнительных экскурсий, в которых уже известные стоянки предстанут в другом ракурсе, что особенно интересно будет опытным круизерам. Например, во время стоянки в Ярославле можно выбрать дополнительную экскурсию в Ростов Великий или Тутаев, а во время стоянки в Горицах – 4 дополнительных экскурсии: обзорная пешеходная экскурсия по Горицам, автобусные экскурсии в Ферапонтов, Кирилло-Белозерский монастырь, в Вологду с посещением Кремля и фабрики «Снежинка»²⁰.

Как российские, так и иностранные туристы, приезжающие в Петербург, стали чаще выбирать комплексный турпродукт, в который входит посещение не только

Петербурга, но и Валаама, Кижей и других примечательных мест. Объединив многолетний опыт по приему туристов в городе на Неве и организации речных круизов, компания «ВодоходЪ» с 2010 г. предлагает своим клиентам новый комплексный турпродукт – «Круиз плюс». Особенно интересно это предложение для тех, кто впервые посещает северную столицу. Кроме традиционной обзорной экскурсии по историческому центру города в программу круиза включены водные экскурсии по рекам и каналам Санкт-Петербурга, а также загородные поездки в Петергоф с посещением Нижнего парка с фонтанами или в Павловск с посещением парка и дворца Павла I. При желании туриста экскурсионную программу пребывания в Санкт-Петербурге можно расширить круизом от 1 до 5 дней по рекам и озерам Северо-Запада (если запланирован 2–3-хдневный отдых, подойдут рейсы на Валаам, Пеллотсари, Коневец, Мандрюги, а для круиза на 5–6 дней – рейсы до Петрозаводска и Кижей)²¹.

Перед компаниями стоит задача расширения географии круизных маршрутов (возобновления старых и освоения новых), а также поиска новых точек захода. Компания «Мостурфлот» впервые в 2012 г. включила в программу круиза Москва – Санкт-Петербург – Москва посещение Медвежьегорска на северном берегу Онежского озера. Круиз с заходом в этот город был организован на четырехпалубном теплоходе «Николай Карамзин». Новинкой сезона 2012 г. компании «Инфофлот» стал круиз по реке Вятка на теплоходе «Василий Чапаев». По Вятке круизные теплоходы не ходили уже лет тридцать, что придает подобному предложению особый интерес. Этот проект вошел в «золотую коллекцию круизов» компании. Круизные операторы стремятся постоянно обновлять круизные маршруты, тем не менее, инфраструктура внутренних водных путей достаточно стабильна, новые каналы,

стоянки и причалы появляются крайне редко, так что перед разработчиками круизов стоит очень сложная задача.

Таким образом, успешное развитие речных круизов в России возможно при условии объединения усилий государства и круизных операторов по реновации круизного речного флота и круизной инфраструктуры, разработке комплексных турпродуктов и продвижению межрегиональных круизных маршрутов, а также благодаря расширению географии круизных маршрутов и созданию тематических круизов и специальных программ.

¹Речные путешествия глазами статистики. [Электронный ресурс]: http://www.oteplohodah.ru/poleznaja-informacija/rechnye-puteshhestvija_glazami-statistiki.html

²Резолюция III Международной конференции «Морской туризм» 7–8 июля 2011 г. [Электронный ресурс]: <http://novosibirsk.er.ru/> С. 3.

³В России круизная индустрия отметила 11% рост. [Электронный ресурс]: <http://www.tourprom.ru/news/16244>

⁴Смолин А. Главные тренды рынка внутреннего туризма. Сайт Ассоциации Туроператоров России. [Электронный ресурс]: <http://www.atorus.ru/ru/news/press-centre/new/9282.html>

⁵Махова Н. Спрос на речные круизы навигации 2013 года вырос на 15-30%. [Электронный ресурс]: <http://www.tourprom.ru/news/19343>

⁶О теплоходах. Информационный портал. [Электронный ресурс]: <http://www.oteplohodah.ru>

⁷Махова А. Речные круизы в России в 2012 году не досчитались 17% туристов. [Электронный ресурс]: <http://www.tourprom.ru/news/18921>

⁸Павлюченко Ю.Н., Новосельцев Е.М., Парняков А.В. История судостроения: Круизные суда. Владивосток, 2009. С. 5.

⁹Изношенность круизных судов в России превышает 75%. [Электронный ресурс]: <http://www.blackseanews.net/16:0507.03.2012>

¹⁰Анисимов К.О., Егоров Г.В., Ефремов Н.А. Строительство новых судов с использованием элементов судов-доноров – реальный путь сохранения российских речных круизов. [Электронный ресурс]: <http://www.mosturflot.ru/articles/14261>

¹¹Транспортная стратегия Российской Федерации на период до 2030 года. Министерство транспорта РФ. 2008. [Электронный ресурс]: <http://www.mintrans.ru/document>

¹²Гончарова С. Модернизация флота и новые проекты помогут преодолеть кризис на рынке речных круизов. [Электронный ресурс]: <http://www.interfax.ru/tourism>

¹³Сайт круизной компании «Мостурфлот». [Электронный ресурс]: <http://www.mosturflot.ru>

¹⁴Коммерсант-Деньги. Как открыть бизнес на речных круизах? URL: http://bishelp.ru/svoe_delo/otrasl/razvle4enia/ стратегия Российской Федерации на период до 2030 года. Министерство транспорта РФ. 2008. [Электронный ресурс]: <http://www.mintrans.ru/documents/>

¹⁵Дементьев С. Речные круизы держат удар // Турбизнес. 2012. № 9. С. 58.

¹⁶Воронцова О. Речные круизы: русские идут // Эксперт Северо-Запад. № 33 (287). С. 44.

¹⁷Сайт круизной компании «Инфофлот». [Электронный ресурс]: <http://www.infoflot.com/news>

¹⁸Этнотуризм – новые возможности круизного туризма в России. [Электронный ресурс]: <http://www.yar.ru/news297.html>

¹⁹Константинова М. Навигация 2013 ждет туристов // Туринфо. 2013. № 5 (773). С. 13.

²⁰Сайт круизной компании «Водоходь». [Электронный ресурс]: <http://www.vodohod.com>

²¹Круиз плюс: Отдать швартовы! //Отдых в России. 2010. № 49. [Электронный ресурс]: <http://rustur.ru>

РЕКРЕАЦИОННЫЕ РЕСУРСЫ КОЛЬСКОГО ПОЛУОСТРОВА И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ВОДНОГО ТУРИЗМА

Водный туризм рассматривается как разновидность спортивного или экстремального туризма¹. Представляется актуальным расширить содержательное наполнение этого понятия, поскольку туризм, связанный в той или иной степени с водными объектами, включает в себя не только спортивные элементы, но и аспекты культурно-познавательные, оздоровительные, а также ознакомление с природными достопримечательностями. Водный туризм «заключается в массовых длительных водных путешествиях на туристских судах с целью отдыха, общения с природой и прохождения определённого маршрута в привлекательных природных регионах»².

Более того, наблюдается тенденция отнесения и круизов к группе водных видов туризма. «Почти все виды водного туризма можно отнести, скорее, к спортивному туризму, – утверждает отечественный специалист, – за исключением каких-либо путешествий по воде, которые осуществляются с рекреационной целью (круизы)»³.

Рассмотрим рекреационный потенциал одного из перспективных туристических регионов нашей страны – Кольского полуострова с точки зрения развития водного туризма в расширенном его понимании.

На протяжении многих десятилетий огромной популярностью здесь пользуется лыжный туризм, пешие горные походы. Однако область площадью около 150 тыс.

кв. км, имеющая приблизительно 127 тыс. водных объектов (18209 рек и 111 609 озер), не могла не стать центром притяжения любителей водного туризма. Реки Мурманской области, в зависимости от рельефа местности и основных гидрогеографических характеристик, делятся на четыре основные группы: полуравнинные (Поной, Варзуга, Стрельна), реки-каналы (Пива, Варзина, Колвица), реки озерного типа (Восточная Лица, Рында, Умба, Дроздовка) и, наконец, реки горного типа (Малая Белая). Руслу рек Кольского полуострова сложены скальными породами в сочетании с валунами, галькой, иногда песком. Вымытые из ледниковых отложений крупные камни образуют пороги и водопады.

В восточной части полуострова реки располагаются радиально. Они берут начало на возвышенностях центральной части и в верховьях имеют значительный уклон; в среднем течении они протекают по равнине; перед впадением в море прорезают плато: в этих местах они бурны, порожисты, уклон снова резко возрастает. Реки центральной (гористой) части Кольского полуострова – чисто горные, с большим количеством камней, быстрым течением и разнообразными порогами малопригодны для водных путешествий. Интересны реки Западной части Мурманской области; в большинстве своем это короткие и очень бурные протоки между озерами⁴.

Лучшее туристское судно для этого района – разборная байдарка или надувная резиновая лодка, поскольку реки Кольского полуострова мало подходят для путешествий на плотках, а переброска лодки из бассейна одной реки в бассейн другой – довольно трудное, часто непосильное дело.

Есть несколько особенностей природы этого края, которые определяют целесообразность использования рек и озёр для знакомства с ним. Во-первых, большинство рек представляет собой озерно-речные системы. Во-вторых,

верховья ряда рек расположены близко друг от друга. Возможность подниматься вверх по одной реке и сплавляться по другой позволяет совершать многокилометровые путешествия через весь полуостров. В-третьих, обширные пространства равнин (около 40% всей площади полуострова) заболочены, что затрудняет передвижение пешком. Пробравшись по реке в удаленные районы, можно совершить радиальные выходы в интересные места и таким образом соединить водный поход с пешеходным. Кроме того, некоторые объекты доступны главным образом только для наблюдения водными туристами. Это, например, живописные водопады на реках Чаванга и Чапома или петроглифы Каннозера (остров Еловый), о которых будет сказано далее.

Среди порожистых рек Мурманской области давно стали популярными Поной, Варзуга, Умба, Нива, Тулома, озера Имандра, Умбозеро, Ловозеро, и как следствие, рафтинг и сплав на них. Тысячи озер, соединенных короткими протоками, разбросаны среди холмов. Котловины наиболее крупных озер, как и долины рек, связаны с тектоническими впадинами, разломами и трещинами. Такие озера имеют неровное дно с большими глубинами, мелями и островами, крутые скалистые берега и изумительные очертания берегов. Количество мелких озер огромно – их в области около ста тысяч.

Реки и озера области богаты рыбой. В них ежегодно входит с моря очень ценная во всем мире рыба – семга. Не случайно одним из основных видов хозяйственной деятельности местного населения был рыбный промысел, и сейчас визитной карточкой Кольского полуострова является рыболовный туризм, который осуществляется на реках Рында, Харловка, Варзина, Йоканга, Поной, Варзуга, Умба, Кола и др. На 74 реках разрешен лов семги в период ее хода на нерест. Туристы из 35 стран мира и России ежегодно приезжают на Кольский полуостров для

ловли атлантического лосося («нахлыстом», по принципу: «поймал – отпустил»).

Водные богатства края определили особое отношение к ним местного населения – саамов, что нашло отражение в фольклоре. У всех народов мира существуют мифы о сотворении мира. В саамском мифе «О начале человека» говорится: «Налетел гром, сокрушил шапку на голове-горе, и вырвалась из земных колодцев струя воды высотой до неба. Сильно была струя, так сильно, что затопила всю землю. И не было земли. Было одно море – вода. Осталась только одна травинка и уточка. От травинки выросла земля, а из яиц, которые снесла уточка пошло все живое на земле». Саамский миф рассказывает, что из первого яйца, которое снесла уточка, произросли деревья и травы. Самыми первыми деревьями были береза, ель и сосна. Потом образовался мох, отделились острова и озера, «и от озера до озера потекли ручьи»⁵.

Сказка «Как старик саами врагов перехитрил» начинается с описания озера: «Лежит в широкой тундре Ловозеро. Самое большое, самое красивое, самое рыбное, самое глубокое озеро в тундре. Главное озеро саамов. Самое главное. С тех пор как солнце взошло над землей, на Ловозере поселились вежники. Кто на берегах стал жить. Кто на островах вежу построил. Кому где понравилось»⁶.

Обращение к саамскому фольклору в данном случае закономерно, поскольку одним из направлений развития туризма является этнотуризм – посещение сёл коренного населения. Это – Ловозеро (переводится как «Селение сильных у озера») на реке Вирма, Краснощелье на реке Поной, Сосновка в устье одноименной реки, при впадении её в Белое море. Предусмотрено также посещение поморских сёл на побережье Белого моря.

В приморской полосе существуют возможности для круизного туризма между поморскими селениями. Поморские села – интереснейший объект культурно-

познавательного туризма, этнотуризма. Многие строения в них являются памятниками архитектуры. Здесь прекрасно сохранились культурные ландшафты морского побережья и исторический облик деревень. Колоритные проявления культурной традиции Терского поморья сохраняются в старинных прибрежных селениях (Варзуга, Кузомень, Чаваньга, Чапома, Тетрино). Сложившиеся здесь традиционные формы хозяйствования являются важным национальным достоянием и могут быть объектом экскурсий. В поморских семьях до сих пор можно найти много предметов старины – памятников народной культуры поморов: щепные птицы, плетеная береста, пояса ручного ткачества, бузурунки орнаментального вязания, замысловатые узоры, вышитые на нагрудниках и полотенца⁷. Села Умба и Варзуга сохранили быт и традиции терских поморов. В Умбе проводятся «Поморская гребная регата», фестиваль «Рыбья морда», международный фестиваль фольклорной музыки, народных традиций и ремесел стран Баренц-региона.

Особый интерес вызывают памятники деревянного зодчества, расположенные в поморских сёлах. Самым известным архитектурным памятником в Мурманской области является древнейшая на Кольском полуострове Успенская церковь, которая построена в 1674 г. в селе Варзуга (илл. 1). Церковь еще достаточно прочна, хотя сооружалась она простейшими инструментами – топором и долотом, без применения скоб и гвоздей. Успенская церковь охраняется государством как памятник истории и культуры.

К старинным памятникам архитектуры принадлежат также церковь Иконы Божьей матери «Тихвинская» в селе Кашкаранцы (XIX в.), часовня Безымянного инокa Терского (XVII в., восстановлена в 2003 г.), Никольская церковь в селе Ковде, (XVII в.), церковь святителя Афона-

сия Великого в Варзуге (XIX в., возвращена приходу в 1999 г.).

Редкий объект культурно-познавательного туризма представляют собой петроглифы озера Канозера (илл. 2). Их находка на Кольском полуострове произошла в июле 1997 г. при участии сотрудников музея АО «Севредмет» (п. Ревда). Во время стоянки на небольшом скалистом острове были найдены неизвестные ранее наскальные изображения. Вначале было обнаружено четыре изображения: лодки с гребцами, фигура человека, шамана с поднятыми руками и согнутыми в коленях ногами и фигура оленя или лося. В дальнейшем эти находки изучались также осенью 1997 г., летом 1998 и осенью 1999 гг. Всего на сегодняшний момент найдено несколько тысяч наскальных изображений. Датировать время исполнения рисунков можно предположительно по аналогии с петроглифами Белого моря – приблизительно I–III тысячелетия до н.э. При этом обнаружены разновременные слои изображений. Посещение острова Еловый возможно, в частности при сплаве по реке Умба. Таким образом, туристы могут познакомиться с одним из крупнейших в мире скопленных древних рисунков.

Помимо Канозера, наскальные рисунки на Кольском полуострове были обнаружены еще в двух местах. Впервые петроглифы в Мурманской области были найдены у заброшенного селения Чальмны-Варрэ в среднем течении реки Поной в 1973 г. Их возраст – около трех-четырёх тысяч лет. Один из камней с петроглифами Чальмны-Варрэ был вывезен в краеведческий музей Ловозера. А в 1981 г. на полуострове Рыбачьем были обнаружены «писаницы» – рисунки охрой на камне. Их возраст, по разным данным, составляет около восьми тысяч лет. Кстати, при их исследовании обнаружилось, что рядом с рисунками есть изображения, процарапанные металличе-

ским орудием, происхождение которых остается пока неизвестным.

Ещё один познавательный объект, связанный с водным туризмом, – лабиринты. Они размещаются на морском побережье, часто на берегу мелких порожистых рек, вблизи устья – умбский – на мысе Аннин Крест (илл. 3), понойский, кандалакшский. Каменные лабиринты представляют собой наземные сооружения, образующие в целом овал или почти круг. Короткая ось всегда проходит через «вход» лабиринта. Образованы лабиринты небольшими, чаще округлыми, окатанными морем «дикими» камнями (двадцать-тридцать, редко сорок сантиметров в диаметре), в изобилии рассеянными поблизости. Выложенные в один ряд в виде концентрических кругов, камни создают часто сложные спирали. Особенность лабиринтов заключается в том, что, если, выбрав правильное направление, точно следовать «дорожке» (промежуток между рядами камней), можно обойти весь лабиринт до «центра» и выйти из него обратно. При ошибочном же направлении человек будет кружить по его «дорожкам».

Памятники истории и культуры дополняются природными рекреационными ресурсами. Главными из них являются сохранившиеся в естественном состоянии природные ландшафты морского побережья. Эколого-познавательными объектами маршрутного туризма являются типичные и уникальные природные комплексы материкового побережья и островов – коренные абразионные берега моря, тундра, лесотундра и тайга (смену которых можно наблюдать при движении с севера на юг), сопки, гранитные скалы, обработанные ледником. На острове Кильдин находится реликтовое озеро Могильное, состоящее из нескольких слоёв, которые отделены друг от друга. Несколько придонных метров озера составляет ил. Гниющая органика настолько богата сероводородом, что в ней нет живых организмов, кроме нескольких видов бак-

терий. Следующий слой этого подводного «пирога» образован серобактериями. Они активно поглощают сероводород и не дают распространяться смертоносному газу во всей толще воды. Бактерии окрашены, поэтому слой воды, в котором они обитают, имеет нежный розоватый оттенок. Над розовым слоем находится морская вода, где уже обитают морские организмы; в основном, это полярные медузы, а также разновидность морской трески. Самый верхний слой толщиной около 5 метров образует пресная прозрачно-зеленая вода, в которой живет много видов рачков и других мелких обитателей.

Одновременно природным и своеобразным памятником истории освоения недр Кольского полуострова являются старинные разработки аметиста (вероятно конец XVIII в.) на территории геологического памятника «Аметисты мыса Корабль». В красноцветных песчаниках видны вкрапления аметиста; к поверхности земли выходит жила аметиста видимой площадью 20 на 5 метров и мощностью 15–20 сантиметров.

Все эти памятники природы, истории и культуры могут быть объектами круизного туризма. В настоящее время уже существуют морские арктические круизы. Ежегодно летом организуются круизы на атомных ледоколах в район Северного полюса и к Земле Франца-Иосифа. Рейсы продолжительностью около двух недель пользуются большой популярностью у любителей экзотических путешествий во всем мире. Ледоколы «Росатомфлота» выполняют три-четыре таких рейса в летний период (в 2012 г. осуществлено четыре рейса, в которых приняли участие около 500 человек).

Первым российским юридическим лицом-организатором экспедиционных круизов в Арктике стала московская компания «Клуб Путешествий Спешиал», которая организовала собственный круиз на Землю Франца-Иосифа летом 2010 г. на дизельном ледоколе «Капитан

Драницын». Компания планирует организовать арктические круизы из Мурманска и Архангельска. Российско-английская московская компания «Посейдон Экспедишнз» является туроператором ледокольных круизов на Северный Полюс. Рейсы на Северный полюс выполняются из Мурманска через Шпицберген или через Землю Франца-Иосифа с заходом на Новую Землю и осмотром птичьих базаров и наблюдением за арктическими животными на скале Рубини, в бухте Тихая, на островах Чампа, Рудольфа.

Основным туроператором по организации морских прогулок в Баренцевом море является компания «Пилигрим», организующая туры на яхте «Катарина» по Кольскому заливу, на остров Кильдин, полуострова Немецкий и Рыбачий⁸. Руководство области планирует расширение круизных маршрутов. В связи с этим власти Мурманской области намерены начать строительство специализированного круизного порта «Арктическая гавань» и довести количество круизных судов с 15 (в 2012 г.) до 50⁹.

Губернатор Мурманской области связывает развитие туризма с налаживанием круизных линий, объясняя это тем, что иностранцы посещают не только культурные достопримечательности, но и ездят по местам, где во время Второй мировой войны шли бои¹⁰. Таким образом, побережья Баренцева и Белого морей Кольского полуострова обладают разнообразными ресурсами для развития прибрежного морского туризма.

Разветвленная озерно-речная система с почти нетронутой цивилизацией природой, сохранившейся относительно недалеко от центральной части России, является богатейшим ресурсом для развития экологического туризма. На территории области расположен биосферный заповедник «Кандалакшский», заповедники «Лапландский», «Пасвик», региональные заказники.

Для экотуристов очень интересно посещение озера Ловозеро, вблизи которого можно найти совершенно нетронутую природу. Из жилых поселений рядом с ним находятся только база метеорологов и деревня Нивка. Следует отметить также реку Йоканьга, которая протекает через несколько озёр и имеет протяжённость более 200 км. В неё впадает около 800 речушек и ручьёв. На этой реке можно увидеть очень красивые небольшие водопады, также как и на реках Чаваньга, Чапома, Пулоньга.

Несомненной привлекательностью для экотуристов обладает Умбозеро. Это озеро - большое и красивое - само по себе может стать районом туристского путешествия по воде, но, кроме того, предоставляет возможность совершить байдарочный поход вдоль его берегов, делая радиальные пешие выходы в Хибинские, Ловозерские тундры.

В рамках экологического туризма особое место занимают ботанические видоохранные памятники. Например, долина реки Киткуай с уникальными, редкими растениями: субарктический тимьян, горечавка. Или же - Арники ущелья у озера Пальга – государственный ботанический видоохранный памятник природы, добраться до которого можно только водным путём. Лучшее время для водных походов – июль, август; одновременно это и время сбора грибов и ягод, в том числе на побережье водоёмов, небольших малодоступных островках.

Каждый год появляется новые виды туров, например, организация путешествий по рекам и озерам с использованием яхты, или небольших рыболовных судов, которые для любителей рыбной ловли выводит в море одна из туристических фирм. Таким образом, Мурманская область предоставляет экологическому туристу огромное количество возможностей единения с природой.

Резюмируя, можно отметить, что водный туризм очень удобен для знакомства и с природой края, и с куль-

турно-историческими объектами, в комплексе он может способствовать развитию других видов туризма, что, в свою очередь, определяет необходимость разработки новых туристических маршрутов и туров. Вместе с тем нельзя обойти вниманием проблемы, затрудняющие туристическую деятельность; они многочисленны и разноплановы, и рассматривать их следует в аспекте комплексного развития водного туризма на Кольском полуострове. Препятствием для развития водного туризма являются:

1. Низкий уровень инфраструктуры (плохие дороги, отсутствие гостиниц, высокие цены, отсутствие объектов придорожной инфраструктуры и т.п.). Можно отметить, что имеющиеся уже в настоящее время дороги и тропы вдоль побережья, а также некоторые промышленные избы и неиспользуемые здания при некоторых дополнительных затратах могут стать элементами рекреационной инфраструктуры.

2. Низкий уровень сервиса. Например, рыбный и круизный туризм в Арктику – уникальные и дорогие виды туризма, способные привлечь иностранцев, но их привлекательность резко снижается из-за серьезных недостатков инфраструктуры и обслуживания.

3. Труднодоступны яркие природные и исторические объекты. Так, например, Терский район не имеет ни одного легального места для размещения туристов.

4. Загрязнение водоемов сточными водами, которое происходит в основном от предприятий металлургической, горно-химической промышленности и жилищно-коммунального хозяйства.

5. Большие потоки самодельного туризма. Этот вид туризма удовлетворяет потребность в путешествии, но в то же время является объектом пристального внимания и заботы МЧС. «Самодельные» туристы зачастую оставляют за собой пожарища, уродуют природные памятники и не приносят пользы экономике региона.

6. Недостаточность кадров для проведения круизных, экологических, культурно-познавательных туров, в особенности нехватка проводников. Для этой профессии необходимо в совершенстве знать те места, где предполагается провести маршрут и он должен обеспечить безопасность туристов. Таких людей в российской глубинке немало, но немногие из них обладают научными знаниями для объяснения туристам того или иного факта.

7. Наличие погранично-регламентированной зоны.

8. Отсутствие законодательно утвержденного права на безвизовый прием иностранных туристов с круизных лайнеров на период до 72 часов.

Всемирная туристская организация определила несколько самых перспективных сегментов развития туризма, среди которых: культурно-познавательный туризм (он растёт опережающими темпами – 10% от мирового туристского потока); экологический туризм, круизы¹¹.

Мурманская область имеет все основания для развития выше перечисленных видов туризма, благодаря своей уникальной природе, историко-культурному наследию, а также расширению сферы водного туризма за счёт привлечения внимания туристов к объектам, находящихся на побережье морей, озёр, рек – как естественного, так и антропогенного происхождения. Таким образом, перспективная тенденция развития водного туризма на Кольском полуострове – объединение с современными видами туризма – экологическим, культурно-познавательным, этно-туризм, круизным – диктуется современными реалиями.

¹ Биржаков М.Б. Специальные виды туризма. СПб., 2011. С. 27, 34.

²Журнал о водном туризме. [Электронный ресурс]: <http://www.vodyanov.net>

³Плис В.В. География водного туризма в России. // Современные научные исследования и инновации. Март. 2012

[Электронный ресурс]: <http://web.snauka.ru/issues/2012/03/10339>

⁴Славинский О., Царенков В. Туристские путешествия по Кольскому полуострову. [Электронный ресурс]: <http://poxod.ru/guidebook>

⁵Мифы и легенды народов России. [Электронный ресурс]: <http://www.bibliotekar.ru/rossia/1.htm>

⁶Там же.

⁷[Электронный ресурс]: <http://www.biodiversity.ru/kola/html/tersky/4.1.html>

⁸Грушенко Э.Б. Возможности развития туризма в Западно-Арктическом регионе России // Север Промышленный. 2010. № 5. [Электронный ресурс] <http://helion-ltd.ru/content-s-p-05-2010/>

⁹[Электронный ресурс]: <http://portnews.ru>

¹⁰[Электронный ресурс]: <http://nw.ria>

¹¹[Электронный ресурс]: <http://helion-ltd.ru>

Иллюстрации

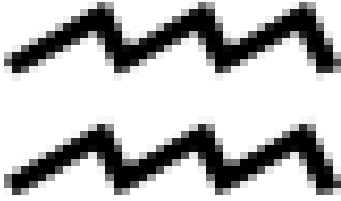
**Иллюстрации к разделу
«ОБРАЗЫ ВОДЫ В КУЛЬТУРНОМ ДИСКУРСЕ»
(автор В.А. Доманский)**



Илл. 1. Аллегорическое изображение морских божеств –
нереид.



Илл. 2. Дипилонская амфора 9–8 вв. до н.э. Афины. (Национальный музей).



Илл. 3. Эмблема воды.



Илл. 4. П. Рубенс. «Союз Земли и Воды».

**Иллюстрации к разделу
«ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ГИДРОНИМОВ
В СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ
(на материале произведений
французского классицизма)»
(Автор *О.Б. Кафанова*)**



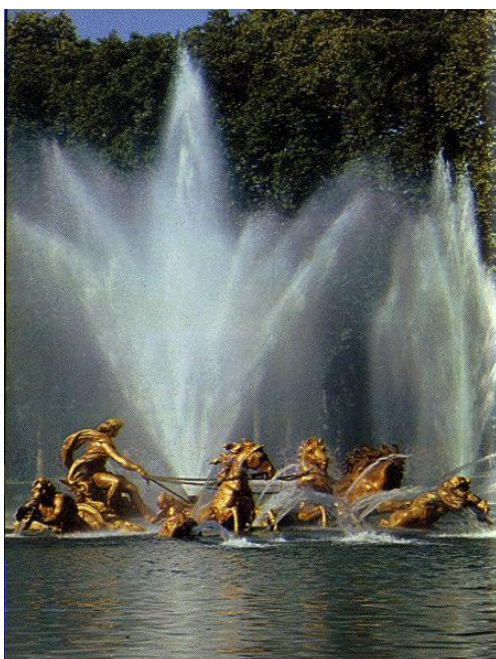
Илл. 1. Главный дом усадьбы Во-ле-Виконт.



Илл. 2. Версаль. Главная ось – Большой канал.



Илл. 3. Версаль. Бассейн Аполлона.



Илл. 4. Версаль. Фонтан «Колесница Аполлона»
(1671, художник Ш. Лебрен, скульптор Ж.-Б. Тюби).



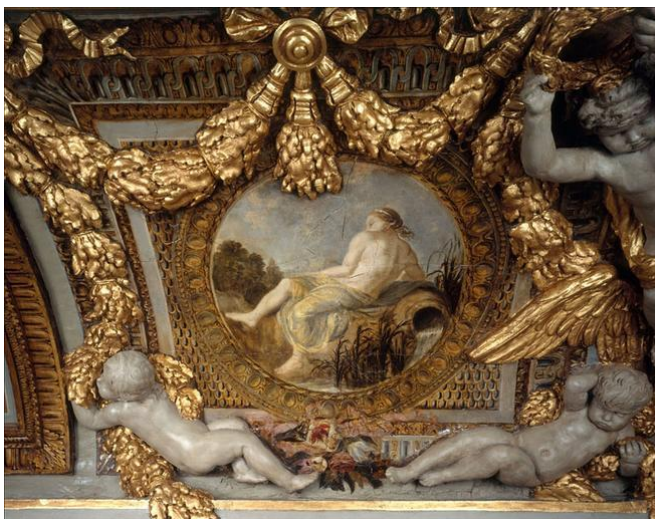
Илл. 5. Версаль. Фонтан Латоны (1668–1670, архитектор А. Ленотр, скульпторы Г. Марси и Б. Марси).



Илл. 6. Н. Пуссен. «Переход через Красное море» (1634).



Илл. 7. Н. Пуссен. «Триумф Нептуна или Рождение Венеры» (1635–1636).



Илл. 8. Ш. Лебрэн. «Наяда, или Вода» (1652–1655).



Илл. 9. О.Д. Энгр. «Источник».

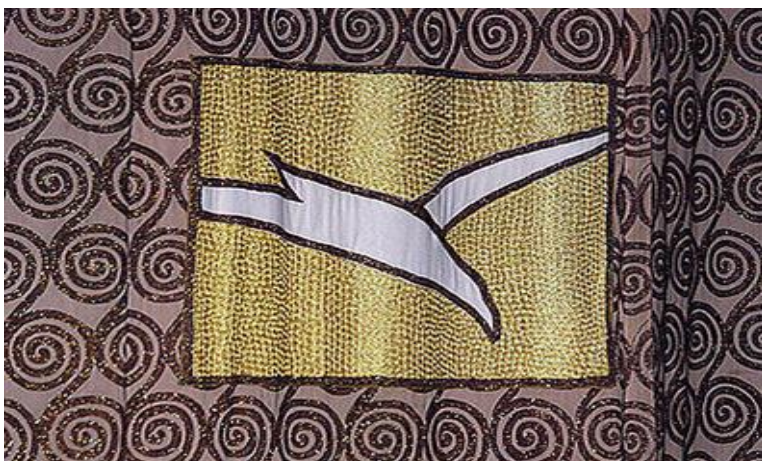
**Иллюстрации к разделу
«ВОДНАЯ СТИХИЯ В КОНТЕКСТЕ
ОРГАНИЗАЦИИ ЖИЗНЕННОЙ
ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ
СРЕДЫ»**
(Автор М.Е. Балашов)



Илл. 1. Фрагмент храма Эрехтейон
на Афинском Акрополе.



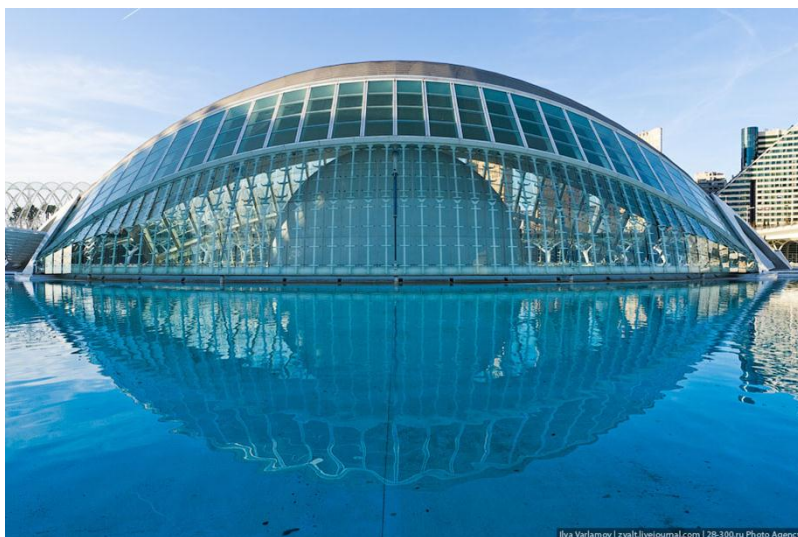
Илл. 2. Фонтан Треви в Риме, 1732–1762.
Архитектор Николо Сальви.



Илл. 3. Занавес МХТ. Создан при участии архитектора Ф.О. Шехтеля.

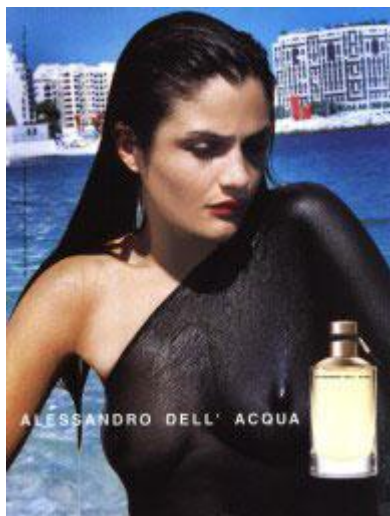


Илл. 4. Жилой комплекс Волна (The Wave), 2009. Арх. бюро Hening Larsen Architects. Голландия.

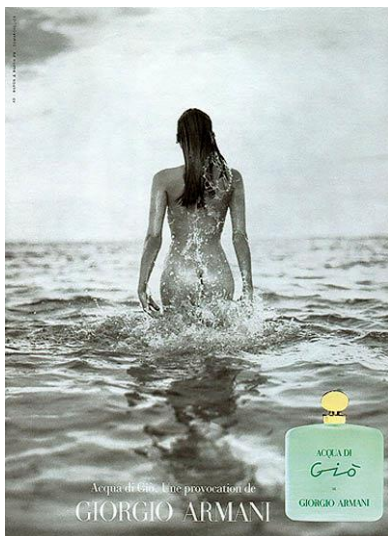


Илл. 5. Дворец искусств королевы Софии в Валенсии. Арх. С. Калатрава.

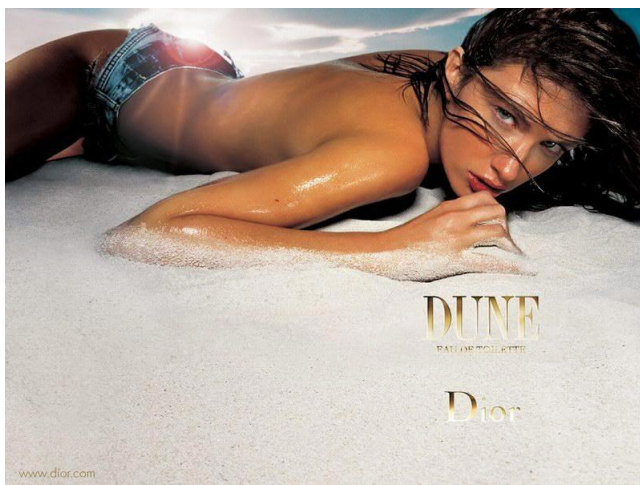
**Иллюстрации к разделу
«МОТИВЫ ВОДЫ
В РЕКЛАМНОМ ДИЗАЙНЕ ПАРФЮМЕРИИ»**
(Автор В.А.Смородина)



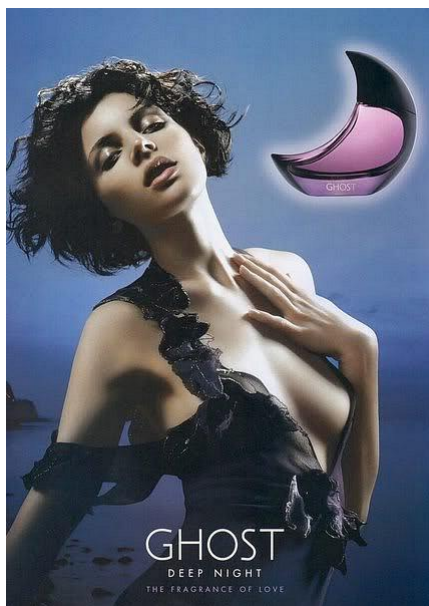
Илл. 1. Реклама парфюмерной воды
«Alessandro dell'Acqua».



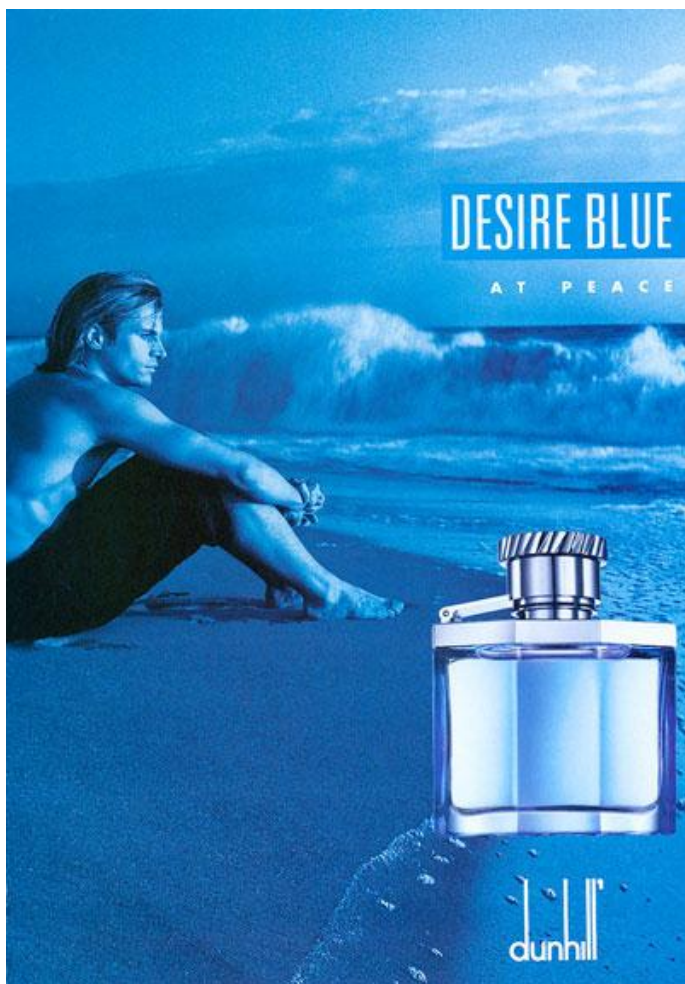
Илл. 2. Реклама парфюмерной воды «Acqua di Giò» от Giorgio Armani.



Илл. 3. Реклама туалетной воды «Dune» от Christian Dior.



Илл. 4. Реклама парфюмерной воды «Chost».



Илл. 5. Реклама туалетной воды «Desire Blue».

**Иллюстрации к разделу
«ОБРАЗЫ И МОТИВЫ ВОДЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ФОТОГРАФИИ»**
(Автор И.В. Шугайло)



Илл. 1. Маркус Ройгельс. «Пузырёк над пузырьком».



Илл. 2. Маркус Ройгельс. «Ведьмина шляпа».



Илл. 3. Маркус Ройгельс. «Пламя».



Илл. 4. Кристоф Жакро. Фотография из серии «Париж под дождем».

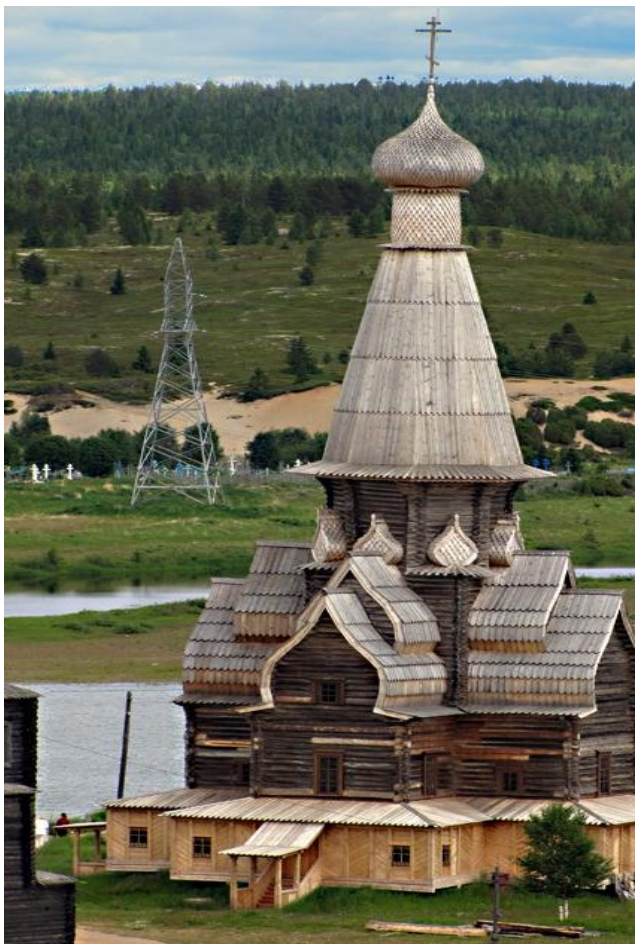


Илл. 5. Кристоф Жакро. Фотография из серии «Гонг-Конг под дождем».

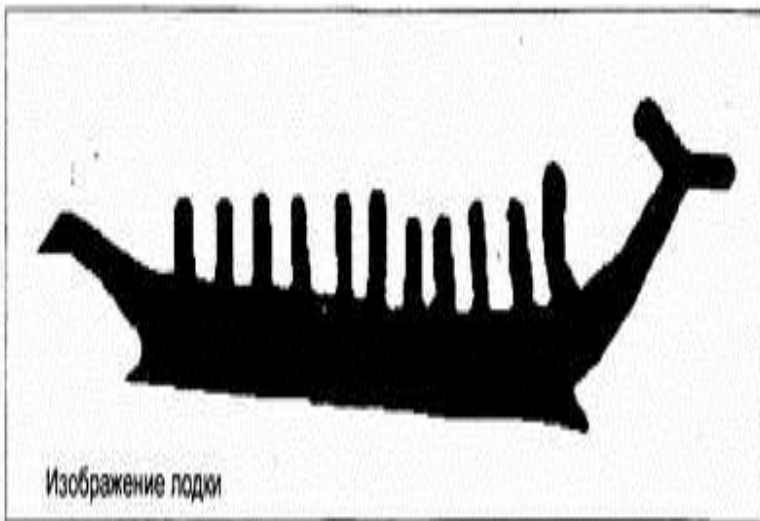


Илл. 6. Кристоф Жакро. Фотография из серии «Гонг-Конг под дождем».

**Иллюстрации к разделу
«РЕКРЕАЦИОННЫЕ РЕСУРСЫ
КОЛЬСКОГО ПОЛУОСТРОВА И
ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ
ВОДНОГО ТУРИЗМА»**
(Автор Т.П. Гуйван)



Илл. 1. Успенская церковь в Варзуге.



Илл. 2. Петроглифы Канозера.



Илл. 3. Умбский лабиринт.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аксельссон М. (Axelsson)
Аксенов В.
Александр Ш.
Александр Македонский
Алексеев Е.И.
Алёшин А.
Альфред Великий
Андерсен Х.
Андреев Д.
Андроник Родосский
Анисимов К.О
Антисфен
Аристотель
Армани Дж.
Арнхейм Р.
Афанасьев А.Н.
- Б**
Бажанов П.
Байрон Дж.Г.
Бакст Л.С.
Балдессарини В.
Бальмонт К.Д.
Барт Р.
Батеньков Г.С.
Бахтин М.М.
Башляр Г. (Bachelard G.)
Бёклин А.
Белинский В.Г.
Бенн Г.
Бердяев Н.А.
Бернхард Т.
Билинкис Я.С.
Биржаков М. Б.
Бирман Н.
Благой Д.Д.
- Бодлер Ш.П.
Больш Н.
Бонапарт М.
Боннар А.
Борисов-Мусатов В.Э.
Бородин А.П.
Бофиль Р.
Брехт Б.
Бродский И.А.
Буало Н. (Boileau)
Бунин И.
Бышевский И.
- В**
Василевский Л
Вельде А. ван де
Вёльфлин Г.
Вениаминов И.
Вергилий Публий Марон
Визлинг Х.
Виллемер М.
Виноградов В.В
Виппер Б.Р.
Владимилова М.М.
Влахов С.
Воронцова О.
Воронцова О.
- Гёте И.В.
Гарди Т. (Hardy)
Гауди А.
Гачев Г.
Гачев Г.Г.
Гейне Г.
Гераклит
Гердер И.Г.

Герлен П.Ф.П.
Гёте И.В.
Гинзбург Л.Я.
Гоген А.И. фон
Голиков В. М.
Голубкина А.С.
Гольденвейзер А.Б.
Гомер
Гончарова С.
Горбовский А.А.
Городецкий В.
Горский А.
Горшков Н.П.
Горький М.
Горюнов В.С.
Горюнова Л. В.
Градский А.
Гранин Д.
Грасс Г. (Grass)
Грассе Э.
Грушенко Э.Б.
Грязнов А.А.
Грякалова Н.Ю.
Гурджиев Г.И.
Гурилев А.Л.
Гурова И.Г.
Гусев Н.Н.
Гут А.Х.

Данте А.
Данхилл А.
Даррьёсек М.
Дёблин А.
Делиль Ж. (Delille)
Дементьев С.
Демин В.Н.
Демокрит Абдерский
Демурова Н. М.
Деррида Ж.

Дефо Д.
Джеймс У.
Джейн Ф.
Джойс Дж.
Джонсон Ч.Р.
Диккенс Ч.
Диоген Лаэртский
Диор К.
Довженко А.П.
Достоевский Ф. М.
Дюбо Ж.Б. (Dubos)

Егоров Г.В.
Егоров Г.В.
Егоршева Н.
Екатерина II
Елистратов В.С.
Емельянов. В.В.
Ёргольская Т.А.
Ершов А.А.
Ефремов Н.А.

Жакро К.
Жирмунская Н.А.
Жирмунский В.М.
Жуан II
Жуковский В.А.

Заварихин С.
Занин С.
Звягинцев А.П.
Зеньковский В.В.
Золя Э.

Изенберг К.В.
Иконников А.В.
Илюшин А.А.
Имшинецкая И.
Исикава Такубоку

Каган М.С.
Калатрава С.
Кант И.
Карельский А.
Карпухин О.И.
Катарский И.
Кафка Ф.
Кафтанджиев Х.
Кацман Ф.М.
Кент У. (Kent)
Киреевский П.В.
Клинт Г.
Ключевский В.О.
Козлов И.И.
Колбасин Е.Я.
Колчак А.
Комаров В.
Константинова М.
Коренева М.Ю.
Коринфский А.А.
Королёв К.М.
Косач-Квитка Л.(Леся
Украинка)
Костина А.В.
Котельников В.А.
Кошкин А.Л.
Краско Т.
Кричман М.В.
Круглова Л.К.
Крут Ф.
Купер Дж.Ф.
Кьеркегор С.
Кэмпиион Дж.
Кэмфилд Г.
Кюи Ц.А.

Лавровский Н.А.
Лалик Р.
Лафайет М.М. де

Лафонтен Ж. (La Fontaine)
Лебрен Ш. (Le Brun)
Ле Корбюзье Ш.Э.Ж.Г.
Левик В.В.
Левин Константин
Левина Э.Г.
Лево Л. (Le Vau)
Лейбниц Г.В. фон (Leibniz)
Ленерт Г. (Lehnert)
Ленотр А. (Le Nôtre)
Леонтьев А.А.
Лермонтов М.Ю.
Лессинг Г.Э. (Lessing)
Лефрен С.
Линде А.Д.
Лихачев Д.С.
Ломброзо Ч.
Лопушинский Е.
Лоррен К. (Lograin)
Лосев А.Ф.
Лотман Ю.М.
Лукач Г.
Лукиан Самосатский
Лукреций Тит Кар
Люлли Ж.Б. (Lully)

Мазин В.
Макаревич Э.Ф.
Макаров С.О.
Маклакова Т.Г.
Маковицкий Д.П.
Макробий Феодосий
Мальчуков Л.
Манн Г.
Манн Т.
Маргольм Л.
Махова Н.
Махова А.
Маяковский В.

Мелвилл Г. (Melville)
Мелкова А.С.
Менипп Гадарский
Мережковский Д.С.
Мечников Л.И.
Мильтон Дж. (Milton)
Михайлов Б.
Михалев В.П.
Мишле Ж. (Michelet)
Мольер Ж.Б. (Molière)
Мордвинов С.И.
Моррис У.
Музиль Р.
Мюнцер

Набоков В.
Назарова В.Т.
Невельской Г.И.
Некрасов Н.А.
Немирович-Данченко В.И.
Нестерова Е. К.
Низамов Р.
Никитина Н.А.
Николай I
Николай II
Ницше Ф. (Nietzsche)
Новосельцев Е.М.
Нойхаус Ф.

Овсяннико-Куликовский
Д.Н.

Павел I
Павлова Н.С.
Павлюченко Ю.Н.
Павсаний
Палладио А.
Панаева А.Я.
Паперный В.М.

Парняков А.В.
Пастернак Б.
Першаков А. Ф.
Петерсон В.
Петр I
Платон
Плис В.В.
Плюханова М.Б.
По Э.А.
Подолинский А.И.
Полежаев А.И.
Пригожин И.Р.
Пришвин М.
Пруст М.
Пуарэ П.
Пуссен Н. (Poussin)
Пудовкин В.И.
Пушкин А.С.

Раджниш Б.Ш. (Ошо)
Разин С.
Разумова Н.Е.
Райт Ф.Л.
Райт-Ковалева Р.
Рахманинов С.В.
Репин И.Е.
Риччи Н.
Роганова И.
Рогов В.В.
Ройгельс М.
Рубенс П.П.
Руднев В.
Руссо Ж.-Ж.

Сабатини Р. (Sabatini)
Саджиди Р.
Садовников Д.
Сальви Н.
Сахаров И.П.

Северянин И.
Сенека Луций
Сергеенко П.А.
Симонов П.В.
Славинский О.
Смолин А.
Смоллет Т. (Smollett)
Сократ
Солженицын А.И.
Соловьев В.С.
Сомов О.М.
Станюкович К.М.
Степанов Ю.
Степина М.Ю.
Суворин А.С.
Сулейманов А.
Суржикова Е.

Тавиани В.
Тавиани П. (Taviani)
Танеев С.И.
Тарасов А.Б.
Тарковский А. А.
Твен М. (Клеменс С.Л.)
Тейяр де Шарден М.Ж.П.
(Teilhard de Chardin)
Токарев С.А.
Толстая А.Л.
Толстая С.А.
Толстой И.Л.
Толстой Л.Н.
Толстой Н.Н.
Топоров В.Н.
Торо Г.Д. (Thoreau)
Тресиддер. Д.
Тубли М.П.
Тургенев И.С.
Тынянов Ю.М.
Тютчев Ф.И.

Убиган Ж.Ф.
Уитмен У.
Украинка Леся
(псевд. Косач-Квитки)
Урусов Л.Д.
Ушаков Ф.Ф.

Фалес
Федоров А.
Флорин С.
Фолкнер У.
Фрейд З.
Фуке Н. (Fouquet)
Фукр У.

Хадит З. (Hadid)
Харрис Дж.Ч. (Harris)
Хемингуэй Э.
Хокусаи К.
Холлэнд Ш.
Холодковский Н.
Хофман Л. фон
ХристинеК К. Л.

Царенков В.
Цицерон Марк Туллий

Чернова А.
Чехов А.П.

Шаповалов И.С.
Шевченко Т.Г.
Шейнкер В.Н.
Шелгунов Н. В.
Шеллинг Ф.В.Й. фон
(Schelling)
Шестакова Е.Г.
Шехтель Ф.

Шиллер Ф. (Schiller)
Шолохов М.А.
Шопенгауэр А.
(Schopenhauer)
Шперлинг Сарфати А.
Штейнбах Э.
Шторм Т.
Шумагер Е.И.

Эко У.
Элиаде М.
Эллисон Р.
Эмото М. (Emoto M.)
Энгельс Ф.
Энгр Ж.О.Д. (Ingres)
Эпикур

Юм Д.
Юнг К.Г. (Jung)
Юнгер Э.
Юшкова П.И.

Яргина З.Н.

Allain A.

Bachelard G.
Barthes R.
Baumgart R.
Berrall Y.S.
Charton A.
Cortijo Talavera A.
Darrieussecq M.
Doubrovsky S.
Dufay F.
Freud S.
Gifford P.
Guibert H.
Holmes M.
Jürigs M.
Koopmann H.
Lagerlöf M. R.
Leiris M.
Mérot A.
Miller B.
Patellière J. de la.
Perec G.
Samoyault T.
Schmid M.
Terrasse J.-M.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Анцыферова Ольга Юрьевна

доктор филологических наук, профессор,
зав. кафедрой зарубежной литературы,
Ивановский государственный университет

Балашов Михаил Евгеньевич

кандидат педагогических наук, доцент ка-
федры межкультурных коммуникаций,
Санкт-Петербургский университет морско-
го и речного флота

Гогленков Александр Михайлович

кандидат педагогических наук, доцент ка-
федры межкультурных коммуникаций,
Санкт-Петербургский университет морско-
го и речного флота

Гуйван Татьяна Петровна

кандидат педагогических наук, доцент ка-
федры межкультурных коммуникаций,
Санкт-Петербургский университет морско-
го и речного флота

Дашевская Ольга Анатольевна

доктор филологических наук, профессор
кафедры русской литературы XX века,
Томский государственный университет

Дмитриева Лидия Петровна

кандидат филологических наук, замести-
тель декана филологического факультета,
Томский государственный университет

Добин Александр Васильевич

кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культурологи, Санкт-Петербургский университет морского и речного флота

Доманский Валерий Анатольевич

доктор педагогических наук, профессор каф. межкультурных коммуникаций, Санкт-Петербургский университет морского и речного флота, зав. кафедрой филологического образования и межпредметной интеграции ЛОИРО

Дорофеева Марина Георгиевна

кандидат педагогических наук, доцент каф. межкультурных коммуникаций, Санкт-Петербургский университет морского и речного флота

Захарова Александра Васильевна

кандидат педагогических наук, доцент кафедры межкультурных коммуникаций, Санкт-Петербургский университет морского и речного флота

Зенкин Михаил Александрович

кандидат филологических наук, доцент кафедры межкультурных коммуникаций, Санкт-Петербургский университет морского и речного флота

Кафанова Ольга Бодовна

доктор филологических наук, профессор,
зав. кафедрой межкультурных коммуникаций,
Санкт-Петербургский университет
морского и речного флота

Кораблева Мария Дмитриевна

кандидат культурологии, доцент кафедры
межкультурных коммуникаций, Санкт-
Петербургский университет морского и
речного флота

Круглова Лариса Константиновна

доктор философских наук, профессор, зав.
кафедрой философии и культурологи, Санкт-
Петербургский университет морского и
речного флота

Лагутина Ирина Николаевна

доктор филологических наук, ведущий
научный сотрудник Института мировой ли-
тературы РАН

Лиходей Ольга Аркадьевна

доктор социологических наук, профессор,
зав. кафедрой отечественной истории, по-
литологии и социологии, Санкт-
Петербургский университет морского и
речного флота

Мальчуков Лев Иванович

доктор филологических наук, профессор
кафедры германской филологии, Петроза-
водский государственный университет

Машнина Елена Викторовна

кандидат культурологии, доцент кафедры межкультурных коммуникаций, Санкт-Петербургский университет морского и речного флота

Полосина Алла Николаевна

кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Музея-усадьбы Л.Н. Толстого «Ясная Поляна»

Прокопчук Юрий Владимирович

кандидат филологических наук, заместитель директора Государственного музея Л.Н.Толстого

Разумова Нина Евгеньевна

доктор филологических наук, профессор кафедры романо-германской филологии, Томский государственный университет

Смородина Вероника Анатольевна

кандидат филологических наук, доцент кафедры межкультурных коммуникаций, Санкт-Петербургский университет морского и речного флота

Степина Мария Юрьевна

младший научный сотрудник Пушкинского Дома (ИРЛИ РАН)

Харченкова Людмила Ивановна

доктор педагогических наук, профессор кафедры рекламы и связей с общественно-

стью, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов

Чигарёва Диана Викторовна

кандидат педагогических наук, доцент кафедры межкультурных коммуникаций, Санкт-Петербургский университет морского и речного флота

Шугайло Ирина Васильевна

кандидат философских наук, доцент кафедры межкультурных коммуникаций, Санкт-Петербургский университет морского и речного флота

Штембергер Мартина

доктор филологических наук, ассистент института романистики, Венский университет (Австрия)

Научное издание

**Кафанова Ольга Бодовна
Доманский Валерий Анатольевич
Круглова Лариса Константиновна
и другие**

**Образы и мотивы воды
в культуре**

Монография

Печатается в авторской редакции