

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ОРЛОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ И.С. ТУРГЕНЕВА»

На правах рукописи

ПРОСКУРИНА ВЕРА ЛЕОНИДОВНА

**РУССКАЯ МАРИНИСТИЧЕСКАЯ ЛИРИКА
80-90-Х ГОДОВ XIX ВЕКА**

Специальность 10.01.01 Русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Т.В. Ковалева

ОРЕЛ – 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТОПОС «МОРЕ» В РУССКОЙ МАРИНИСТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ 1880-1890-Х ГОДОВ	28
1.1. ТОПОС КАК КАТЕГОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ.....	28
1.2. ФУНКЦИИ ТОПОСА МОРЯ В МАРИНИСТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ 1880–1890-Х ГОДОВ.....	42
ГЛАВА 2. АРХЕТИП МОРЯ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ 80–90-Х ГОДОВ XIX ВЕКА.....	106
2.1. КАТЕГОРИЯ «АРХЕТИП» В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ.....	106
2.2. СЕМАНТИКА АРХЕТИПА «МОРЕ» В «МОРСКОМ КОМПЛЕКСЕ» 80-90-Х ГОДОВ XIX ВЕКА	114
ГЛАВА 3. ОСНОВНЫЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ МАРИНИСТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ 1880-1890-Х ГОДОВ	144
3.1. КАТЕГОРИЯ «МОТИВ» В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ.....	144
3.2. ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В МАРИНИСТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ 1880-1890-Х ГОДОВ	156
3.3. ЛЮБОВНЫЕ МОТИВЫ В МАРИНИСТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ ПОЭТОВ 1880-1890-Х ГОДОВ	182
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	206
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	216

ВВЕДЕНИЕ

Степень разработанности темы. Лирика 1880–1890-х годов долгое время рассматривалась как поэзия переходного времени, не оставившая серьезного следа в истории литературы, а поэты этого периода считались второстепенными. Между тем художники слова именно этой эпохи внесли неоценимый вклад и во многом повлияли на развитие русской поэзии Серебряного века.

Первые исследования и публикации о поэзии 80–90-х годов XIX века были в основном идеологизированными и касались определения ее места и роли в развитии русской литературы, в зависимости от чего период называли «эпохой безвременья» (Г.А. Бялый)¹, «переходным этапом» (Н.К. Григорьян), когда накопившиеся в течение длительного времени различные тенденции подготавливают качественные взрывы, когда идут упорные поиски новых путей, когда возникают новые направления и течения в условиях острой идейной борьбы, когда «старое не отошло и продолжает оказывать сильное воздействие на литературный процесс, а новое еще не успело получить достаточно отчетливое очертание»².

Современные исследователи именуют период 1880–1890-х годов особым «художественным явлением», предназначенным для того, чтобы «заполнить тот культурный вакуум, какой остро чувствовался всеми участниками литературного движения в период смены классического стиля

¹ Такое же название встречается в работах К.Ф. Бикбулатовой (см.: Бикбулатова К.Ф. Русская поэзия 80-х годов // История русской поэзии: в 2 т. / под ред. Б.П. Городецкого. – Л.: Наука, 1969. – Т. 2. – С. 244) и Е.В. Ермиловой (см.: Ермилова Е.В. Лирика «безвременья» (Конец века) // Кожин В. Книга о русской лирической поэзии XIX века. – М., 1978. – С. 217–218).

² Григорьян К.Н. Поэзия 1880–1890-х годов // История русской литературы: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980–1983. Т. 4. Литература конца XIX – начала XX века (1881–1917). / Ред. тома: К. Д. Муратова. – 1983. – С. 91.

стилем новым, совмещающим в себе элементы декадентской и модернистской поэтики»¹.

Промежуточное положение периода обусловило появление еще одного термина – «пре(д)символизм», который Г.З. Минц объясняет тем, что в литературе 1880-х годов неотъемлемо присутствуют черты, «объективно близкие к "новому искусству" следующего десятилетия и привлекавшие внимание символистов»².

Еще в начале XX века С.А. Венгеров, справедливо обращая внимание на связь поэзии конца XIX века с лирикой первой половины этого же столетия, предложил термин «неоромантизм», посчитав, что именно такое название соответствует «общности психологии» эпохи, у представителей которой «есть одно общее устремление куда-то в высь, в даль, в глубь, но только прочь от постылой плоскости серого прозябания»³.

С этим названием соглашается и Л.П. Щенникова⁴, рассматривающая эпоху последних двух десятилетий XIX века как особый культурно-исторический феномен, выразившийся в «переосмыслении духовных основ человеческого Бытия, вызванным тотальным кризисом: философским <...>, религиозным <...>, эстетическим <...>, политическим...»⁵.

Изучение русской лирики 1880–1890-х годов, с одной стороны, построено на анализе объединений и групп, доказывающем функционирование в этот период эстетики чистого искусства, существование Надсоновской и Фофановской школ (А.Г. Бялый), разделяя авторов на архаистов, традиционалистов и новаторов (Т.В. Ковалева), с другой стороны

¹ Сапожков С.В. Русская поэзия 1880 – 1890-х годов в свете системного анализа: от С.Я. Надсона к К.К. Случевскому (течения, кружки, стили): дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1999. – С. 4–5.

² Минц З.Г. «Новые романтики»: К проблеме русского пресимволизма // Поэтика русского символизма. – СПб.: Искусство – СПб, 2004. – С.163.

³ Венгеров С.А. Этапы неоромантического движения // Русская литература XX века (1890-1910)/ Под ред. С.А. Венгерова. – М.: Республика, 2004. – С. 17

⁴ Щенникова Л.П. Русский поэтический неоромантизм 1880–1890-х годов. Эстетика, мифология, феноменология. – СПб: Серебряный век, 2010. – 479 с.

⁵ Щенникова Л.П. Русская поэзия 1880–1890-х годов как культурно-исторический феномен: автореферат дисс...доктора филол. наук. – Екатеринбург, 2003. – С. 5.

– набирает все больший вес идея единства и целостности эпохи, общности настроений, вызванных кризисом (С.В. Сапожков, Л.П. Щенникова, Е.З. Тарланов, Е.Е. Завьялова, Т.Ю. Мишина).

Одной из первых доказательных ранних работ по изучению русской поэзии 80–90-х годов XIX века является статья Г.А. Бялого «Поэты 1880–1890 годов». Автор выделяет в рамках эпохи «гражданских поэтов», которые отличаются от некрасовской школы меньшим вниманием к общественной теме, «скорбных поэтов» надсоновской школы, примыкающих к гражданским; представителей «чистой поэзии». В то же время исследователь не умаляет роли поэтов 1880–1890-х годов в становлении модернизма, третьего течения эпохи, относя особенности их творчества к «поэзии символизма и близких к нему групп и школ»¹.

В статье Г.А. Бялого последовательно излагаются эстетические программы различных групп и доказываются их приверженность различным идеологическим и художественным течениям.

Анализ концепций в поэзии последних десятилетий XIX века был дан в докторской диссертации М.Л. Мирзы-Авакян «Из истории поэзии русского модернизма 90-900-х годов (вопросы становления поэтических школ)». Подробно описывая литературные кружки и их периодические издания, автор выделяет две доминирующие эстетические линии – предмодернизм и символизм². Несмотря на то, что исследование М.Л. Мирзы-Авакян восполняло существовавший на тот момент в литературоведении пробел в осмыслении концепций отдельных авторов и поэтических школ, недостатком работы С.В. Сапожков объективно считает однозначность выводов «о художественном содержании поэзии предсимволистской поры», поскольку исследовательница рассматривает эпоху только с 1890-х годов и

¹ Бялый Г.А. Поэты 1880–1890 годов // Поэты 1880–1890 годов/ Под ред. Г.А. Бялого.. – Л.: Сов. писатель, 1972. – С. 5 – 64. (Библиотека поэта. Большая серия)

² Мирза-Авакян М.Л. Из истории поэзии русского модернизма 90-900-х годов (вопросы становления поэтических школ): Автореферат дис. ...докт. филол. наук. – Ереван, 1975. – 25 с.

«отождествляет поэтические школы с весьма разной эстетической программой»¹.

Т.В. Ковалева, используя обширный литературный материал, предлагает маркировать поэтические системы отдельных авторов в зависимости от соотношения новаторского и традиционного. На основе диахронического анализа разных уровней системы стихосложения (метрики, рифмы, ритмики, строфики) исследователь выделяет поэтов-архаистов, традиционалистов и новаторов².

Называя эпоху последних десятилетий XIX века «пре(д)символизмом» и «неоромантизмом», З.Г. Минц обращает внимание на единство рассматриваемого периода, сказывающееся в «установке на самоценность искусства», присутствии «романтического двоимирья», синтезе традиций. Для обозначения самостоятельности и системности феномена поэзии 80–90-х годов XIX века З.Г. Минц вводит понятие «пре-система», характеризующееся нацеленностью на определенное «наследие» и относительной недоструктурированностью «сравнительно с последующей системой». Несмотря на общую целостность эпохи, исследователь в то же время обращает внимание на существование многих течений: «школы Фета», поздненароднической поэзии, «философской поэзии», поэзии восьмидесятников, творческой системы Вл. Соловьева, «натуралистической», «импрессионистической» и «неоромантической» стилистики³.

Обстоятельными и глубокими работами по изучению русской лирики 80–90-х годов являются научные труды С.В. Сапожкова. В докторской диссертации «Русская поэзия 1880–1890-х годов в свете системного анализа: от С.Я. Надсона к К.К. Случевскому (течения, кружки, стили)» автор

¹ Сапожков С.В. Русская поэзия 1880–1890-х годов в свете системного анализа: от С.Я. Надсона к К.К. Случевскому (течения, кружки, стили): дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1999. – С.26.

² Ковалева Т.В. Русский стих 80-90-х годов XIX века: дисс. ... канд. филол. наук. – Алма-Ата, 1994. – 190 с.

³ Минц З.Г. «Новые романтики»// Блок и русский символизм: избр. труды: в 3 кн. – Т. 3: Поэтика русского символизма – С.163.

высказывает мнение о групповом делении поэзии 80–90-х годов и разделяет лирику эпохи на две линии: линию «скорбной поэзии» С.Я. Надсона, продолжающей линию гражданской поэзии и народнической традиции, и линию «умной поэзии», проходящую через творчество поэтов, сплотившихся вокруг журнала «Вестник Европы» (Андреевский, Цертелев, Минский, Голенищев-Кутузов, Вл. Соловьев, Апухтин и др.)¹

Помимо этого С.В. Сапожков, анализируя теоретические литературоведческие труды по изучению поэзии 1880–1890-х годов, справедливо усматривает недостатки в исследованиях XX века. В частности, такими недостатками исследователь считает критерий анализа, когда «взгляд из будущего» порождает недостаточную изученность фундамента поэзии, эстетических идеалов и образцов для подражания; уход от проблемы «творческого диалога» между поэтами разных течений². Именно эти пробелы восстанавливаются в его научных изысканиях.

Несколько иную точку зрения высказал Е.З. Тарланов в монографии «Между золотым и серебряным веком», в которой предпринимается попытка осмыслить эпоху 80–90-х годов XIX века как целостный период. Развивая идеи А. Ханзен-Лёве («Русский символизм»), причислявшего почти всех поэтов 1880–1890-х годов к «диаволическому дискурсу», автор книги отказывает поэзии переходной эпохи в движении в сторону «нового религиозного сознания», а источники лирики К. Фофанова, А. Апухтина, М. Лохвицкой, З. Гиппиус, П. Соловьевой видит в творчестве Ш. Бодлера, О. Уайльда, О. Бердслея³. Объединяющим началом Е.З. Тарланов считает

¹ Сапожков С.В. Русская поэзия 1880–1890-х годов в свете системного анализа: От С. Я. Надсона к К. К. Случевскому, течения, кружки, стили: дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1999. – С. 35-36.

² Там же. – С. 30.

³ См.: Сапожков С.В. Русская поэзия 1880–1890-х гг.: «конструктивность хаоса» или «эстетический имморализм»? // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 5. – С. 338–347.

этический релятивизм, эстетический имморализм, «изъятие нравственных координат из сферы Прекрасного»¹.

Противоположные взгляды на эпоху и ее традиции представила Л.П. Щенникова, которая считает, что русская поэзия 1880–1890-х годов сыграла значительную роль в культурном развитии России. «Тотальный характер кризиса общественно-политической и просветительской идеологий обусловили общий поворот духовно озабоченных людей от политики к культуре, от социальных программ к этике, от исследования социальных закономерностей к бытийному, онтологическому осмыслению человека»².

Анализируя поэтический мир С. Надсона, А. Апухтина, Вл. Соловьева, Н. Минского, Д. Мережковского, исследователь, с одной стороны, определяет индивидуальные идейные особенности их творчества, а с другой стороны – все же приходит к выводу об общности мировосприятия поэтов, сказывающейся в стремлении к Целому, обусловленном общественным кризисом. Именно «религиозно-философский и поэтический эклектизм», по мнению Л.П. Щенниковой, приводят к «органическому» этапу развития в истории культуры и литературы в России³. Отказываясь от концепции внутренней конфликтности и противоречивости поэзии двух последних десятилетий XIX века, в статье «О границе между неоромантизмом и символизмом в русской поэзии 1880–1890-х гг.», Л.П. Щенникова пишет о единстве религиозных исканий Мережковского и Минского, Надсона и Вл. Соловьева⁴.

Жанровое своеобразие и особенности эпохи предсимволизма рассмотрены в диссертационном исследовании Е.Е. Завьяловой «Соотношение канонического и неканонического в системе лирических

¹ Тарланов Е.З. Между золотым и серебряным веком. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 2001. – С. 319.

² Щенникова Л.П. Русская поэзия 1880–1890-х годов как культурно-исторический феномен: дисс. ...докт. филол. наук. – Екатеринбург, 2003. – С.6.

³ Там же. – С. 240-241.

⁴ Щенникова Л.П. О границе между неоромантизмом и символизмом в русской поэзии 1880–1890-х гг. // Ползуновский вестник, 2005. – № 5. – С. 240-243.

жанров 1880–1890-х годов». Специфическими чертами анализируемого периода ученый считает активацию субъективности, скепсис по отношению к онтологическим принципам и всеобщим понятиям о творчестве, любви, природе, вытекающее отсюда катастрофическое восприятие мира и осмысление фатальной ответственности художника.

В центре работы Е.Е. Завьяловой стоит вопрос об эволюции жанровой системы поэзии 80–90-х годов XIX века. В диссертации утверждается, что помимо канонических стихотворных структур, таких, как сонет, ода, стансы, послание, эпиграммы, приобретающих стилизованный характер, поэты обращаются к «пластичным и подвижным формам» стиха¹.

Автором отмечается «единство тематического содержания и стиля» в лирическом творчестве поэтов конца XIX века, проявляющееся в общности духовной, философской, любовной, пейзажной лирики, путевых медитациях и рефлексиях на тему творчества. Именно жанровое содержание (единство тем, проблем, «эстетического пафоса»), по мнению этого исследователя, дает основание для указанной классификации стихотворных текстов².

В диссертационном исследовании Т.Ю. Мишиной «Лермонтовские мотивы в русской лирике 80 - 90-х годов XIX века» получает подтверждение разработанная в литературоведении концепция целостности периода 80–90-х годов XIX века. Анализ, проведенный в данной научной работе, доказывает, что поэты, принадлежащие к совершенно разным группам и направлениям, ориентировались на творчество М.Ю. Лермонтова, использовали его идеи, образы, мотивы, что, при всей разнородности периода, создавало предпосылки для общности творческих установок.

Результаты предпринятых исследований позволяют предположить, что для поэтов 80–90-х годов XIX века, при всем различии мировоззренческих принципов, характерен единый подход к познанию первичной реальности:

¹ Завьялова Е.Е. Соотношение канонического и неканонического в системе лирических жанров 1880–1890-х годов: дисс. ...докт. филол. наук. – Астрахань, 2006. – 412 с.

² Там же. – С. 18.

образное освоение действительности, во многом восходящее к русской романтической традиции. Не случайно поэтому, что одним из наиболее частых объектов изображения в лирике этого периода становится море, являющееся во многих культурах одним из важнейших элементов языковой картины мира.

Начиная с винноцветного моря Гомера (οἴνοπα πόντον) и заканчивая «свалкой велосипедных рулей» А. Парщикова, поэты стремились зафиксировать собственное представление об этой природной стихии. «В реестре тех природных, географических топосов, которые являются предметом интенсивного переживания и осмысления человека, т. е. входят в общекультурный арсенал в числе важнейших универсалий, находится море»¹, – писал Ф.П. Федоров.

Тексты, посвященные морю, запечатлевающие его визуальные особенности и ассоциации, связанные с ним, раскрывающие внутренний мир людей, характеры и поступки, жизненные ситуации, обусловленные состоянием моря, составляют огромный пласт русской культуры.

Многочисленные изображения моря во всех его проявлениях объединены видовым понятием «маринистика» (от фр. *marine*, от итал. *marina*, от лат. *marinus* – морской), возникшем в европейской живописи начала XVII века и прочно укрепившемся в искусствоведении и культурологии. Достаточно активно используется оно в последнее время и в литературоведении, несмотря на то, что трактовка этого понятия отличается у разных ученых своей содержательностью.

«Море, морские приключения и путешествия, таинство морских открытий, – как отмечает издатель и главный редактор журнала «ФАРВАТЕР submariners» А.Я.Терещенко, – все это объединяет в себе слово, а точнее, понятие МАРИНИСТИКА. Ведь само по себе, это понятие не только лирическое, но и драматическое, включающее в себя различные виды

¹ Федоров Ф.П. Море в русской лирике 1820-1830-х годов // Славянские чтения III. – Даугавпилс-Резенке: Изд-во Латгальского культурного центра 2003. – С. 34.

искусства. Независимо от того, созданы ли произведения при помощи слов, красок или звуков, написаны ли они в стихах или прозе, главное, что в центре этого человек моря»¹.

Похожее определение дано в диссертационном исследовании В.М. Тарасовой: «Маринистика – это особая область литературы, имеющая сугубо тематическую специфику, а значит и свой предмет изображения, и свой предмет познания. Маринистика – это произведения о море, морях и морской жизни»². Отличительной чертой маринистики ученый считает документализм, который является отражением личного опыта профессионального моряка, так как «необходимым условием возникновения подлинных маринистских произведений становится приход в литературу писателей, обладающих профессиональными знаниями о море и флоте»³.

Не столь прямолинейно подобную точку зрения несколько ранее представил Ю.В. Ковалев, отметивший, что любитель «описывает» морскую жизнь и корабли, а профессионал их чувствует, так как у него есть «одно из важнейших качеств <...> авторский взгляд изнутри, видение и изображение действительности с позиции моряка»⁴.

Можно согласиться с тем, что для воссоздания труда моряка и рыболова, описания занятий человека, занимающегося парусным спортом, действительно, нужен взгляд профессионала. Однако отношение к маринистике как сугубо документалистской литературе, созданной профессионалами, не охватывает всей совокупности связанных с ней явлений. Существует огромное количество произведений «о море, морях и

¹ Терещенко А.Я. В фарватере маринистики (роль и место журнала «Фарватер-submariners» в становлении и развитии маринистики в отечественной литературе) // Актуальні проблеми слов'янської філології, 2011. – Вып. 24. – Ч. 1. – С. 166-170.

² Тарасова М.В. Новороссийская маринистика как продолжение истории мировой литературной маринистики: константы национального характера: автореф. канд. ... филол. наук. – Краснодар, 2011. – С.3.

³ Там же. – С. 3-4.

⁴ Ковалев Ю.В. Купер // История всемирной литературы: В 9 тт. – М.: Наука, 1989. – Т.6. – С. 558.

морской жизни», созданных на других художественных принципах, которые ведущий российский специалист в области литературной маринистики Т.Г. Струкова назвала «метафорой моря»¹.

Э.Г. Шестакова относит маринистику к теме литературного произведения. «Маринистической темы не удалось избежать, практически, ни одному русскому художнику, в том числе предельно далекому (и в личностном, и в эстетическом планах) от моря»², – отмечает исследовательница.

Похожая позиция высказана С.М. Истоминой, отметившей, что «тема взаимодействия человека и моря стала основой множества мировых художественных шедевров»³, а частотность изображения моря зависит от расположения страны и ее водных ресурсов.

В статье С.А. Звягина море рассматривается как образ, который «однажды возникнув», <...> приобретает относительную самостоятельность, характер и играет активно действенную роль в поведении человека»⁴. Как любой художественный образ он одновременно и нагляден, и абстрактен, и соответствует «не самому их бытию, а тому, что оно является состоянием протекающих процессов. Все эти преобразования образа ярко отражены в маринистике»⁵.

С точки зрения С.Д. Бородиной, интерес к морской тематике был связан с развитием материальной культуры, а «воспроизведение моря в

¹ Струкова Т.Г. Жанр морского романа и его модификации в английской литературе XIX-XX вв.: Диссер. ...докт. филол. наук. – М.: МГУ, 1999. – С.3.

² Шестакова Э.Г. Диалог Души и Моря в мире И.А. Бунина// Актуальні проблеми слов'янської філології, 2011. – Вып. 24.– Ч. 2. – С. 94.

³ Истомина С.М. Морская тематика в искусстве и литературе России и США// Научные открытия 2017. XXII Международная научно-практическая конференция. – М.: Изд-во «Олимп», 2017. – С. 33.

⁴ Звягин С.А. Маринистика и поморский Север в контексте философского исследования морского наследия//Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке, 2018. – Т.7. – № 5. – С. 125.

⁵ Там же.

различных видах искусства, его интерпретация вызвали к жизни особый жанр литературы и изобразительного искусства – маринистику»¹.

Н.А. Корзина в статье о маринистике А.А. Фета относит описания моря к устойчивым литературным мотивам, хотя четкого разграничения мотива и образа в статье исследовательницы не дается: «Лирику Фета можно определить как энциклопедию мотивов, свойственных искусству романтической эпохи. Один из самых востребованных из них – мотив моря. Образ моря обрел в эпоху романтизма целый ряд устойчивых значений»².

Множественность подходов и неопределенность термина маринистика отметил И.А. Малишевский: «...чем же, собственно, является "море" для художественного текста – образом, символом, «комплексом», универсалией?»³

В своей работе мы исходим из понимания маринистики как совокупности литературных произведений, предметом изображения в которых на уровне темы или мотива является морская стихия как объект или субъект, как неотъемлемый элемент мира природы и человека.

Изображение моря в лирике определяется творческой индивидуальностью поэта, характером его лирических переживаний, мировоззрением, литературно-эстетическими и духовными принципами. Маринистическая лирика является разновидностью пейзажной лирики, со свойственным ей преобладанием субъективного отражения природы над предметностью. При этом определяющим для маринистической лирики является не пейзаж как таковой, а эмоции, вызванные картинами моря или размышлениями о нем.

¹ Бородина С.Д. Маринистика в изобразительном искусстве XVII века//Мир искусств, 2018. - № 2 (22). – С. 56.

² Корзина Н.А. «Море красоты»: Фет-маринист// Вестник ТвГУ. Серия: Филология, 2007. – № 10. – С. 23.

³ Малишевский И.А. Методологический и терминологический аспекты изучения «морского» в художественной литературе// Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика, 2015. – № 3. – С. 64.

Маринистическая лирика – это изображение с использованием всего арсенала поэтических средств различных состояний моря как природного объекта и в то же время культурной универсалии, отражающей внутренний мир человека.

Для маринистической лирики характерны и описания природного мира, и воссоздание внутреннего мира субъекта речи, и отражение мировоззрения творца, глубоко личностного, индивидуального восприятия созерцаемого. Творческой индивидуальностью поэта определяется круг природных объектов, на которые направлено его внимание, а лирические переживания становятся основой для создания образа моря.

В качестве литературоведческого инструментария для анализа маринистики мы принимаем предложенное В.Н. Топоровым понятие «морской комплекс» – соединение различных элементов формы и содержания в изображении моря и отражение психофизиологических процессов, им обусловленных или с ним связанных.

С точки зрения исследователя, устойчивый интерес к морю объясняется как мифологической традицией, так и психофизиологическими процессами, свойственными художникам слова. В.Н. Топоров утверждает, что морское в литературе представлено не отдельным образом, а рядом элементов, составляющих комплекс моря (или морской комплекс). Эти элементы названы В.Н. Топоровым мотивами. Исследователь останавливает свое внимание на демаркации изображения моря в морском комплексе, выделяя традиционное и нетрадиционное представление морского. В традиционной версии, когда в центре внимания оказывается объективное описание, море «реальное» (часто как биографический факт). В этом случае оно презентуется как объект изображения со всеми его свойствами «объективного» характера: огромное, беспредельное, могучее и т.п. «Все эти свойства моря, как и само оно, зримы, элементарно ощущаемы <...> и легко становятся знаком иных семантических матриц (сравнение, уподобление,

параллелизм, аллегория, эмблема, символ и т.п.) и «заместителем» других образов - человека, в частности, самого поэта...»¹.

Помимо этой традиционно-романтической версии морского комплекса В.Н. Топоров выделяет иную, называя ее «нетрадиционной». В этой версии изображение моря не является целью описания автора, поскольку «подчинено существенно иным более важным задачам, <...> море служит лишь формой описания ("морской" код "неморского" сообщения), своего рода глубинной метафорой»². Такое разделение объективно и может наблюдаться в маринистике любого времени.

Автор статьи обращает внимание на повторяемость изображения морского, объясняя это присутствием архетипов, которые используют разные авторы, не боясь повторений. Эти совпадения обусловлены «сознательным или подсознательным чувством органичности и самой "морской" темы и способа её "разыгрывания" во внутренней психологически-ментальной структуре автора...»³

Именно поэтому В.Н. Топоров выделяет ряд устойчивых мотивов морского комплекса в произведениях различных авторов XIX-XX веков, принадлежащих к различным культурам (Ф. Гельдерлин, А. Мицкевич, И.С. Тургенев, Т. Манн, А. Кестлер, Б. Пастернак).

Исследователь выделяет следующие мотивы морского комплекса: 1) степь-море, связанные через безбрежность и колыхательно-колебательные движения, вытекающее отсюда «океаническое чувство» с пренатальным актом; 2) «созерцание неба, вызывающее образ моря и мысли о бессмертии»; 3) дно моря, являющееся «образом смерти и ужаса»; 4) мотив берега моря, где линия прибоя отмечает границу близости моря и его берегов⁴.

Исследование морского комплекса В.Н. Топоровым дает богатый материал для анализа маринистики. Отмеченное деление морского комплекса

¹ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – С. 578.

² Там же. – С.578.

³ Там же. – С.578-579.

⁴ Там же. – С.580-597.

на отдельные мотивы не вызывает сомнений и может служить основой для анализа маринистических произведений, однако названными мотивами изображение моря не ограничивается и может до бесконечности дополняться новыми смыслами.

С иной позиции к трактовке образа моря подходит А.И. Иваницкий, обозначая его как универсалию, восходящую к мифопоэтическому переживанию. Основная идея его книги заключается в том, что изображение моря в русской поэзии обусловлено эволюцией жанровой системы и отказом или принятием традиции, предшествующей очередному периоду развития литературы.

Анализ маринистики представлен исследователем в динамике. В поэзии русского барокко, в основном в жанре оде, – это подчинение человеком стихии, покорение моря и врагов, неразрывно связанное с образом монарха-покорителя, что объясняется рационально-классицистическим подходом к литературе.

В поэзии рококо море становится частью рукотворного мира и компонентом сказочно-шутливого сюжета, который развенчивает и идею Золотого века, и идею божественного происхождения монархической власти. «Рококо переносит будущее "всемирно-морское" блаженство в современность<...> Рокайльная шутливость <...> обнажает условность божественной атрибутики рукотворных вод»¹.

В произведениях классицизма, по мысли А.И. Иваницкого, с одной стороны, высмеивается и пародируется барочная идея покорения моря, как олицетворения побед монархии, развенчивается ее «аллегорика», а с другой стороны, формируются новые принципы изображения моря как бурной стихии, неподвластной человеку, как угрозы долгу и разуму, как источника хаоса, государственных и народных бед: «...из барочной мифологии

¹ Иваницкий А.И. Онтология моря в русских поэтических системах. – Воронеж: Научная книга, 2014. – С. 35.

имперской цивилизации море превратилось в классицизме в угрозу ей»¹. Именно в эту эпоху море становится «синонимом опасностей и бед, мореплавание – вынужденным, а берег искомым и труднодостижимым воплощением счастья»²

Для сентименталистов море – источник выбора, оно раскрывает страсти, мечты, любовь. Тексты стихотворений наполняются аллегориями: бессмысленное ложное плавание уподобляется столичному свету, «суетное» мореплавание – убыванию жизни, а пристань – возвращению к молодости, роду, родине.

На рубеже XVIII – XIX вв. мореплавание становится метафорой рока (в стихах А.А. Дельвига, В.А. Жуковского, Н.М. Карамзина, В.К. Кюхельбекера и др.), метафорой «посвятительного испытания» (в стихах В.А. Жуковского и В.К. Кюхельбекера), метафорой «безусловного источника блага» (в поэзии декабристов), социального созидания и личностного самовоплощения (в стихах Н. Языкова), победоносной любовной героики (в стихотворениях А.К. Толстого).

В целом же, как считает А.И. Иваницкий, все развитие образа от классицизма и сентиментализма до провиденциализма начала XIX века полностью обезличило метафору бурного моря как отражения личных и социальных жизненных изменений, и в то же время именно это создает предпосылки для «превращения его в самостоятельный образ».

Море как основа существования человека (прародина и праматерь, по определению А.И. Иваницкого) появляется в поэзии пушкинской плеяды и сохраняется до Серебряного века. Данный «природно-антропологический» подход представляет море источником свободы, возрождения, трагического разъединения и стремления к воссоединению, мореплавание выступает источником битв, морская стихия оказывается тождественной поэзии и творчеству, она входит в любовную лирику и становится художественным

¹ Там же. – С. 47.

² Там же. – С. 56.

воплощением освобождения от любовных страданий, помогает обрести бессмертие. «В "природно-антропологическом" романтизме море впервые превратилось из метафоры (либо сцены) изображаемого добра или зла в самостоятельный предмет описания и осознанного стремления»¹.

В символизме море продуцирует мотив сна (в лирике В. Соловьева, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, В. Брюсова, А. Белого, раннего Н. Гумилева), становится сопряженным с небом (в лирике В. Брюсова и А. Блока).

Отдельные главы книги А.И. Иваницкого посвящены изображению моря в лирике А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова. Анализ поэзии М.Ю. Лермонтова позволяет автору установить преемственность творчества поэта-романтика по отношению к классицистической традиции, которая соединяется в его творчестве с романтической. Герой М.Ю. Лермонтова оказывается и страдающим, и несущим страдание, что обусловлено враждебностью человека к миру и его раздвоенностью.

В главе о маринистике А.С. Пушкина доказывается, что в творчестве поэта есть черты барокко («Медный всадник») и влияние рококо. Проявляются в произведениях поэта, изображающих море, установки "природно-антропологического" романтизма, получающие «посвятительный смысл».

Абсолютно верным представляется вывод исследователя об исключительности изображения моря А.С. Пушкиным, который «стал, по сути, единственным русским поэтом, у которого мировые воды явились, в конечном счете, не метафорой земной жизни (ее добра или зла) и не ее полярным антиподом <...>, а составной частью животворной диалектики природы»².

Исследование А.И. Иваницкого представляет эволюцию изображения моря в русской поэзии. Бесспорным достоинством книги является установление типологического сходства в произведениях поэтов,

¹ Там же. – С. 102.

² Там же. – С. 157.

принадлежащих к различным направлениям русской поэзии, что и позволяет автору считать море художественной универсалией, обладающей одновременно и изменчивостью, и стабильностью.

Продуктивным в литературоведении является подход к изучению маринистики в творчестве одного автора. Так, в последние годы тема русского маринизма стала предметом самостоятельных исследований И.А. Малишевского (диссертация «Морской код в творчестве И.А. Бунина»)¹, М.П. Билык (статья «Образ Черного моря в «крымских» произведениях И.А. Бунина»)², А.С. Краевой (статья «Образ моря в лирике С.Я. Надсона»³) и Т.М. Жапловой, Д.В. Толкачева, С.М. Скибина (статья «"Морская" тематика в поэзии К.Р.»⁴).

Системное исследование маринистического творчества одного автора – И.А. Бунина – представлено в диссертационном исследовании И.А. Малишевского «Морской код в творчестве И.А. Бунина», где анализируются лирические и прозаические произведения названного писателя и поэта.

Автор диссертации при анализе маринистики Бунина останавливается на термине «морской код», считая его наиболее удобным, поскольку этот термин «позволяет выявить устойчивые соотношения между формой и содержанием в выбранном корпусе текстов, увидеть системность, выстроить гетерологию, ряд различий между теми или иными проявлениями художественной маринистики»⁵. Доминантной чертой термина «морской код» И.А. Малишевский считает зашифрованность, способную кодировать

¹ Малишевский И.А. Морской код в творчестве И.А. Бунина: дисс. ...кандид. филол. наук. – Воронеж, 2015. – 200 с.

² Билык М.П. Образ Черного моря в «крымских» произведениях И.А.Бунина // Культура народов Причерноморья / Таврический нац. ун-т им. В.И. Вернадского (Симферополь), Межвуз. Центр "Крым". – Симферополь, 2006. – № 95. – С. 61-67.

³ Краева А.С. Образ моря в лирике С.Я.Надсона // Молодой ученый, 2011. – т.1. - №11 (34). – С. 184-187.

⁴ Жаплова Т.М., Толкачев Д.В., Скибин С.М. «Морская» тематика в поэзии К.Р. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2015. – №12-3(54). – С. 70-75.

⁵ Малишевский И.А. Морской код в творчестве И.А. Бунина. – С.46.

«морскими» словами «неморские» значения, т.е. то, что В.Н. Топоров назвал «нетрадиционной» версией морского комплекса или «морским кодом неморского сообщения».

Морской код в произведениях И.А. Бунина разнороден и классифицируется по содержательным аспектам. И.А. Малишевский отмечает как присутствие морских пейзажей, соотносимых с географией путешествий И.А. Бунина, так и наличие «иных структур» (море-капитан-корабль, разделение суши и моря как зашифровка расставания и т.д.) в маринистике автора.

И.А. Малишевский не обходит стороной интертекстуальные связи: обращение И.А. Бунина к традициям предыдущих эпох, начиная с античной мифологии, и ориентации на современников, находит прецедентные тексты. Ученый, не умаляя новаторства И.А. Бунина в использовании реалистического пейзажа, приходит к выводу о том, что «морская лирика особенно сосредоточена на освоении культурной памяти и позволяет наглядно увидеть механизмы бунинского художественного диалога с предшественниками»¹.

Особое место в диссертационном исследовании уделяется христианскому мировоззрению И.А. Бунина, выявленному при анализе маринистических произведений.

И.А. Малишевский делает справедливый вывод о том, что анализ морского кода позволяет судить о мировоззренческих позициях И.А. Бунина, дает возможность проследить эволюцию его творчества. Следовательно, изучение образа моря в произведениях любых авторов может быть ключом для установления динамики или статики творчества, эстетических взглядов писателя или поэта.

Менее детальному анализу бунинской маринистики посвящена статья М.П. Билык «Образ Черного моря в «крымских» произведениях И.А. Бунина», в которой автор анализирует стихотворные и прозаические

¹Там же. – С.15.

тексты, написанные писателем под впечатлением от крымских пейзажей, где море является основным объектом изображения. Автор статьи отмечает ряд «ассоциаций», преобладающих в морских произведениях И.А. Бунина: море – олицетворение героического прошлого; «колыбель цивилизации и культуры, символ вечности»; «море как символ свободы»¹; море – грозная природная стихия, «в которой скрыта опасность, несущая гибель всему живому»². Под ассоциациями М.П. Билык имеет в виду семантику моря, которая, как видим, достаточно традиционна для маринистики.

Однако М.П. Билык не только определяет значения моря, но и обращает внимание на динамику в изображении морских пейзажей и динамику в творчестве И.А. Бунина.

Маринистические стихотворения С.Я. Надсона 1884-1886 годов стали объектом изучения А.С. Краевой в статье «Образ моря в лирике С.Я. Надсона». Поскольку морские стихотворения С.Я. Надсона «чисто пейзажные», то автор обращает внимание на доминирование «бурного» пейзажа в творчестве поэта.

А.С. Краева анализирует маринистику Надсона с точки зрения отношения лирического героя к морской стихии, поэтому выделяет три ситуации: 1) «лирический герой размышляет над морем»; 2) «лирический герой обманут встречей с морем»; 3) «разговор морской стихии с лирическим героем о стремлении человека подчинить себе природу»³.

Такой подход к анализу маринистического поэтического творчества индивидуален. Перечисленные ситуации характерны именно для лирики С.Я. Надсона, но тем не менее исследование морских стихотворений с позиции отношения моря и лирического субъекта может применяться при анализе маринистики других поэтов.

¹ Билык М.П. Образ Черного моря в «крымских» произведениях И.А.Бунина // Культура народов Причерноморья / Таврический нац. ун-т им. В.И. Вернадского (Симферополь), Межвуз. Центр "Крым". – Симферополь, 2006. – № 95. – С.62.

² Там же. – С.63

³ Краева А.С. Образ моря в лирике С.Я.Надсона // Молодой ученый, 2011. – т.1. - №11 (34). – С.186.

В статье Т.М. Жапловой, Д.В. Толкачева, С.М. Скибина «"Морская" тематика в поэзии К.Р.» представлен анализ маринистических стихотворений поэта одного цикла «У берегов». Авторы статьи изучают пространственно-временную, идейно-тематическую и образную структуры стихотворений. Исследователи рассматривают каждое стихотворения как часть цикла, поскольку в центре внимания стоит вопрос о закономерностях структуры цикла. Отмечено развитие темы моря от «обобщенных образов-символов до конкретных деталей-подробностей»¹.

В цикле К.Р. отмечены «постоянные концепты» «жизнь» – «море», реализованные в «символическом и религиозном аспекте»². Таким образом, анализ стихотворных циклов также служит способом раскрытия особенностей творчества автора.

Исследование устойчивых представлений о море в творчестве разных авторов и изучение образа моря в творчестве одного автора позволяют раскрыть особенности семантики моря в литературе, своеобразие творчества каждого из поэтов, обращавшихся к его изображению.

Существующие исследования по русской маринистической лирике доказывают, что научное осмысление проблемы находится в начальной стадии разработки. Особую сложность представляет создание целостной картины маринистической лирики как разновидности лирики пейзажной. Это объясняется тем, что «у каждого поэта – свой, особенный образ природы, между индивидуальными стилями существуют огромные различия», но «целостность существует, только она проявляется уже не в рамках отдельных поэтических текстов (ведь каждый из них создан индивидуальным творцом), а на более высоком и труднообозримом уровне всей национальной поэзии как единого произведения – *мегатекста*. Такой мегатекст не есть условная конструкция, он реально существует, у него свой читатель – народ, в памяти

¹ Жаплова Т.М., Толкачев Д.В., Скибин С.М. «Морская» тематика в поэзии К.Р. //Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2015. – №12-3(54). – С.74.

² Там же. – С.71.

которого хранится вся совокупность текстов, составляющих национальную поэзию»¹.

Актуальность диссертационного исследования определяется необходимостью рассмотрения особенностей маринистической лирики 80–90-х годов XIX века и осмысления мировоззренческих и эстетических установок в творчестве поэтов эпохи предсимволизма и ранних символистов.

Объектом изучения в диссертации являются принципы создания маринистических топосов, архетипов и мотивов в стихотворениях русских поэтов 80–90-х годов XIX века, художественная семантика и функции топосов, архетипов и мотивов как структурно-семантических единиц художественного текста.

Предметом исследования в диссертации являются типологически сходное и индивидуально-авторское представление моря и соотнесенные с ним инвариантные художественные системы как формы выражения мировоззренческих принципов русских поэтов эпохи «безвременья».

Цель диссертации – выявление закономерностей функционирования мегатекста моря в лирике 80–90-х годов XIX века на основе анализа наиболее частотных топосов, архетипов и мотивов.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- рассмотреть структурно-семантические единицы художественных текстов маринистической тематики для определения индивидуальных и типологически сходных подходов к изображению морского пейзажа в русской лирике 80–90-х годов XIX века;

- определить закономерности функционирования русской маринистической лирики в различных художественных и эстетических системах в русской лирике 80–90-х годов XIX века;

- раскрыть особенности топоса моря и выявить его специфику в маринистических стихотворениях 1880–1890-х годов;

¹ Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высш. шк., 1990. – С.4.

– установить семантику и природу архетипа моря, проанализировать функционирование используемых в маринистической лирике средств создания архетипа море-жизнь;

– выявить основные мотивы, соотнесенные с образом моря, и определить принципы их использования в произведениях русских поэтов 80–90-х годов XIX века;

– осмыслить художественные искания поэтов 80–90-х годов XIX века в контексте литературной и культурной традиции и установить принципы взаимопересечений и влияний в лирике эпохи «безвременья».

Материалом исследования послужили поэтические сборники и собрания лирики 80–90-х годов XIX века, произведения Д.Л. Михайловского, С.Я. Надсона, К.М. Фофанова, К.К. Случевского, А.А. Голенищева-Кутузова, К.Р. (кн. Константин Романов), С.Г. Фруга, Д.С. Мережковского, О.Н. Чюминой, М.А. Лохвицкой, Ф.А. Червинского, К.Д. Бальмонта, И.А. Бунина.

Методологическую базу диссертационного исследования составили работы Л.Я. Гинзбург, В.М. Жирмунского, А.Ф. Лосева, Т.И. Сильман, Б.В. Томашевского, Ю.Н. Тынянова и др., посвященные общим проблемам поэтики лирического произведения, научные изыскания И.В. Силантьева, Б.М. Гаспарова, А.К. Жолковского, Ю.К. Щеглова, М.Н. Эпштейна, А. Хансен-Леве, посвященные принципам мотивного анализа лирического стихотворения; труды по теории топоса и архетипа (К.Г. Юнг, С.С. Аверинцев, Е.М. Мелетинский, В.Я. Пропп, Ф.И. Буслаев, А.Н. Веселовский, Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, Ю.С. Степанов, И.П. Смирнов и др.), художественного образа (В.Н. Топоров, М.М. Бахтин, Г.И. Кабакова, Т.В. Цивьян, А.К. Байбурин); исследования С.В. Сапожкова, Л.П. Щенниковой, Л.К. Долгополова, Д.Е. Максимова, З.Г. Минц, раскрывающие основные черты эпох предсимволизма и раннего символизма

Данная работа является историко-литературным исследованием, сочетающим историко-генетический и сравнительно-типологический *методы* с элементами структурального анализа.

Научная новизна настоящего исследования заключается в том, что в нем впервые проведен системный анализ маринистической лирики 80–90-х годов XIX века в соотнесенности с мировоззренческими и эстетическими установками поэтов, определены факторы возникновения основных структурно-семантических единиц «морского комплекса» и их обусловленность эстетическими представлениями поэтов периода предсимволизма и раннего символизма, выявлена семантика топоса и архетипа моря, любовного и танатологического мотивов в русской поэзии маринизма исследуемой эпохи; установлены закономерности изображения моря и состояния человека в лирике каждого из рассматриваемых авторов в аспекте установления закономерностей развития маринистической лирики как системного художественного единства.

Теоретическая значимость работы заключается в уточнении понятия «маринистика» и обосновании понятия «маринистическая лирика», в установлении содержательных структур «морского комплекса», углублении представлений о топосе и его функциях, архетипе и мотиве как структурно-семантических единицах художественного текста, уточнении механизмов функционирования художественной семантики всей парадигмы маринистических элементов в творчестве поэтов, принадлежащих к различным художественным направлениям и течениям.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования результатов исследования в системе формирования профессиональных компетенций студентов в рамках общих курсов и спецкурсов, посвященных истории русской поэзии.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Маринистическая лирика 80–90-х годов XIX века является содержательно-философским итогом интеллектуального созерцания и

художественного освоения мира поэтами эпохи предсимволизма и раннего символизма.

2. Восходящий к эстетике и поэтике русского романтизма топос моря – одна из семантических доминант в художественной системе «переходного периода». Актуализация топоса моря в русской поэзии 80–90-х годов XIX века обусловлена универсальной природой маринистики, нарастанием интереса к мифопоэтике и трансцендентному, повышенной саморефлексией, переосмыслением творческого наследия предыдущих эпох.

3. Вариативность использования архетипа море-жизнь свидетельствует о существовании в образной системе русской лирики сложных эволюционных процессов, заключающихся в ее усложнении и универсализации.

4. Частотность использования танатологических мотивов в маринистической лирике доказывает нарастание трагических настроений, стремление противостоять опустошению и морально-нравственному разложению в поисках выхода из духовного кризиса.

5. Типологическое сходство в использовании структурно-семантических единиц «морского комплекса» и устойчивое обращение к морю как основе мироздания и отражению состояния души в творчестве поэтов с различными мировоззренческими установками доказывает художественно-эстетическую целостность периода «безвременья».

Степень достоверности полученных данных подтверждается классификационным материалом, представленным в диссертации, а также – серией публикаций, рассматривающих поэтику русской маринистической лирики 80–90-х годов XIX века.

Основные результаты исследования использовались при чтении лекций и проведении практических занятий по курсам «Филологический анализ текста», «Теория литературы» на филологическом факультете ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева».

Апробация полученных результатов диссертационного исследования осуществлялась в виде докладов на ежегодных научно-методических конференциях кафедры истории русской литературы XI–XIX вв., межвузовской конференции «Современные исследования фольклора и русской литературы XI–XIX веков» (2015 г.), молодежной научной конференции с международным участием «Творчество И.С. Тургенева: взгляд молодых» (2016 г, 2017 г.), международной научно-практической конференции «Орловский текст российской словесности» (2016 г.), на Всероссийских (с международным участием) Славянских Чтениях «Духовные ценности и нравственный опыт русской цивилизации в контексте третьего тысячелетия» (Орел, 2016 г.), на ежегодных межвузовских конференциях «Русская поэзия: проблемы поэтики и стиховедения» (Орел, 2015–2018 гг.), Межвузовской научно-практической конференции «И.С. Тургенев в исследованиях молодых ученых» (Спасское-Лутовиново-Орел 2017 г.), Международной научной конференции «Синтез традиций и новаторства в литературе, языке и культуре» (Курск, 2019 г.).

ГЛАВА 1. ТОПОС «МОРЕ» В РУССКОЙ МАРИНИСТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ 1880-1890-Х ГОДОВ

1.1. ТОПОС КАК КАТЕГОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

В современном литературоведении существуют понятия, получившие широкое употребление, но имеющие размытую семантику. Одним из таких является термин «топос», используемый в многочисленных научных исследованиях культурологов, лингвистов и литературоведов, но не имеющий строго закрепленного смысла. «Предельно расплывчатое определение топоса <...> приводит к тому, что при любом критическом обсуждении возникает больше недоуменных вопросов и возражений, чем желания признать топику полноценным инструментом анализа текста»¹, – отмечает А.Д. Степанов.

Если первое положение полемического высказывания А.Д. Степанова не вызывает возражений, то второе опровергается многочисленными исследованиями, в основе которых лежит анализ топосов в художественных текстах².

Для нашей работы важным представляется рассмотрение основных точек зрения, раскрывающих специфику топоса как научной категории, и установление принципов его анализа.

¹ Степанов А.Д. Понятие «топос» – проблема границ//Мир русского слова, 2018. – № 2. – С. 41.

² Бобылев Б.Г. Топос Родины в стихотворении В. Луговского «Дорога»// Гуманитарные технологии в современном мире. Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Орел, 2015. – С. 54-57; Воронов Е.И. Топос литературной среды в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»// Известия Волгоградского государственного педагогического университета, 2016. – № 5 (9109). – С.129-134; Глазинская Е.Т. Топос в повести Л. Улицкой «Веселые похороны»// Новая наука: Современное состояние и пути развития, 2016. – № 11(2). – С. 93-96; Колодная В.В. Топос города Петербурга в русской литературе// Actualscience, 2017. – Т.3. – № 3. – С. 38-39; Таркан Н.У. Топос города в поэзии О. Мандельштама// русский язык в контексте культуры. Сборник научных статей участников Международной конференции, 2010. – С. 196-199; Шелемеха К.С. Топос железной дороги в творчестве А.П. Чехова//Культура и цивилизация, 2017. – № 2а. – С. 514-521; Шохина Е.В. Весенний топос русской поэзии: птицы и мотыльки// Известия Воронежского государственного педагогического университета, 2017. – № 1 (274). – С. 20-22; Юхнова И.С. Речной топос в творчестве М.Ю. Лермонтова// Мир науки, культуры, образования, 2018. – № 1 (68). – С. 448-449.

Термин *топос*, восходящий к античной риторике, на протяжении столетий имел однозначное толкование: под категорией «*τόπος*» (букв. «место») подразумевалось заранее «подобранное доказательство». В «Риторике» Аристотеля данная категория определяется как аргумент, прием, общее место «для рассуждений о справедливости, явлениях природы и многих других предметов»¹. По существовавшим правилам риторики такое умозаключение выполняло роль довода и включалось в речь «на конкретный случай (например, рассуждение на тему "все люди смертны" в речи на смерть определенного лица)»².

Позже Цицерон использовал идею Аристотеля и создал собственный каталог «общих мест», включающий двенадцать *топов*. Он обосновал понятие *топики* как науки об «изобретении аргументов», суть которой заключается в их нахождении: «...спрятанные вещи легко обнаружить, если место их указано и обозначено; подобно этому, когда мы хотим отыскать аргументы, мы должны знать их места»³.

Концепция Аристотеля развивалась и Квинтилианом, автором очередного каталога тропов, утверждавшего, что необходимо знать источник происхождения каждого *топа-аргумента*⁴.

Традиция использования *топики* в красноречии была описана и дополнена в «*Сопча*» (1698 г.) Иннокентия Поповского, «О силе риторических, или о риторике божественной же и человеческой» (1698 г.) Софрония Лихуда, в «Риторике» (1699 г.) Михаила Усачева, в «Риторической руке» (1705 г.) Стефана Яворского.

Окончательно учение о *топике* оформилось в работах М.В. Ломоносова, который систематизировал использование общих мест в

¹ Аристотель. Поэтика. Риторика. – СПб.: Азбука, 2014. – С. 75.

² Махов А.Е. *Топос*// Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С. 401.

³ Цицерон. *Топика* // Эстетика: Трактаты, речи, письма. – М., Искусство, 1994. – С. 56-58.

⁴ Квинтилиан Марк Фабий. Марка Фабия Квинтилиана Двенадцать книг риторических наставлений / Пер. с лат. Рос. акад. чл. Александром Никольским и оною Акад. изд. Ч. 1-2. – СПб., 1834. – С. 347.

«речах витиеватых» и доказал, что «все идеи изобретены бывают из общих мест риторических»¹.

Основные положения теории М.В. Ломоносова развивались А.С. Никольским в труде «Основания Российской словесности» (1792 г.), И.С. Рижским в «Опыте риторики» (1796 г.), Н.И. Гречем в «Учебной книге российской словесности» (1819-1822 гг.), Н.Ф. Кошанским в учебнике «Общая риторика» (1829 г.), А.И. Галичем в «Теории красноречия» (1830 г.), И.И. Давыдовым в «Чтениях о словесности» (1837 г.), К.П. Зеленецким в «Теории словесности» (1846 г.). Во всех перечисленных работах приводились каталоги топов, объем которых увеличивался или сокращался по сравнению с каталогами предшественников, а сами топосы воспринимались как аргументы и доказательства, приводимые в речи, приемы или доводы, суждения, элементы речевых ситуаций.

В современной риторике топосы рассматриваются как смысловые модели или клишированные ситуативные фразы (А.К. Михальская), как «определенные области содержания, которые признаются всеми в данной аудитории как правильные и проверенные общественным опытом»², как смысловые ряды и «общие посылки, часто подразумеваемые, которые включаются в обоснование большей части предпочтений и выборов»³, как источник аргументов, средство «объединения» говорящего и слушателей (А.А. Волков), как важнейшая составная часть аргументации и «критерий приемлемости умозаключения независимо от его логической правильности»⁴.

Если суммировать идеи, высказанные в исследованиях и практических руководствах по красноречию, то топос в риторике можно рассматривать как

¹ Ломоносов М.В. Из «Краткого руководства к красноречию»// О воспитании и образовании. – М.: Direct-Media, 2014.– С. 66.

² Рождественский Ю.В. Теория риторики. М.: Добросвет, 1997. С. 34.

³ Волков А.А. Неориторика Брюссельской школы // Неориторика: генезис, проблемы, перспективы: Сборник научно-аналитических обзоров / Отв. ред. Н.А. Безменоваю – М.: ИНИОН, 1987. – С. 44-63.

⁴ Начерная С.В. Топосы «общие места»: теоретическое осмысление проблемы// Вестник Челябинского государственного педагогического университета, 2010. – № 1. – С. 324.

часть речевой ситуации, используемой для расширения системы аргументов и восходящей к общеизвестному суждению или примеру.

Параметры категории, которые представляют интерес в перечисленных исследованиях с точки зрения литературоведа, – это повторяемость и общеизвестность топосов, устойчивость набора речевых формул, фраз, узнаваемых примеров. Однако многочисленные существующие каталоги доказывают, что топос в риторике и топос в художественном тексте выполняют принципиально разные функции: в риторике – коммуникативно-аргументативную, в художественной литературе – структурно-семантическую.

При всем сходстве мнений о предназначении и особенностях топоса полного единства во взглядах на общие места в риторике не было. Определенный интерес в этом плане представляет позиция Андрея Белобочко, автора книг «Риторика», «Великая наука Раймунда Люллия», краткого трактата по риторике «Книга сия философская, сложенная философом Андреем Христофоровичем»¹.

Как и предшественники, А. Белобочкий представил собственный каталог топосов. Однако подход к общим местам у него был принципиально иным. Он перечисляет основные категории риторики, «вещи существенные»: «Бог, Ангел, Небо, Человек, Душа, Чувственная, Прозябающая, тела Саморожденная, Недвижимая, орудие или художество»², то есть те категории, которые в современной науке чаще всего рассматриваются как архетипы.

Содержанием «существенного» определяется «прилучаемое»: «Великость, Качество, Другого знаменованье, Деяние, Страдание, Время,

¹ Горфункель А.Х. Андрей Белобочкий – поэт и философ конца XVII-начала XVIII в.// Труды Отдела древнерусской литературы/ Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом)/ Отв. ред. Я.С. Лурье. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. – Т.18. – С. 188-213.

² Белобочкий А. Риторические труды // Аннушкин В.И. История русской риторики. Хрестоматия: учеб. пособ. – 4-е изд. М.: Флинта, 2016. – С. 95.

Место, Положение, Имение»¹. Часть из указанных категорий выполняет функцию топоса в значении «место, положение, имение (называние)».

Источником «существенного» и «прилучаемого», по сути, источником топосов, А. Белобоцкий называет притчи, пословицы, символы (гадания и знаки), эмблемы, иероглифы, изречения древних, цитаты из Священного Писания, Уставов, «правила древних, доброта, остроты природныя». А из этого следует, что общие места, по мысли автора трактата, имеют эстетическую природу.

Очевидно, трактаты А. Белобоцкого были первой попыткой связать художественный опыт предшествующих поколений с использованием топики. Однако идея не была воспринята современниками.

О том, что топосы могут быть связаны с эстетическим началом, не подозревал и В.Г. Белинский – категорический противник риторики и использования общих мест в литературе. Он отстаивал естественный, простой, живой язык и легкость изложения мысли и доказывал, что использование общих мест «приводит к напыщенности, высокопарности, вычурности, к книжному, педантическому языку». Критик указывал на то, что детей приучают писать «на пошлые темы, состоящие из общих мест, не заключающих в себе никакой мысли <... > И какие же плоды этого учения? – Бездушное резонерство, расплывающееся холодной и пресною водою общих мест или высокопарных риторических украшений»².

Совершенно очевидно, что критик воспринимал топосы как приемы, ограничивающие творческое начало. В своем понимании общих мест он исходил из классических сочинений по риторике, что было вполне закономерно для эпохи 30-х годов XIX века.

Новое понимание термина впервые появилось в исследованиях немецкого филолога Э.Р. Курциуса. В книге «Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter» (1948 г.) он отметил устойчивость и схематизм топоса,

¹ Там же. – С. 96.

² Белинский В.Г. О детской литературе и детском чтении. – М.: Юрайт, 2019. – С. 40.

а также анонимность и связь с типическими ситуациями. Топос, по мысли исследователя, – это способ оформления мысли, выражающийся в устойчивых словесных формулах, фразах, оборотах, цитатах, стереотипных образах, эмблемах. «Он срывается с пера сочинителя как литературная реминисценция. Ему, как и мотиву, <...> присуще временное и пространственное всеприсутствие <...> В этом внеличностном стилевом элементе мы касаемся такого пласта исторической жизни, который лежит глубже, чем уровень индивидуального изобретения»¹.

Э.Р. Курциус считал, что индивидуальное творчество – иллюзия, а каждый автор использует ранее существующие традиционные формулы, модифицируя их в соответствии со своими творческими установками, чем и определяется процесс непрерывного обновления художественной системы за счет формирования новых топосов.

В предложенной Э.Р. Курциусом концепции обнаруживаются идеи, которые ранее были высказаны в отечественном литературоведении разных эпох.

Еще во вступительной лекции к курсу истории всеобщей литературы в 1870 году А.Н. Веселовский выдвинул продуктивную идею об ограниченности и возобновляемости поэтических формул художественной словесности и наполнении их новым содержанием в каждую литературную эпоху: «...не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего <...> Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завершенными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?»²

¹ Махов А.Е. Топос // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С. 401.

² Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 40

В своем выступлении А.Н. Веселовский использовал термины формула, мотив, образ, которыми и в настоящее время определяется содержание термина «топос». Позже ученый более четко сформулировал теорию функционирования общих мест (койнэ), справедливо отметив, что их «отличительная черта – это условность, выработавшаяся исторически и бессознательно обязывающая нас к одним и тем же или сходным ассоциациям мыслей и образов»¹.

Научная теория А.Н. Веселовского требовала терминологического оформления. Можно предположить, что исследователь умышленно избегал использования термина «Топос», так как в научной мысли он был прочно закреплен за риторикой, поэтому предлагал расширенное толкование устойчивых формул, называя их кадрами, ячейками мысли, рядами образов и мотивов, наполненных «символическим содержанием»².

На абсолютно ином и предельно конкретном материале В.В. Виноградов высказал те же идеи, что и А.Н. Веселовский. Ученый отметил устойчивость стилизаций поэтов карамзинской школы «под заданные литературные нормы и каноны». Он писал: «Вовлеченные в систему литературных стилей, слова здесь подбирались и группировались в образы, в фразеологические серии, которые застывали, шаблонизировались и становились условными символами тех или иных явлений или характеров, тех или иных идей или представлений»³.

На основе анализа конкретных художественных текстов ученый пришел к выводу о формировании «шаблонов», устойчивых жанрово-стилевых элементов, которые существовали в виде поэтических формул. Например, слово «идеал» в «байроническом» периоде творчества А.С. Пушкина «применяется чаще всего к образу девы»⁴, а из этого следует, что «стилем эпохи» и традицией определялись элементы художественной

¹ Там же. – С. 281.

² Там же. – С. 282.

³ Виноградов В.В. Стиль Пушкина. – М.: Гос изд-во худож. лит, 1941. – С. 8-9.

⁴ Там же. – С. 47.

системы определенного периода. Показательно в этом отношении, что и Г.А. Гуковский писал об «отдельных персонажах, мотивах, размерах, стилевых формулах», которые «переходили с места на место, блуждали никому не принадлежа»¹.

Задолго до появления в литературоведческих исследованиях термина «топос» Л.Я. Гинзбург писала об «отстоявшихся формулах», корнями уходящих «в культовое мышление, в народное творчество, исторически развивающееся и передающееся от поэтической системы к поэтической системе»². Сама исследовательница использовала понятия «слова-сигналы» (термин В.А. Гофмана), «условные слова», «слова-формулы», которые являются универсальными и могут «принадлежать системам идеологически противоположным»³.

Идеи А.Н. Веселовского и В.В. Виноградова были удачно обновлены европейскими литературоведами. Помимо Э.Р. Курциуса, свое определение дал Станислав Сиеротвински: «Топосы. Образцы, фигуры, обороты, аргументы, общепринятые суждения, цитаты из выступлений и т.п., используемые при обработке публичной речи»⁴. Принимать во внимание подобную расплывчатую трактовку достаточно сложно, так как польский исследователь объединяет элементы из различных областей поэтики: образ является формой отражения действительности, фигуры и обороты относятся к области стилистики, цитата – воспроизведение чужих слов.

Спорной является и концепция Е.К. Сельченков, которая абсолютно верно замечает, что именно топос обеспечивает преемственность и единство культур. Рассматривая происхождение догмата троичности, исследовательница приводит перечень основных топосов гностицизма: гнозис (поиск и обретение тайного знания о Боге и мире); эон (жизненный

¹ Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. – М., 2001. – С. 309.

² Гинзбург, Л.Я. О лирике. – Л.: Советский писатель, 1974. – С. 13.

³ Там же. – С. 21

⁴ Цит. по Тмарченко Н.Д. Теоретическая поэтика : хрестоматия-практикум : учеб. пособие для студентов вузов. – М.: Академия, 2004. – С. 94.

путь человека, включающий отождествление с ангелами, «пространственно-временной континуум ("царствие сие", "век сей"), жизненные сферы, циклы творения»¹, «извечный конфликт (Бога и мира, духа и плоти, Единого Бога и злого демиурга, посвященных гностиков и изначально чуждых гнозису хиликов и т.п.)»²; софийный топос, который возник как «драматически переживаемый разрыв с Единым и попыткой восстановления связи с Ним через одухотворение материального»³, включающий знание (Божественная Премудрость), женскую сущность, раздвоенность (идеальная София и плотская Ахамот); расслоение человечества по причастности к духу или способности обрести/осознать его в процессе обретения тайного знания; синтез духовной и светской властей; эсхатологическая мотивация индивидуальной активности («София и их дух будут восприняты плеромой, а материальный мир, лишившись всего духовного, погибнет в огне»)⁴.

Мы умышленно привели весь перечень топосов, выделяемых Е.К. Сельченко, для того, чтобы проиллюстрировать широту и разнородность смыслового наполнения категории: к топосам отнесены и процессы, и метафора, и архетипы.

Подобное расширенное толкование категории «Топос» достаточно распространенное явление в науке. В.Е. Хализев, со ссылкой на Э.Р. Курциуса, характеризует топосы как «структуры универсальные, надвременные, статичные» и указывает, что «топика разнородна». К ней он относит типы авторской эмоциональности, нравственно-философские проблемы (добро и зло), «вечные темы», художественные формы. «Обозначенные нами константы всемирной литературы, т.е. топосы (их называют также общими местами <...>) составляют фонд преемственности,

¹ Сельченко Е.К. Трансформация идей гностицизма в европейской культуре// Актуальные проблемы гуманитарного образования: материалы V Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 18–19 окт. 2018 г]. – Минск: БГУ, 2018. – С. 482.

² Там же.

³ Там же. – С. 483.

⁴ Там же.

без которого литературный процесс невозможен»¹, – пишет автор известного учебника.

Еще одна концепция, не являющаяся бесспорной, но позволяющая выявить существенные особенности топоса, была сформулирована М.Н. Эпштейном. Она базируется на утверждении о том, что в поэзии существуют устойчивые образы, «повторяющиеся у многих поэтов» (например, «береза-плач», «береза-женщина», «береза-Россия»). «Образы, которые, многократно варьируясь, приобретают общенациональную распространенность и характерность, принято называть топосами <...> Топос – это "общее место" целого ряда индивидуальных поэтических образов, их смысловое и структурное ядро»².

Из определения М.Н. Эпштейна следует, что представления о топосах складываются в рамках определенной национальной культуры, а их смысловое наполнение не требует специальной расшифровки, так как изначально понятно носителям конкретного ментального сознания. На эту особенность топоса указывал и С.Н. Бройтман, подчеркнувший «устойчивость значений <...> их относительную независимость от контекста произведения»³.

Однако понимание топоса и В.Е. Хализевым, и М.Н. Эпштейном требует определенных уточнений. На наш взгляд, М.Н. Эпштейн несколько сужает понимание топоса. Образ в литературном произведении обусловлен конкретно-чувственным восприятием действительности, он соединяет в себе реальное и идеальное, объективное и субъективное, но остается элементом содержания и сохраняет указание на предмет или объект. Топос выполняет

¹ Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. – 3-е изд. – М.: Высшая школа, 2002. – С. 396.

² Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высш. школа, 1990. – С. 5.

³ Бройтман С.Н. Поэзия и проза//Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. вузов: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тamarченко. – Т.1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр Академия, 2007. – С. 150.

мнемоническую функцию¹, это «культурный генетический код» (термин В.Н. Топорова), смысл которого репродуцируется в сознании независимо от конкретного объекта изображения. В.Е. Хализев, напротив, расширяет понятие и относит к топосам любые повторяющиеся элементы художественного текста.

Продуктивными, с нашей точки зрения, являются исследования, конкретизирующие специфику топоса. Немецкий ученый В. Кайзер не дает определения термина, однако абсолютно верно отмечает традиционность/узнаваемость топоса: «Готовый ландшафтный сценарий протянулся через столетия, к нему относятся определенные кулисы: луга, ручьи, легкие дуновения, птичье пение и т.п. Без знания традиции этого топоса, который порой становится настоящим мотивом, особенно в лирике XVII века, все исследования, которые из таких сцен хотели вывести чувство природы того или иного поэта, повисают в воздухе»².

Предложенная В. Кайзером система распознавания топосов интересна тем, что исследователь перечисляет объекты пространства, которые и являются доминантами конкретной топики. Однако мысль о переходе топоса в мотив, мы считаем ошибочной, так как мотив имеет несколько иную художественную природу: он всегда выражен предикатом и предполагает событийность, даже если он выражен не глаголом, обозначающим действие, а существительным, это действие подразумевающим.

В русском литературоведении, одной из первых работ, рассматривающих топос в художественной литературе, стала диссертация Н.В. Проданик «Топосы смерти в лирике А.С. Пушкина», в которой топосы определяются как элементы, «имеющие визуально-пластическую,

¹ Топоров В.Н. Об эктропическом пространстве поэзии // Русская словесность: антология / Под ред. В.Н. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 255.

² Цит. по Бройтман С.Н. Поэзия и проза. – С. 150.

архитектурно-ландшафтную данность», как «часть хронотопа, обладающего сюжето- и жанрообразующим, а также аксиологическим значениями»¹.

Исследовательница предлагает выделять реальную и идеальную топику. К реальной она относит «множество "физических", эмпирических локусов»: топосы кладбища, памятника, могилы, сельского и городского кладбища, «нулевой» локус (отсутствие места захоронения). «Идеальная предстает в качестве топики танатологического мышления поэта. В последнем случае феномен смерти, явленный как мысль или переживание, вступает во взаимоотношение с витальными ценностями, акцентируя или же отрицая их значимость»².

Белорусская исследовательница Е. Богдевич также обращает внимание на обусловленность топоса пространственными категориями: «В литературе топос осмысливается как устойчивая формула, общее место в произведениях разных эпох, обладающее пространственной семантикой»³. При этом топос Е. Богдевич рассматривает как видовое понятие, объединяющее субтопосы. Например, топос «мир», с точки зрения исследовательницы, актуализируется субтопосами «мир-море», «мир-сад», «мир-книга».

Соглашаясь, в целом, с таким определением топоса, мы, тем не менее, считаем, что исследовательница не совсем обоснованно расширяет его, потому что и сад, и море, и книга являются самостоятельными топосами, за которыми закреплен определенный и вполне устойчивый смысл, понимаемый как в контексте произведения, так и вне конкретного текста. Отмеченные Е. Богдевич элементы художественного мира произведения («мир-море», «мир-сад») являются достаточно сложными. В зависимости от контекста они могут выступать и в качестве топоса, и в качестве архетипа.

¹ Проданик Н.В. Топосы смерти в лирике А.С. Пушкина: Автореф. ...диссер. кандид. филол. наук. – Омск, 2000. – С. 4.

² Там же. – С.5.

³ Богдевич Е. Топос индивидуальной и коллективной библиотеки в литературе XX-XXI веков//Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: да 750-годдзя са дня нараджэння Дантэ Аліг'еры і 85-годдзя Уладзіміра Караткевіча : матэрыялы XII Міжнар. навук. канф., Мінск, 22 –24 кастр. 2015 г. У 2 ч. Ч. 2. / пад рэд. Г. М. Бутырчык. – Мінск: БДУ, 2016. – С. 330.

Эту особенность образа сада отметил венгерский исследователь Золтан Хайнади. Он объединил в рамках одного термина обе характеристики, предложив термин «архетипический топос»: «Функция райского сада как архетипического топоса заключается в том, чтобы объяснить переход человека из эпохи первоначальной безгрешности и счастливой безответственности в состояние ответственности и свободного принятия собственной судьбы, которое часто сопровождается грехом, нищетой и смертью»¹. Архетипический топос, по мысли ученого, есть универсальное понятие и вечный образ, который восходит к мифологическим представлениям, сохраняется в культуре на уровне подсознания, содержит «намек на мифологические символы, одинаково известные и понятные как для создающего, так и для воспринимающего»².

На наш взгляд, предложенный Золтаном Хайнади подход в большей степени характеризует архетип, чем топос, принципиальное различие между которыми заключается в обусловленности архетипа мифологической традицией всего человечества, а топоса – национальными представлениями. Кроме того, топос обладает закрепленными пространственными характеристиками. Именно этим он и отличается от большей части архетипов, которые являются «первичной схемой», восходящей к мифологическим представлениям.

Определение топоса, отчасти восходящее к идеям М.П. Эпштейна, было дано в учебном пособии А.А. Булгаковой «Топика в литературном процессе, которая тоже не учитывает того обстоятельства, что топос не только образ, но и более сложная и разветвленная структурная единица текста. Автор пособия определяет топос так: «...значимая семиотическая, культурно-типологическая единица, которая предстает в тексте в виде

¹ Хайнади З. Архетипический топос // Литература, 2004. – №29. – С.7.

² Там же.

художественного образа с пространственными характеристиками, несущего устойчивые смысловые значения оппозитивного типа»¹.

Эффективными для понимания категории топоса являются идеи, высказанные в диссертации А.Г. Масловой, где разграничиваются мифологический и реальный пространственно-временные континуумы. Мифологическое пространство-время характеризуется топосами сада, леса, поля, Венеции, степи. «Это пространство *над землей*, пространство *верха*»². Реальное пространство, как отмечает А.Г. Маслова, – это пространство города, земли, гостиной, комнаты, т.е. то, что связано «с земным *нижним миром*»³, а из этого следует, что объекты открытого пространства относятся к топосам, закрытого – к локусам.

Похожей позиции придерживается и Ю.В. Прокофьева, считающая, что в произведениях русской литературы степь и море чаще всего являются топосами, так как эти «природные фрагменты пространства манифестируются как безграничные»⁴. При этом собственного определения исследовательница не предлагает.

В своей работе мы исходим из различения понятий локус, который является отражением ограниченного пространства, конкретного или опосредовано обозначаемого автором, и топос – универсальной, иконически-пространственной категорией, стабильной или видоизменяющейся в рамках одного художественного текста в зависимости от творческой концепции автора, обладающей возможностью семантического развития, что и позволяет относить топос к парадигме структурно-семантических единиц художественного текста.

¹ Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: пособие. – Гродно: ГрГУ, 2008. – С. 104.

² Маслова А.Г. Поэтика хронотопа в раннем творчестве Б. Пастернака: Автореф. ... диссер. кандидат. филол. наук. – Киров, 2003. – С. 9.

³ Там же.

⁴ Прокофьева В.Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы// Вестник Оренбургского государственного университета, 2005. – № 11. – С. 90.

1.2. ФУНКЦИИ ТОПОСА МОРЯ В МАРИНИСТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ 1880–1890-Х ГОДОВ

Море – один из самых устойчивых и постоянных топов в русской лирике. В традиционном «морском комплексе» романтизма, по мнению В.Н. Топорова, море представлено как «объект изображения, а его свойства "объективного" характера легко становятся знаком иных семантических матриц (сравнение, уподобление, параллелизм, аллегория, эмблема и т.п.) и трансформируются в "заместители" других образов»¹. Помимо этого, описание моря в лирике часто не является самостоятельной целью изображения, «а подчинено другим, важным задачам». Поэт может не описывать непосредственно море, а использовать так называемый «морской» код «неморского» сообщения².

Топос моря вербализуется через традиционные (во многом романтические) принципы репродукции, индивидуальные особенности авторского стиля, а также – через специфические механизмы новой художественной парадигмы.

В маринистических стихотворениях 1880–1890-х годов море противопоставлено «земным» локусам: лесу и берегу. Этот прием базируется на одной из особенностей тописа моря – его пространственной обусловленности. При этом данный топос остается первичным в структурной схеме стихотворения, а локус выполняет вторичную роль: как правило, он необходим поэтам для того, чтобы глубже раскрыть специфические особенности моря и передать внутреннее состояние лирического субъекта – представителя кризисной эпохи.

Противоречивость лирического «я» во многом определяет систему противопоставлений, используемую поэтами, относящимися к разным художественно-эстетическим течениям. Общим же для эпохи является разграничение тописа моря и локусов, связанных с ним, что, в свою очередь,

¹Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – С. 578.

²Там же. – С. 578.

позволяет представить внутренний разлад лирического субъекта, несоответствие его духовных устремлений и состояния окружающего мира. Поэтому одной из функций топоса моря является демаркация (от англ. demarcation «разграничение»), сущность которой заключается в том, что ее использование дает поэтам возможность максимально резко противопоставить топос и «земные» локусы и продемонстрировать внутреннюю дисгармонию личности.

В стихотворении «Даль» Д.С. Мережковского демаркационная функция раскрывает несоответствие земного мира, связанного с локусом леса, и мира, наделенного духовностью:

*...противны мне леса,
Где буйный пир весны томит меня тревогой,
Где душно от цветов, где жизни слишком много...¹*

[Мережковский, 2000: с. 96]

Образ «лесов» строится на принципах антиномии по отношению к морю. Они есть воплощение удушающей обыденности, которой противопоставлено величие непознаваемой стихии. Парадокс заключается в том, что описание земного мира не вызывает негативных эмоций у читателя, однако лирический субъект все же не принимает этот мир и выбирает «бездушную красу» моря, лишённого живого чувства, но спасающего от страданий:

*Здесь только волны, тучи, небеса;
Их вечный полусон таинственно безмолвный
Баюкает мой мозг, недугом знойным полный,
И притупляет боль сознанья моего...*

[Мережковский, 2000: с.96]

В одной строке Д.С. Мережковский объединяет те свойства моря, которые являются значимыми для лирического субъекта и которые полностью соответствуют романтическому мировосприятию: неизменность, таинственность, тишина («Их вечный полусон таинственно безмолвный»). Так, в данной системе координат море есть трансцендентная стихия,

¹ Мережковский Д.С. Собрание стихотворений. – СПб.: Фолио-Пресс, 2000. – 736 с. Здесь и далее ссылка в тексте: [Мережковский, 2000].

благотворно влияющая на человека, способная помочь ему и вывести из духовного кризиса.

В то же время топос моря представлен в тексте амбивалентно и антитетично, его динамика парадоксально трансформируется в омертвелость:

Где все – движенье, блеск и шум, но все – мертво...

[Мережковский, 2000: с.96]

Однако лирический субъект все равно стремится в морскую даль, которая не обещает ему счастья, но все же прельщает своей недосыгаемостью и возможностью избавления от земной суеты и несвободы, воплощенной в локусе леса.

В стихотворении «Даль», по мнению многих исследователей, прослеживается влияние А. Шопенгауэра, учением которого был увлечен Д.С. Мережковский в начале своего творческого пути. В частности, в стихотворении ярко выражено шопенгауэровское стремление к воле – человек почти добивается свободы, но не испытывает удовлетворения:

*О как бы слиться нам, обняться крепче с ней,
Но так, чтоб эта даль могла остаться далью
Вблизи, вокруг меня, в глазах, в груди моей!*

[Мережковский, 2000: с. 84]

В стихотворении используются романтические мотивы и одновременно отражаются взгляды современной поэту эпохи: человек «безвременья» еще не вышел из кризисного состояния, но находится в поиске пути духовного обновления.

В стихотворении К.К. Случевского «Припай льда все море обрамляют...» семантика топоса моря полностью соответствует представлениям поэтов эпохи предсимволизма – это грозная и величественная стихия. Однако, в отличие от традиционной для переходной эпохи трактовки подобной образности, лирический субъект, слившись с морской стихией, не стремится к обретению свободы. Для него местом покоя и гармонии оказывается хвойный лес, именно он становится, по мысли лирического субъекта, проводником в мир иной, «где обитают сны».

Характеристики топоса моря и локуса леса оказываются диаметрально противоположными. Море – бурное, грохочущее, суровое («*Вдали видны буран и толчея, / Но громы их ко мне не долетают*»¹), в его изображении явно выражено разрушительное начало. Море «стонет», волны издают «плачущие звуки». Лес, напротив, несет умиротворение и покой. Именно он становится своеобразным связующим началом между землей и трансцендентальным, так как ему открыты тайны жизни и смерти. При этом лес наделен не только чувством, но и речью:

*Та речь важна, та речь однообразна, –
Едва колеблет длинный ряд стволов...
.....
В живых струях бесчисленных колебаний
Поет гигантское, как мир, веретено
[Случевский, 1962: с. 238]*

В целом в стихотворении К.К. Случевского выражена нетипичная для эпохи идея о бессмысленности стремления человека к неизведанному, о невозможности обретения счастья в буре, которая традиционно ассоциируется с морем. Следует также отметить и то, что идея, высказанная в стихотворении «Припаи льда все море обрамляют», несколько отличается и от представлений самого поэта, которые нашли отражение в других текстах К.К. Случевского². Не случайно В.Я. Брюсов называл его «поэтом

¹ Случевский К.К. Стихотворения и поэмы/ Под. текста, вступ. ст. и прим. А.В. Федорова. – М.-Л.: Советский писатель, 1962. – С. 238. Здесь и далее в тексте [Случевский, 1962].

² В литературоведении отмечается, что традиционно «поэт ищет утешения в окружающей природе. Море, лес, сад – все настраивает на тишину, в которой "мировые слышишь трели", на философские размышления как об историческом прошлом, так и о своем собственном». См. Тахо-Годи Е.А. Валгалла Константина Случевского// Великие и неизвестные: Очерки по русской литературе и культуре XIX-XX вв. – СПб: Изд-во «Нестор-История», 2008. – С. 99; Тахо-Годи Е.А. Валгалла Константина Случевского или вечный дебют// Случевский К.К. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. Тахо-Годи. – СПб.: Академически проект, 2004 – С.5-34. Более подробно о маринистике К.К. Случевского см. нашу статью: Проскурина В.Л. Топос как категория теоретической поэтики: «морской» топос в лирике К. К. Случевского // Русская поэзия: проблемы стиховедения и поэтики. Сборник статей. Вып. 5. – Орел: ПФ «Картуш», 2018. – С. 15-27.

противоречий»¹, а современный исследователь Л.К. Граудина – «поэтом диссонансов и контрастов»².

Образная система стихотворения К.Д. Бальмонта «У фьорда» построена на разделении топоса моря, локуса берега и их противопоставлении топосу родины. Северный мрачный пейзаж открывается характеристикой локуса берега и его части – леса:

*Хмуро северное небо,
Скорбны плачущие тучи,
С темных скал на воды фьорда
Мрачно смотрит лес могучий*
[Бальмонт, 1905: с.14]³.

При характеристике пространства берега использован только один глагол «смотрит». Данный прием, на наш взгляд, восходит к художественным открытиям А.А. Фета, которые были развиты К.Д. Бальмонтом (например, стихотворение «Безглагольность»). Следует отметить и то, что особенности топоса моря также раскрываются эпитетом «безглагольная» глубина:

*Безотрадно здесь мерцанье
Безглагольной глубины,
Неприветны вздохи ветра
Между ветками сосны*
[Бальмонт, 1905: с. 14]

Картина морской природы создается с помощью эпитетов, выраженных прилагательными, наречиями и словами категории состояния. Отсутствие движения, мрачный статичный пейзаж берега передают чувства лирического субъекта, стремящегося вырваться на свободу. На фонетическом уровне это подчеркивается сонорным звонким [р] и шипящими [ч], [щ], [ж], [ш].

Образ морской волны здесь играет доминантную роль, поскольку именно в «ропоте волны» лирический субъект слышит родной колокольчик.

¹ Брюсов В.Я. К.К. Случевский. Поэт противоречий // Собр. соч.: В 7 т. / Под ред. П.Г. Антокольского. – Т. 6. Статья и рецензии 1893–1924. – М.: Худож. лит, 1975. – С. 231–234.

² Граудина Л.К. Поэт диссонансов и контрастов К.К. Случевский // русская речь, 2014. – № 2. – С. 11–18.

³ Бальмонт К.Д. Собрание стихов. – Т. 1: Под северным небом. В безбрежности. Тишина. – М.: Скорпион, 1905. Здесь и далее в тексте: [Бальмонт, 1905].

Так, море оказывается точкой соприкосновения двух миров: условно-реального (видимого) и идеального (запечатленного в памяти).

Иная тональность и локус характерны для стихотворения К.Р. «Здесь не видно цветов, темный лес поредел...», в котором лирический субъект наслаждается идеальным пейзажем. Топосы моря и неба противопоставлены в стихотворении локусу леса, опустошенной и вызывающей отрицательные эмоции части «земного» мира. Метафоры «глубь небесная» и «моря безбрежная даль» отражают восприятие лирического субъекта, на что указывает и наречие «здесь», противопоставляющее топос моря как воплощение гармонии земному началу:

*Над пустынной, песчаною гранью
Отдаешься здесь волн обаянью*
[К.Р., 1913, 1: с.14]¹.

Предлог «над» подчеркивает местоположение лирического субъекта и почти полное отождествление им себя с морской стихией:

*Сладко взором тонуть в глубине голубой,
Вольно дышится, мир забываешь земной,
Исчезает мгновенное горе,
Как та чайка в лазурном просторе.*
[К.Р., 1913, 1: с.14]

Ряд эпитетов «сладко взором тонуть», «вольно дышится», «мгновенное горе», «лазурный простор» апеллирует к трансцендентальной природе моря. Печаль и горе ничтожны в сравнении с тем чувством умиротворения, которое рождает море, и только исчезающая чайка напоминает о быстротечности земной жизни.

Таким образом, в рассмотренных стихотворениях топос моря выполняет функцию демаркации внутреннего состояния человека: страдающего, мятежного и обретающего покой или стремящегося к нему. При этом, в зависимости от мировоззрения поэта, море может

¹ К.Р. Стихотворения (1879-1912): В 3 т. – Т.1. – СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1913. – С. 14. Здесь и далее ссылка в тексте: [К.Р., 1913, 1]

восприниматься и как место обретения гармонии, и как разрушительная стихия.

Противопоставление топоса моря и локуса леса не является самым распространенным приемом создания маринистического текста в русской лирике 1880-1890-х годов. Более частотным является разграничение моря и локуса берега, что является совершенно естественным для эпохи «безвременья» с ее неприятием окружающей действительности. Хотя, следует отметить, что оппозиция море/берег не всегда была характера для русской литературы. В.Н. Топоров, напротив, рассматривал берег как «собирающий локус» и писал, что «волны прибоя устремляются к берегу как к некоему центру притяжения»¹.

Единственным поэтом, творчество которого отчасти отвечает этой установке, был К.К. Случевский. В его стихотворении «Разбитая шхуна» мечта о берегу становится причиной смерти корабля, а берег является местом притяжения. В стихотворении «Доплывешь когда сюда...», представляющем собой бытовую картину жизни поморов, берег как средоточие жизни противопоставлен морю, несущему смерть рыбакам, стремящимся к своим семьям.

В поэзии эпохи предсимволизма сформировалась новая трактовка локуса берега и его семантических особенностей. Даже представители старшего поколения поэтов-восьмидесятников рассматривали берег в его противопоставленности морю.

Поэт Д.Л. Михайловский долгое время воспринимался как представитель народнического направления в литературе, которому чужды духовные искания и сомнения. Основной же в его творчестве считалась идея борьбы и служения народу. Не случайно современники писали: «На Вашу долю выпало завидное счастье, разделяя с лучшей молодежью того времени все ее высшие духовные стремления, иметь в числе сотрудников по журналу таких светлых мучеников русской мысли, как Чернышевский, Добролюбов,

¹ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – С. 594.

М.И. Михайлов и др. <...> Вполне естественно, что, как эпоха, в которую выступили Вы на Ваше литературное поприще, так и лучшие литературные силы, к которым Вы примкнули, наложили неизгладимую печать на всю последующую Вашу литературную деятельность»¹.

Ко времени написания этого дифирамба тематика произведений Д.Л. Михайловского существенно поменялась: пессимизм, который был характерен почти для всех представителей поэзии эпохи «безвременья», не только проник, но и прочно укрепился в его творчестве. Очевидно поэтому, его стихотворение «На берегу моря» декларирует те же идеи, что и творчество его младших современников С.Я. Надсона, К.М. Фофанова, К. Льдова.

Уже в первом катрене море и берег противопоставлены по цветовым характеристикам: «*Море нежит взоры теплой синевою...*» и «*Под обросшей мохом серою скалою*» [БП, 1972: с. 76]².

Умиротворение, вызванное созерцанием моря, разрушается, так как поэтом декларируются и неспособность человека стать частью моря, и его одиночество, и бесприютность. При этом «набор» типичных для романтиков признаков страдания вызывает легкую иронию у лирического субъекта:

*Но челнок далеко, море так глубоко,
С веслами не слажу, править не умею,
Берег так пустынен, к дому путь мой длинен...
И лежу один я с думою своею*
[БП, 1972: с. 77].

Однако далее в текст стихотворения вводится традиционная для эпохи атрибутика: море – место успокоения. Оно наделено способностью спасения от грустных дум и страданий. Душа лирического субъекта истомлена бессмысленной борьбой.

¹ ГПБ, ф. 489 (Д. Л. Михаловский). Цит. по Левин Ю.Д. Д.Л. Михайловский// Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. – Л.: Наука, 1985. – С. 238.

² Михайловский Д.Л. На берегу моря// Поэты 1880-1890-х годов/ Вступ. ст. и общ. ред. Г.А. Бялого; сост., подг. текста, биограф. Справ. И прим. Л.К. Долгополова и Л.А. Николаевой. – Л.: Советский писатель, 1972. – С. 76. (Библиотека поэта) Здесь и далее ссылки в тексте: [БП, 1972].

Тотальный пессимизм, которым пронизана большая часть стихотворения Д.Л. Михайловского, не становится определяющим. Завершается произведение прямой реминисценцией, восходящей к парусу М.Ю. Лермонтова. Хотя и этот образ использован поэтом необычно: он лишен трагизма, характерного для творчества предшественника. Основная идея лермонтовского произведения заключалась «в невозможности преодолеть внутренние противоречия и в отсутствии веры»¹. В стихотворении Д.Л. Михайловского надежда на возрождение к жизни и вера в борьбу сохраняются:

*В глубину больного сердца приникали;
Чтоб оно готово было к битве снова...*
.....
*Как тот парус белый, что с надеждой смелой
По волнам коварным весело несется*
[БП, 1972: с. 77].

Стихотворение «На берегу моря» является отражением достаточно противоречивой позиции автора, который, с одной стороны, передает типичные для эпохи мысли о разочарованности, бессмысленности траты душевных и физических сил на достижение справедливого мироустройства, а с другой стороны, в образе паруса реализует идею возможности продолжения борьбы. При этом лермонтовский образ в тексте стихотворения Д.Л. Михайловского лишен своей традиционной трактовки. Он остается в мечтах лирического субъекта, что является вполне закономерным для поэта, сохраняющего приверженность идеалам народничества, движения, потерпевшего крах еще в начале 80-х годов. Однако надежда сохраняется лишь на умозрительном уровне, в реальности же борьба невозможна.

Семантика топоса моря переосмыслена поэтом: спокойное и гармоничное пространство, лишённое противоречий и диссонанса, становится источником успокоения и размышлений. Подобный подход к

¹ Ковалева Т.В., Мишина Т.Ю. Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Парус» и интерпретация его мотивов в лирике К.М. Фофанова//Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: гуманитарные и социальные науки. – 2012. – №4. – С. 189.

смысловому наполнению топоса был бы вполне традиционным для ультраромантика, но абсолютно не соответствует концепции гражданской лирики. Однако именно такой принцип формирования топоса моря позволяет автору показать смену настроений лирического субъекта стихотворения, его мысленного движения от «пустынного берега», который ассоциируется с повседневной жизнью, к голубому простору, пробуждающему надежду на возможность действия.

Иной подход к морю использован поэтом К.Р. в стихотворении «Над пенистой, бурной пучиной...», в котором топос также выполняет демаркационную функцию:

*Над пенистой, бурной пучиной
Стою на крутом берегу,
.....
Нависшими стиснут скалами,
Клокочет поток и бурлит;
Сишбаются волны с волнами,
Дробясь о недвижный гранит*

[К.Р., 1913, 1: с.12].

Топос формируется образно-динамическим рядом, построенным на перечислении однородных сказуемых, соединенных союзом «и» и указывающих на последовательность и равноправность действий. Глаголы активного движения «сшибаются», «рвутся», «мечутся» ассоциируются с битвой. Движение моря останавливается у берега, являющегося замкнутым локусом («Нависшими стиснут скалами...»), что создает дополнительный семантический пласт контраста в описании всей картины.

В конце стихотворения повторяется один и тот же маринистический мотив – вечность динамики и движения моря, в аллегоричной форме воплощающий непрерывность и сложность чувств человека. Так же, как волны постоянны в вечной борьбе друг с другом, так зло и добро борются в душе человека:

*О, если б занять этой силы...
Чтоб с совестью чистой и ясной,
С открытым и светлым челом*

*Пробиться до цели прекрасной
В боренье с неправдой и злом
[К.Р., 1913, 1: с.12]*

Для «боренья с неправдой и злом» необходима сила, и такую силу лирический субъект видит именно в морской стихии, которая оказывается не просто символом жизни, а примером отваги и твердости человека. Чтобы «свершать до могилы неведомый жизненный путь», человек должен бороться со злом, с самим собою, побеждать свои внутренние противоречия. Только тогда он сможет прожить настоящую жизнь героя.

С помощью эпитета «неведомый» особенно точно раскрывается внутренняя тайная связь лирического субъекта с морской стихией. Глагол «пробиться», относящийся к состоянию человека, невольно рождает ассоциации с ранее описанным действием волн: «...мечутся воды / Из камня гнущих оков...» Человек находится в вечной борьбе, такой же, как у волн с берегом, ограничивающим их движение и их свободу.

На противопоставлении ограниченного локуса берега и топоса моря построено стихотворение К.М. Фофанова «Ручей» Образ ручья является антропоморфным, а в его стремлении к морю заключено желание обрести жизненные силы:

*С камня на камень волною гремучей
Падает резвый ручей –
Мчится он в море, где волны кипучей, –
В лоно отчизны своей.
Мнится ручью, что на вольном просторе
Будет могучее он¹.*

Специфические интенции этого своеобразного лирического субъекта выражены на лексико-семантическом и на ритмико-синтаксическом уровне. Чередующиеся строки четырехстопного и трехстопного дактиля интонационно подкрепляют эпитеты с семантикой быстрого и интенсивного действия «гремучей волною», «резвый ручей», «волны кипучей»; глаголы с семантикой стремительного действия «прядает» (прыгает), «мчится»

¹ Фофанов К.М. Тени и тайны. Стихотворения. – СПб.: Изд. М.В.Попова, 1892. – С.167. Здесь и далее ссылка в тексте: [Фофанов, 1892].

придают описанию приподнятого эмоционального состояния субъекта динамичность и простоту.

Движение ручья – это романтическое стремление к счастью, тождественное движению лермонтовского дубового листка. Не случайно поэтому, что мысль о безнадежности его устремлений звучит уже в начале стихотворения:

*Холодно ждет его шумное море,
С ветром ведет перезвон.*

[Фофанов, 1892: с. 167]

Мастер точных эпитетов, К.М. Фофанов, с помощью активного использования этого тропа раскрывает тщетность усилий лирического субъекта. Его бесприютность обусловлена чисто романтическим представлением о тотальном одиночестве и трагизме существования даже в «лоне отчизны». Море, как феномен, вбирающий в себя множество ручьев, потоков, рек, лишено спокойствия, и гармония здесь исключена. Одиноким ручей, как и человек в этом мире, обречен на бессмысленное существование.

Однако во второй части стихотворения показано превосходство антропоморфного образа, стремящегося к свободе и обретению счастья, над образами, связанными с берегом: осокой, лилией, ивой. Они, в отличие от ручья, являются частью устойчивого природного локуса, противопоставленного морю, и их движение невозможно. Динамика – основное свойство морской стихии – служит для К.М. Фофанова средством создания специфического метафорического переноса: ручей символизирует человека, ищущего свое место в жизни и стремящегося за счет движения расширить границы существования.

Стихотворение К.М. Фофанова имеет законченную кольцевую композицию. Свойства топоса остаются без изменений («Холодно встретило шумное море», «волны кипучей» – «кипучий простор»). Однако глаголы меняют свою временную характеристику: «мчится» / «домчался», «встретит» / «встретило». Таким образом, все маринистические концепты в

стихотворении К.М. Фофанова выражают мысль о тотальном одиночестве человека.

Система образов и основная линия лирического сюжета фофановского «Ручья» повторяется в раннем стихотворении с одноименным названием И.А. Бунина. В нем также антропоморфный образ становится символом движения от пустоты и безжизненности к обновлению, которое связано с морем.

Топос традиционен, он предстает в стихотворении поэта как воплощение абсолютной гармонии и свободы: *«Под вольной ширью небосклона,/ В безбрежность синюю свою»* [Бунин, 2014, 1: с.214]¹.

Морю противопоставлено пространство берега, которое в стихотворении характеризуется, как пустынное и безжизненное:

*Ручей среди сухих песков...
Куда спешит и убегает?
Зачем меж скудных берегов
Так стойко путь свой пролагает?*
[Бунин, 2014, 1: с.214]

Состояние окружающего мира подчеркнуто трагичное. Отсутствие жизни раскрывается в двух первых строфах стихотворения, в которых поэт несколько раз обращается к мотиву безмолвия и пустоты. При этом ручей – alter ego лирического субъекта – лишен основных свойств, типичных для поэзии эпохи «безвременья». Он обладает жизнелюбием, стремлением достичь поставленной цели. И мир, наполненный зноем, не становится преградой на пути к свободе.

Для И.А. Бунина важно было показать, что обновление и возрождение человека возможно, если у него есть желание изменить свою судьбу. Кроме того, «ручей» в стихотворении не испытывает сомнений, он лишен каких бы то ни было внутренних противоречий. Его движение осмысленно и целенаправленно, хотя, как и в произведениях старших современников поэта,

¹ Бунин И.А. Стихотворения// Стихотворения: в 2-х томах. – Т.1./ Вступ. статья, сост., подгот. текста и прим. Т.М. Двинятиной. – СПб: Изд-во Пушкинского Дома, «Вита Нова», 2014. – С. 214. Здесь и далее ссылка в тексте: [Бунин, 2014, 1].

лирический субъект не принимает окружающий мир, его замкнутость, ограничивающую свободу личности («*Весь мир как будто заключен / В песчаный круг в пустыне яркой*») [Бунин, 2014, 1: с.214] Так традиционное противопоставление морского топоса и локуса берега сохраняется в системе образов поэта, хотя основная идея и принципы антропоморфности полностью переосмыслены.

В подавляющем большинстве ранних маринистических стихотворений С.Я. Надсона топос моря соотносится с Ниццей. При этом функции топоса и его противопоставленность берегу полностью соответствуют художественной концепции эпохи. Лирический субъект стихотворения «Море – как зеркало...» – созерцатель, восхищающийся красотой:

*Море – как зеркало!.. Даль необъятная
Вся серебристым сияньем горит;
Ночь непроглядная, ночь ароматная
Жжет и ласкает, зовет и томит...¹*

[Надсон, 2001: с.118]

Первый катрен представляет собой пейзажную зарисовку, синтаксически являющуюся одним предложением. Сравнением моря с зеркалом, подкрепленным гиперболической метафорой «даль... вся серебристым сияньем горит», акцентируется внимание на основной непосредственно воспринимаемой черте морской стихии – яркости.

Аналогия с зеркалом амбивалентна: для С.Я. Надсона море не только яркий природный объект, но и субстанция, являющаяся отражением его мечтаний и размышлений. Не случайно поэтому, что яркость моря в первой строфе контрастирует с «непроглядной» ночью.

Как правило, море и ночь являются гармоничным целым, но в стихотворении С.Я. Надсона они имеют различия не только в колористике, но и в эмоциональной направленности. Ночь – это мир, погруженный во тьму, море несет свет, тем самым проводится разграничение берега, погруженного

¹ Надсон С.Я. Полное собрание стихотворений/ Всуп. ст. Г.А. Бялого; под. текста и прим. Ф.И. Шушковской. – 2-е изд. – СПб.: Академический проспект, 2001. – С. 118. Здесь и далее ссылки в тексте: [Надсон, 2001]

в темноту, частью которого являются серые камни, останавливающие движение вод, и морской стихии, окруженной сиянием. Описание одухотворенной ночи состоит из парных, но в то же время антитетичных глаголов:

Жжет и ласкает, зовет и томит...

[Надсон, 2001: с. 118]

Эти антиномии – результат амбивалентного восприятия лирическим субъектом окружающего: с одной стороны, природа его манит, а с другой стороны, тревожит. Впечатление от такого созерцания, проникающего вглубь души, рождает раздвоенность:

*Сердце куда-то далеко уносится,
В чудные страны какие-то просится,
К свету, к любви, к красоте!..*

[Надсон, 2001: с.118]

Море приводит героя в состояние эмоциональной приподнятости. У него появляется желание уйти в идеальный мир мечты из несовершенного быта. Однако к нему приходит и понимание невозможности достижения мечты, что выражается в системе риторических вопросов:

*О, неужели же это стремление
Только мечты опьяненной брожение?
О, неужели же это стремление
Так и замрет на мгновенной мечте?*

[Надсон, 2001: с.118]

Дважды повторяя наполненные экспрессией строки, поэт не только передает взволнованное состояние лирического субъекта, но и усиливает восприятие кульминационного для всего стихотворения концепта «мечта», сопровождающегося сначала метафорой – «мечты опьяненной брожение», а затем эпитетом – «мгновенная». Таким образом, мечта репрезентируется как несбыточная. Но тем не менее, смелый и опьяненный жаждой чего-то недостижимого лирический субъект обращается к морю: «*Море, ответь!..*»[Надсон, 2001: с.118]

Риторические вопросы, использование императива, восклицательный знак и укороченная строка выделяют это предложение из контекста.

Эмоциональное и психологическое состояние лирического субъекта изменяется: от душевного подъема он переходит к разочарованию. И так же, как ограничены возможности человека, ограничена и стихия:

*«Слышишь, как тихо струя ударяется
В серые камни прибрежных громад?
Видишь, как очерки тучек туманные
Море и небо, звездами затканые,
Беглою тенью мрачат!..»*

[Надсон, 2001: с.118]

Эта мысль подчеркивается специфической образной системой в заключительной части стихотворения: «серые камни», «удары струй», «очерки тучек туманные» «тенью мрачат». Этот лексический ряд противопоставлен тому, что был дан в начале стихотворения, но именно он помогает понять бессмысленность всех устремлений человека.

Архитектоническое и ритмическое строение стихотворения соответствует событийному ряду и меняющемуся настроению субъекта: сначала классический 4-ст. дактиль с перекрестной рифмовкой и чередованием дактилической и мужской клаузул в катренах, затем система рифмования нарушается, появляются холостые рифмы, имитирующие эмоциональный сбой в структуре лирического высказывания.

Таким образом, не только образная система, но и изменение стиховых параметров текста позволяют автору развивать идею недостижимости гармонии не только в душе человека, но и в мире, где даже самая свободная стихия ограничена серыми камнями берега.

В стихотворении «Средиземное море» Д.С. Мережковский использует сложную систему противопоставлений: цивилизованная и счастливая жизнь противопоставляется прибрежным мертвым скалам, а затем возникает топос моря, который несет в себе некий идеальный смысл, естественное стремление к которому лирического субъекта восходит к романтической традиции: *«Я уйду из глубоких аллей...»* [Мережковский, 2012: с.119].

Море появляется во второй части стихотворения:

Наша радость и горе,

*Все, что стоит любить, все, чем можно страдать
И что люди словами умеют сказать, –
Пред тобою ничтожно, о море!
Забываю друзей и прощаю врагу,
И полно мое сердце такого бесстрастья,
Что любить на земле никого не могу,
И не страшно мне смерти, не надо мне счастья.*
[Мережковский, 2000: с. 284]

Д.С. Мережковский гиперболизирует безграничные возможности морской стихии, его мощь и силу. И соответственно принижаются способности и значимость человека. Нельзя не заметить, что обращение к морю как к совершенной субстанции здесь в известной мере повторяет идею, выраженную в стихотворении Д.С. Мережковского «Волны».

Созерцание моря рождает в лирическом субъекте равнодушие ко всему земному: он добровольно отказывается от счастья и не боится смерти, поскольку есть иной божественный мир, который скрыт в природе. Лирический субъект Д.С. Мережковского приходит к наивысшему духовному состоянию христианского подвижника на земле – бесстрастию. «Бесстрастие есть воскресение души прежде воскресения тела, <...> оно есть совершенное познание Бога, какое мы можем иметь после Ангелов»¹. Теперь Бог и его благодать пребывают в душе лирического субъекта, поэтому бесстрастие «освящает ум» и «исхищает его от вещественного»². Именно к такому выводу приходит С.Ф. Руднева, анализируя религиозно-культурную концепцию Д.С. Мережковского: «...религия должна будет принять и осветить человеческую плоть, человеческое творчество, свободу человека»³.

В стихотворении отчетливо присутствует противопоставление земного и небесного мира. Лирический субъект понимает ценность последнего только через созерцание моря. Морская стихия помогает человеку почувствовать идеальное и недостижимое.

¹ Лествичник Иоанн. Лествица / 7-е изд. – М.: Правосл. братство св. ап. Иоанна Богослова, 2001. – С.243.

² Там же. – С.244.

³ Руднева С.Ф. Богоискательство в религиозно-культурной концепции Д.С. Мережковского // Вестник Тюменского государственного университета. – 2007. – №1. – С.60.

Эта оригинальная концепция находит выражение и в формальной организации стихотворения: первая его часть – строфа из 10 строк со скрытой парной рифмовкой, сменяется двустишием также с парной рифмовкой и четверостишием с перекрестной рифмовкой. Такая разнородность вкупе с метрической неурегулированностью (анapest с несимметричным чередованием стопности – 3412223443) создает эффект взволнованной речи.

Вторая часть более цельная и состоит из 8 строк с кольцевой и перекрестной рифмой и не таким резким колебанием длины строк (24434444). С помощью укороченного стиха поэт выделяет наиболее важные моменты в лирическом рассуждении, в результате повествование становится эмоциональным и прерывистым, эксплицирующим волнение лирического субъекта, который преодолел гедонистические устремления и сделал осознанный выбор в пользу веры в Бога. И именно море становится тем высшим началом, которое раскрывает истину.

В стихотворении Д.С. Мережковского «Как негодуют эти волны...» характеристика водной стихии представляет собой ряд эпитетов («бурный», «непобедимый», «злобы полный»), объединенных семантикой могущественности, смелости, раздраженности. Используя в описании такие качества и называя океан титаном, лирический субъект признает его исключительную силу. Однако какой бы масштабной ни была эта мощь, океан скован и не может обрести желаемую свободу:

*Но тщетно все: изнемогая,
Падут мятежные валы,
В борьбе за волю умирая,
К подножью царственной скалы*
[Мережковский, 2000: с.169]

Отношение носителя речи к бунтующим волнам и скалам остается отстраненным: величественное описание водной стихии «царственных скал» создает ощущение чего-то далекого, почти абстрактного. Волны, безусловно, ассоциируются с героями-бунтарями романтических произведений,

поскольку отчаянно стремятся к свободе (даже эпитет «мятежный» Д.С. Мережковский заимствует у романтизма).

Вершины гор «полны презрения» к сражающимся с ними морским валам. Их изображение сопровождается возвышенным сравнением «как боги», а их назначение видится поэту в служении небесам:

*И, созерцая бесконечность,
Не для земли они живут,
С немymi звездами про вечность
Беседу тихую ведут*

[Мережковский, 2000: с.169]

Способность природного объекта к созерцанию, дублирующаяся в последней строфе, означает особую ступень познания, противопоставленную борьбе и гневу морских волн. Горные вершины модифицируются в божьих посланников на земле и являются атрибутами не земного, а горного мира, возвышенного и чистого. Слова и словосочетания «бесконечность», «вечность», «тихая беседа» подтверждают сказанное и ассоциируются с божественным началом, важным для Д.С. Мережковского как родоначальника русского символизма. Мир земной и мир небесный оказываются в стихотворении несопоставимыми и не доступными друг для друга (как и в стихотворении «Небо и море»).

Следует отметить, что в поздней лирике Д.С. Мережковского лирический субъект будет выбирать стезю смирения, но пока еще он не сделал выбор и находится на пути нравственных исканий.

В стихотворении К.Д. Бальмонта «У скандинавских скал» топос моря появляется лишь во второй части текста, в то время как первая представляет собой характеристику локуса берега: описание мрачного пейзажа: скал и безлунной ночи (гранитные скалы, скорбь в небесах). Антитеза берег – море может интерпретироваться как противопоставление суровой реальности и идеальной мечты. Единственное желание лирического субъекта, которое возникает в результате соприкосновения с морем, – быть его частью:

«Хочется слиться с Природой, прекрасной, гигантской и вечной, / Хочется капелькой быть в безграничной пучине морской» [Бальмонт, 1905: с. 13].

В стихотворении нет бунта, характерного для романтиков, как нет и стремления возвыситься над природой. Желание слиться с ней навеяно морским «идеальным» пейзажем, вызывающим восхищение своим совершенством и тем трансцендентным началом, воплощением которого является море.

Традиционной является образная система стихотворения И.А. Бунина «Кипарисы», в котором основная смысловая нагрузка лежит не на топосе моря, а на образе кипарисов, относящихся к локусу берега и его части – кладбищу.

Как правило, кипарисы в поэзии отождествлялись со смертью. Это связано с тем, что еще в Древней Греции «у дверей умершего вешали ветвь кипариса, а на могилах сажали молодые кипарисы <...> Кипарис – "призрак мертвого пламени"¹. Семантика образа кипарисов в стихотворении И.А. Бунина полностью соответствует мифопоэтической традиции, сложившейся в русской литературе XIX века. Например, в драматической поэме И.С. Тургенева «Стено» этот образ связан именно с танатологическим мотивом: *«Таинственно склонились кипарисы, / <...> И Рим лежит, как саваном покрыт; / Там все мертво и пусто, как в могиле»²*.

В отличие от большей части своих современников поэт точно обозначает реальный хронотоп: «Пустынная Яйла дымится облаками». Яйла – «вершина главного горного хребта, который идет почти параллельно морскому берегу <...> Плоские, безлесые вершины этого хребта татары

¹ Энциклопедия символов, знаков, эмблем/ Сост. В. Андреева. – М.: Локиф; МиФ. – С. 234.

² Тургенев И.С. Стено// Полное собрание и писем: в 30-ти томах. – Т.1.: Стихотворения, поэмы, статьи и рецензии, прозаические наброски. 1834-1849. 2-е изд. М.: Наука. 1978. – С. 334.

называют Яйлой, что значит пастбище»¹. Указанием на конкретное место разрушается таинственный ореол, характерный для кладбищенской темы.

Для поэта в стихотворении важно было противопоставить жизнь и смерть. Не случайно и то, что море перестает быть зримым («В туманный небосклон ушла морская даль»), но оно не утратило присущих ему особенностей: море живое, изменяющееся, гармоничное. Для характеристики топоса использованы глаголы, передающие его динамику: «шумит <...> прибой», «залив кипит волнами». Не совсем обычным для лирики, маркированной топосом моря, является отсутствие разграничения жизни людей и моря. Однако этот творческий ход помогает противопоставить кладбище на берегу и город.

Поэт использует внутрстиховую паузу, разграничивающую два пространства. Это же подчеркивается и использованием наречия «Здесь», которое повторяется и во второй строфе: «*А здесь – глубокий сон и вечная печаль <...> / Здесь кипарисы ждут*» [Бунин, 2014, 1: с.170].

Значимость образа кипарисов раскрывается в номинации стихотворения и в его композиции. Произведение состоит из трех строф. Вторая строфа поделена на две смысловые части, причем первая отделена от второй многоточием:

*Пусть в городе живых, у синего залива,
Гремит и блещет жизнь... Задумчивой толпой
Здесь кипарисы ждут – и строго, молчаливо
Восходит Смерть сюда с добычей роковой*
[Бунин, 2014, 1: с.170].

В текст вводится прямая антитеза движения и неподвижности, жизни и смерти. Следует отметить и то, что мелодичное звучание начала стихотворения разрушается во второй строфе резкими синтаксическими и ритмическими словами: «*...толпой / Здесь кипарисы <...> и строго, молчаливо/ Восходит Смерть*». Анжанбеман выделяет слова, не

¹ Чеглок А.А. Красавица Таврида. – Вып. 2: Горный Крым. – М.: Изд-во К.И. Тихомирова, 1910. – С. 69.

завершающие стих, а открывающие новый. Именно так акцент делается на указании места – «здесь» и танатологическом аспекте – «Восходит Смерть».

При этом функция топоса моря остается типичной для поэзии рассматриваемого периода, только, если в произведениях большей части поэтов море подчеркнуто разделяло состояния души (веру в будущее, в борьбу и тотальный пессимизм), то в стихотворении И.А. Бунина оно разграничивает жизнь и смерть.

Топос моря достаточно часто соединяется с традиционным для маринистики топосом неба. «Небо и Море – стихии, не отделимые от широчайшего взгляда: наиболее простые, наиболее свободные с виду, наиболее изменчивые в целостной протяженности своего исполинского единства и вместе с тем наиболее однообразные, наиболее явственно понуждаемые чередовать все те же состояния безмятежности и тревоги, возмущенья и ясности»¹, – писал поэт Поль Валери.

С точки зрения Ф.П. Федорова море и небо – это «универсальные физические данности, в силу своей универсальности обретающие онтологический характер, в силу своей онтологичности обретающие некую двойственность состояния, точнее, невозможность однокачественного состояния, неизбежность смены состояний на противоположные. Онтологический универсализм моря и неба был осознан древними, в частности, древними греками, осознавшими видимый мир как единство неба и моря, Зевса и Посейдона»². Следовательно, соединение в рамках одного художественного текста топосов моря и неба является нормой для европейской поэзии. Таким же традиционным приемом для литературы является характеристика внутреннего мира персонажа или лирического субъекта через состояние окружающего мира.

¹ Валери П. Об искусстве/ Пер. с франц. / Подгот., коммент. и послесл. В.М. Козловой; Вступ. статья А.А. Вишневского. – М.: Искусство, 1976. – С. 341.

² Федоров Ф.П. Море в русской лирике 1820-1830-х годов. – С. 37.

На композиционном уровне такой прием принято называть параллелизмом. На структурном уровне топос моря используется для выявления и иллюстрации мыслительных процессов, психологических состояний, настроения, «жизни души». Внутреннее состояние лирического субъекта в лирике, как правило, определяется состоянием окружающего мира, который находит свое отражение в характеристиках топоса.

Исходя из этой особенности, мы предлагаем выделять комбинаторную функцию (от лат. combination – совмещение) топоса, специфика которой заключается в корреляции топосов моря и неба, морской универсалии и человека, который является центром «пересечения внешнего, морского и внутреннего, подсознательного бытия»¹.

В стихотворении К.Р. «Скользила гондола моя над волной...» воссоздается вечернее время суток – закат. Однако цветовая гамма здесь неожиданна и парадоксальна: нет темных, тусклых красок, использованы малиновый, жемчужный, голубой, золотой цвета и лазурь. Все цвета относятся к краскам неба, и все они связаны с морем.

Основными в стихотворении являются чувства лирического субъекта, состояние его души:

*Желанием сладостным, нежной тоской
 Душа изнывала и млела...
 Хотелось объять ненасытной душой
 Все небо и целое море*
 [К.Р., 1913, 1: с.12].

Здесь выражается внутренняя связь человека и природы, которую он ощущает в тот момент, когда его душа стремится к «невыразимому». Лексическая анафора «хотелось» имплицитно подразумевает настойчивость, желание осуществить мечту. Лирический субъект стихотворения не стремится познать тайны мира, мечтает не о земном счастье, а о слиянии с природой, об обретении счастья в инобытии.

¹ Там же. – С. 40.

Море и небо являются аллегорией любовных отношений и в некоторых стихотворениях К. Фофанова. Так, стихотворение «Nocturno» дает картину олицетворенной природы, созерцание которой пробуждает жажду любви. Природа у К.М. Фофанова соотносится с топосами моря и неба:

*Все тихо в бессмертной природе
От неба до смолкнувших вод,*
[Фофанов, 1889: с.3]

Все стихотворение строится на параллелизме двух стихий. Анафора подчеркивает этот параллелизм и создает ощущение всеобъемлющего пространства:

*И звезды текут в хороводе,
И волны ведут хоровод.*
[Фофанов, 2010: с.103]

Движения звезд и волн тождественны:

*Звезда на звезду загляделась;
Волна обнялась с волной...*
[Фофанов, 2010: с.103]

Созерцание такой любовной интеграции в природе, пробуждает в душе лирического субъекта похожие стремления, но чувство остается нереализованным, потому что это лишь мечта, навеянная созерцанием моря и неба: «*И мне полюбить захотелось...*» [Фофанов, 2010: с.104]

В стихотворении присутствует женское и мужское начала, однако они не представлены традиционно: не море и небо являются символами женского и мужского соответственно, а в каждой из стихий наблюдается чувственная связь.

Стихотворение «Небо и море» К.М. Фофанова является своеобразным развитием лирического сюжета, обозначенного в стихотворении «Nocturno», в котором море и небо являются аллегорией возлюбленных. Эти природные категории, по мнению К.М. Фофанова, неразрывны, так же, как и влюбленные. Каждое действие одного отзывается соответствующим образом

в поступках второго, в чем, безусловно, прослеживается традиция, восходящая к стихотворению В.А. Жуковского «Море».

Первая строфа стихотворения К.М. Фофанова является своеобразной экспозицией. В характеристиках используются идентичные эпитеты:

*Ты – небо темное в светилах,
Я – море темное...*

[Фофанов,2010: с.104]

Далее текст строится по причинно-следственному принципу: состояние неба (женское начало) подчиняет море (мужское начало). Например, отражение звезд в море:

*Как мертвецов в сырых могилах,
Я хороню твои огни.*

[Фофанов,2010: с.104]

Следующая строфа начинается с противительного союза, но это не оказывает влияния на соотношение топосов. Заря в равной степени влияет и на небо, и на море:

*Но если ты румяным утром
Опять окрасишься в зарю, –
Я эти волны перламутром
И бирюзой озарю...*

[Фофанов,2010: с.104]

Ненастье и буря начинаются с неба, а море снова является отражением: оно продолжает развивать начатое в небесах:

*И если ты суровой тучей
Нахмуришь гневную лазурь, –
Я подыму свой вал кипучий
И понесусь навстречу бурь.*

[Фофанов,2010: с.104]

Так, в стихотворении К.М. Фофанова «Небо и море» топосы представлены нерасторжимо связанными и персонифицированными, что характерно для поэзии романтизма.

Подобный пейзаж использован в стихотворении Мирры Лохвицкой «Море и небо, небо и море...», построенном на полном слиянии двух традиционнейших топосов, а также тождественном им состоянию носителя речи. Несвободному лирическому субъекту противопоставлены вольное море

и небо – образы, постоянно контаминирующие за счет синтаксических перестановок и, в конечном счете, представленные как единое целое. Это подчеркивается с помощью звукописи в первой строфе – аллитерации сонорных [М], [Н], [Р] и ассонанса на [О]:

*Море и небо, небо и море
Обняли душу лазурной тоской.
Сколько свободы в водном просторе,
Сколько простора в свободе морской!*
[Лохвицкая, 1999: с. 327]¹

Лабializedанный звук [О] является средством, с помощью которого создается ощущение бесконечности. Нагнетание сонорных звуков используется прежде всего для звуковой игры, что приводит к частичной контаминации образов. Подобный прием плеонастических повторов слов и корней характерен для поэзии М.А. Лохвицкой, что было отмечено и Т.Л. Александровой².

Земная жизнь в стихотворении представлена локусом темницы («скудные цепи неволи земной»), а свобода соотносится с морским простором:

*Вечно-прекрасны, чудны и новы,
Вольные волны плывут предо мной*
[Лохвицкая, 1999: с. 327].

Ряд ярких эпитетов характеризует топос моря и проецирует особенности стихии на свободу человека: бесконечность, постоянное изменение, неповторимость. Парономазия «вольные волны» усиливает мотив свободы, не доступной лирической героине. Глагол «плыть» относится и к волнам, и к небу, снова указывая на корреляцию данных топосов. Настроение лирического субъекта характеризуется спокойствием: земное счастье невозможно и поэтому необходимо покориться судьбе («Счастье далеко. Но счастья не жаль»). Образ «далекого счастья» здесь амбивалентен: это и счастье внеземного мира, и счастье любви, но ни одно из них недостижимо. Эта установка отражается и на средствах создания образов в стихотворении,

¹ Лохвицкая М. Песнь любви: Стихотворения. Поэма. – М.: ТОО Летопись, 1999. – С. 327. Здесь и далее ссылка в тексте: [Лохвицкая, 1999].

² Александрова Т.Л. Художественный мир М. Лохвицкой: Дисс. ... канд. филол. наук – М., 2004. – С. 188–189.

которые предельно индивидуальны. Таким образом, топос моря в стихотворении «Море и небо, небо и море...» становится и олицетворением свободы, традиционной для романтиков, и своеобразным символом недостижимого счастья.

В стихотворении «Утро на море» М.А. Лохвицкой изображено предрассветное состояние, которое традиционно связывается с грезами. Поэтесса мастерски рисует пейзаж, используя умеренную цветовую палитру. Вся колористика стихотворения сводится к трем цветам: опаловому (*опаловых полей*), белому (*туманная белизна, белей очертанья кораблей, лики бледные*) и алому (*заалела пена вод*). Первые два светлых тона в совокупности создают нечеткую картину. Яркий алый цвет, контрастный первым двум, используется для описания рассвета и подан как грань, разделяющая сон и явь.

Несмотря на то, что в стихотворении основным является топос моря, в нем постоянно возникает и топос неба, сливающегося с ним. Так формируется ощущение безграничного пространства: «*В водном небе тишина... / Очертанья кораблей / Тонким облаком видны... / Обнял море небосклон*» [Лохвицкая, 1999: с. 249].

Подчеркнуто гармоничное смысловое наполнение топосов моря и неба указывает на трансцендентность природного начала, которую не дано постичь человеку, но мироощущение лирического субъекта полностью подчинено состоянию мира, выраженного в характеристиках топосов.

Важна и еще одна особенность восприятия природы: дисгармонии дня противопоставлен покой ночи, красота и очарование которой разрушается с появлением утренних лучей:

*День порвал туман завес –
Дня не любит мир чудес.
Вишь раздался небосвод,
Заалела пена вод –
И виденья-корабли
Смутно канули вдали
[Лохвицкая, 1999: с. 249-250].*

Подобная тенденция синтеза топосов моря и неба является универсальной для русской поэзии переходного периода.

В стихотворении поэта Ф.А. Червинского «На взморье» использован тот же прием соединения двух близких по своим внешним характеристикам топосов – неба и моря. При этом общая картина природы гармонична и противопоставлена жизни человека, наполненной бесплодными мечтами и думами, «исполненными огня»:

*Над серебряною бездной
Задремавших чутко вод
Стелет полог свой беззвездный
Величавый небосвод
.....
Погрузись, мой дух тревожный,
В сон безгрёзный и немой¹.*

Умиротворенность, которой пронизан пейзаж, еще полнее раскрывает состояние души лирического субъекта. Он – истинный сын своего века, мятежная натура, стремящаяся к разрешению сложнейших общественных вопросов, но не находящая выхода из кризиса. В природе, великом и прекрасном творении, он стремится найти успокоение. Лирический субъект отдает себе отчет в том, что счастье недостижимо, борьба бессмысленна, поэтому земной жизни и противопоставляется инобытие, которое стремится постичь человек и которое неразрывно связано с морем и небом.

Комбинаторная функция реализуется и в стихотворении «Посмотри на небо...» К.М. Фофанова, в котором море уподобляется душе. Поэтом использованы глаголы в форме повелительного наклонения, дублирующиеся в первой и третьей строке, тем самым тексту придается характер исповеди, обращенной к духовно близкому собеседнику. Об этом особенном типе проявления авторского присутствия в лирическом тексте пишет в своей диссертации Т.В. Малыгина, отметившая, что «субъектно-адресатная ("я" –

¹ Червинский Ф.А. Стихи. – СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1892. – С.145.

"ты") форма высказывания составляет у Фофанова 23,3% от числа произведений, опережая чисто субъектную (от лица "я")»¹.

Топосы неба и моря объединены во второй строфе с помощью условного наклонения (воображаемого, но возможного действия). Лирический субъект призывает адресата речи понять его внутренний мир. Топос моря используется для усиления развернутой метафоры:

*А когда бы глубже
В сердце заглянула,
Взором ненасытным
В нем бы потонула...*
[Фофанов, 1889: с.80]

Особенности топоса моря использованы поэтом для переноса свойств морской стихии на человека. Выбор степени сравнения «глубже» и глагола «потонула» определяется, безусловно, связью с водной стихией. Сердце лирического субъекта ассоциируется с локусом дна моря (поэтому вполне оправдан выбор указанных выше лексем), где оказываются «погибшие мысли и желания», «печальные воспоминания», а дублирующееся указательное местоимение «столько» означает большое и в то же время неопределенное количество.

Последний катрен заключает в себе трагический для лирического субъекта вывод:

*Что все звезды неба
И все волны моря
Захлебнутся в сердце, –
В этой бездне горя...*
[Фофанов, 1889: с.80]

Сердце лирического субъекта соединено с бездной морской. Его состояние выражено через повтор определительного местоимения с обобщающим значением «все». Глагол снижено-грубого стиля «захлебнутся» передает настроение человека, раздавленного собственными печальями.

Комбинаторная функция определяет структуру стихотворения К.Р.

¹ Малыгина Т.В. Авторское сознание в лирике К.М. Фофанова: дисс. ... канд. филол. наук. – Орел, 2005. – С.176.

«Умолкли рыдания бури кипучей...», которое во многом повторяет основные художественные принципы стихотворения «На взморье» Ф.А. Червинского. И в одном, и в другом текстах рисуется схожий пейзаж, в котором сливаются море и небо. Принципиальное различие между произведениями заключается в том, что лирический субъект стихотворения Ф.А. Червинского утратил надежду на возрождение, а носитель речи в стихотворении К.Р. надеется на исполнение мечты и достижение счастья путем борьбы.

Изображение природы в стихотворении не является замкнутым. Использование перекрестной рифмовки позволяет автору предельно эстетизировать формальный прием параллелизма (море/человек) и реализовать мысль о взаимопроникновении моря и неба: коды строк «волна улеглась» и «выплывает луна из-за туч» характеризуют целостное и нерасторжимое единство пейзажа.

Топос моря является семантическим центром, определяющим общее настроение текста. Это прослеживается на уровне лексики: использование метафоры «рыдания бури», экспрессивных эпитетов «кипучая буря», «клокочущая бездна» при описании тишины уступает по силе положительных коннотаций метафорам «выплывает луна», «тишина разлилась».

Вторая часть стихотворения раскрывает внутреннее состояние человека. Повторяющееся в стихотворении наречие «опять» обладает амбивалентностью: в нем акцентируется внимание на многократности перехода от разочарования к возрождению:

Опять побежден ненасытный недуг...

Воспрянет опять торжествующий дух!

[К.Р., 1913, 1: с.7]

Основная мысль стихотворения заключается в том, что состояние души человека также подвержено изменению, как и состояние моря: на смену буре всегда приходит штиль.

В стихотворении К.Р. «Ты безмолвно, затихшее море...» (цикл «У Балтийского моря») топос моря используется для того, чтобы изобразить духовную жизнь человека:

*Как и в сердце, живут, чередуясь,
В мире радость и злая печаль*
[К.Р., 1913, 1: с.16].

В произведении появляются свойственные К.Р. антитегичные образы: ясная даль «померкнет», «безмолвное» море «взревет», «под черною тучей» белеют крылья чайки. При этом образ чайки антонимичен по цвету черной туче и соотнесен с сердцем. Противопоставление черного и белого цветов в литературе и религии традиционно обозначает борьбу добра и зла, радости и печали. Сравнение чайки именно с сердцем человека имплицитно подразумевает борьбу света и тьмы в душе страдающей личности. Чайка борется с грозой, как и человеческое сердце, к которому обращены риторические вопросы и обращения:

*Ты не та же ли чайка, о сердце?
Долго ль тишь пленять тебе?
Грянет гром, разбушует буря –
Будь готово к отважной борьбе.*
[К.Р., 1913, 1: с.16]

Совершенно очевидно, что море не является объектом изображения в этом стихотворении, упоминание о нем, о тех изменениях, которые происходят с водной стихией, необходимы автору для характеристики внутреннего мира человека.

Тождественную функцию выполняет топос моря и в стихотворении К.Р. «Не вчера ли, о море, вечерней порой...» (цикл «У Балтийского моря»), в котором характеристики топоса совпадают с состоянием лирического субъекта.

Стихотворение композиционно состоит из двух частей. Первая часть – обращение к морю, вторая – к человеку. Первая строфа репрезентирует риторические вопросы, с помощью которых создается картина моря, но не прямо, а опосредовано:

*Не вчера ли, о море, вечерней порой
К берегам ты ласкалась лукавой волной?
В алом блеске зари не вчера ли
Небеса голубые сияли?*

[К.Р., 1913, 1: с.15]

Вторая строфа противопоставлена первой на синтаксическом и лексико-семантическом уровнях при помощи противительного союза «а». Антитеза на лексическом уровне начинается с оппозиции наречий «вчера» – «сегодня»:

*А сегодня косматой грядою валы,
В грозном беге крутятся у прибрежной скалы,
Бурно рвутся на приступ могучий,
Обгоняя свинцовые тучи*

[К.Р., 1913, 1: с.15].

Метафорическому эпитету «лукавой волной» противопоставлена метафора «косматой грядою валы». В первом случае мотив движения передан глаголом «ласкалась», образующем тавтограмматический комплекс и аккумулирующем в себе больше признаков статики, чем динамики. Глагольные формы «крутятся», «рвутся», «обгоняя» в совокупности с существительным «бег», напротив, указывают на стихийность, стремительность, резкость движения. Для морской стихии постоянная смена движения и «настроения» – это неотъемлемая часть ее существования, поскольку море находится в вечном движении.

Следует отметить, что изменяется не только море, но и небо. И хотя К.Р. не часто использует цветопись при создании пейзажа, но именно в этом тексте объединены цвета, несущие глубокую смысловую нагрузку: «небеса голубые» антонимичны «свинцовым тучам». Голубой цвет – это традиционный цвет спокойствия и умиротворения, в то время как свинцовый указывает на холодность.

Описание моря в стихотворении фрагментарно, что объясняется спецификой топоса, для которого определяющим является не изображение, а указание на него. В центре размышлений поэта состояние человека, соотносимое с устойчивыми представлениями о морской стихии:

*В битве жизни не так ли и ты, человек,
Терпишь зол и гонений мятежный набег?
Но не вечны страданья и беды:
Ты дождешься над ними победы*
[К.Р., 1913, 1: с.15].

В этой строфе система представления топоса и отражение состояния человека трансформируются в синтаксический параллелизм, в составе которого оказываются обращение и риторический вопрос. Так же, как не вечно спокойное или бурное состояние стихии, «не вечны страданья и беды». Апеллируя к человеческим чувствам, К.Р. иллюстрирует их с помощью элементов топоса: «мятежный набег» ассоциируется с мятежными морскими волнами (прямая апелляция к романтизму).

Упоминание о затишье дает надежду:

*Верь, улягутся волны и завтра опять
Будут берег любовно и нежно ласкать,
Просветлеют небесные дали,
И рассеются сердца печали.*
[К.Р., 1913, 1: с.15]

Этот же принцип распространяется и на два следующих катрена, построенных на синтаксическом параллелизме. Причем поэт расширяет смысловое наполнение топоса, включая в него элементы, характерные для романтизма: буря, сменяемая покоем.

В стихотворении «Затишье на море» К.Р. топос моря также соотнесен с состоянием души:

*Затишье на море... За бурю строптивой
Настала мертвая, немая тишина...*
.....
*Затишье на сердце... Застыли звуки песен,
Тускнея, меркнет мысль, безмолвствуют уста...*
[К.Р., 1913, 1: с. 8]

Параллелизм прослеживается здесь и на лексическом уровне: «мертвая, немая тишина» моря раскрывает «холодную пустоту» в душе человека: фраза «едва колышется усталая волна» является средством характеристики и самого человека, выраженной сочетанием «тускнея, меркнет мысль».

Упоминание о состоянии моря используется не для иллюстрации статичной картины, оно призвано передать состояние души человека, трагичность его мировосприятия. Такое взаимодействие легко объяснить романтической концепцией, согласно которой море – место спасения, ухода от реальности, средство обретения счастья. Обездвиженное море не может спасти человека, так же, как и отсутствие вдохновения у поэта чревато творческой смертью. Следует отметить, что М.Н. Эпштейн объясняет сравнение моря с поэтическим творчеством стихийностью обеих категорий: «стихи и море – это две стихии, которые переливаются одна в другую, катя по всему мирозданию упругие волны»¹.

Создание в стихотворении К.Р. разнопланового топоса, по утверждению Е.Е. Завьяловой, является типичным для его творчества: «...у поэта наблюдается интерес к пограничным ситуациям». И в этом он сближается с романтиками и поэтами «чистого искусства»².

Звуковая организация первой части стихотворения также подчинена формированию настроения: здесь наблюдается доминирование глухих [Т] и сонорных [М] и [Н], что передает особенную атмосферу тишины: заТишье, сТропТивой, МерТвая, НеМая, Тишина и т. п. Во второй части стихотворения полностью изменяется его звуковой строй: доминируют звонкие [З], сонорные [Р], шипящие [Щ] и [Ж] в функции звукоподражания:

*Но налетит гРоЗа и дРогнут неба своды,
ЗаблеЩут молнии, и раЗРаЗится гром,
И гРоЗный уРаган на дРемлюЩие воды
Дохнет властительным, победным тоРЖеством*
[К.Р., 1913, 1: с. 8].

Следует отметить и то, что топос моря в стихотворении вновь соединен с топосом неба. При этом последние два катрена противопоставлены первым двум на синтаксическом уровне с помощью противительного союза «но», а

¹ Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высшая школа, 1990. – С.12.

² Завьялова Е.Е. Эстетические взгляды К.Р. / Вестник ОГУ, 2004.– № 4 (29). – С. 122.

также – на лексическом: если в первой части стихотворения преобладают лексемы, обозначающие статичность моря, то во второй части доминируют метафорические глаголы движения, передающие динамику («налетит», «дрогнут», «разразится») и экспрессивные эпитеты «грозный ураган», «властительным, победным торжеством». Изображение творческого вдохновения поэта достигается с помощью лексем подобной же семантики: «душа воспрянет», «грянет песнь», «потечет волна». Амбивалентный заключительный эпитет «созвучная волна» подчеркивает комбинаторику моря и творческой души.

Таким образом, можно констатировать, что топос моря является способом отражения динамических состояний души лирического субъекта. Чувства человека интересуют К.Р. именно в переходные, сложные моменты жизни и именно они оказываются тождественными буре и штилю на море. Соединение процессов, связанных с изменениями моря, с переменами в состоянии человека, является одним из основных принципов строения «морского комплекса» в лирике К.Р.

Морской топос в стихотворении К.Д. Бальмонта «Пред рассветом дремлют воды...» раскрывает состояние лирической героини и определяет композицию всего произведения, в котором прослеживается отчетливое тематическое деление на две части: характеристика пространства и описание чувств. В свою очередь каждая часть включает в себя еще по два смысловых контрастных фрагмента, основанных на категориях тишины и движения. Описания К.Д. Бальмонта реализуют комбинаторную функцию: покою водного пространства перед рассветом уподобляется героиня. Для усиления отождествления поэт использует прием образной тавтологии: *«застенчивая природа»* – *«ты застенчиво-прекрасна»*, *«ласкою стыдливой дышит природа»* – *«ты чарующе-стыдлива»*. Метафоричность присутствует только при изображении природы, однако она проецируется на весь текст, так как вторая часть стихотворения продолжает и расширяет содержание первой.

Статичность нарушается пробуждением, а разграничение двух состояний выделено противительным союзом «но», дифференцирующим тавтологические формы: «вспыхнут полосы огня» – «чувством вспыхнет взгляд», «воды разольются звеня» – «струны сердца зазвенят» [Бальмонт, 1905: с. 105].

Поэт умышленно не указывает время года, создавая хронотоп вневременного состояния природы и человека. Этому способствует и использование рефренов, символизирующих объединение стихии и человека.

Главная особенность бальмонтовского стихотворения – тавтологическая игра слов и особая мелодика, построенная на системе повторов – демонстрируют уникальные черты поэзии К.Д. Бальмонта, связанные с его приверженностью к поэтическим экспериментам, основанным «на символистских теориях синтеза искусств и образной суггестивности»¹.

Принцип соединения характеристики морского топоса и чувств лирического субъекта выражен в стихотворении О.Н. Чюминой «У моря» («Пеленою темно-синюю...»). Ни один из современников поэтессы не писал об этом настолько откровенно:

*Море – это отражение
Ощущений и волнения
Человеческой души...²*

Стихотворение состоит из двух частей, различающихся не только сюжетно, но и на уровне системы рифмования и ритмического взаимодействия. Первая часть состоит из пяти шестистиший тернарного типа – ААвССв. Соответственно этой рифменной архитектонике изменяется и ритм стихотворения: первые две строки имеют дактилические клаузулы, а каждая третья – мужские. Такой прием позволяет автору как бы обрывать мысль, заключенную в каждом трехстишии, и в то же время соединять ее с

¹ Дудко А.Э. Переводческая рецепция английского сонета эпохи романтизма в русской поэзии XIX – начала XX века: Дисс. ... канд. филол. наук. Орел: ОГУ, 2013. – С.68.

² Чюмина О.Н. Стихотворения 1892–1897. 2 изд. – СПб.: Книжный магазин «Новостей», 1900. – С.78. Здесь и далее ссылка в тексте [Чюмина, 1900].

общей темой строфы. Такая структурная организация пронизывает все стихотворение и дает О.Н. Чюминой возможность акцентировать внимание на доминантных деталях топоса, расширяя лирический сюжет стихотворения.

Характеристика топоса моря занимает все художественное пространство текста: оно сравнивается с пеленою и пустыней и сопровождается эпитетом «бесконечною».

Сложной является и колористика стихотворения: темно-синее море, белые корабли, уподобленные чайкам:

*Кое-где, как чайки белые,
Перелетные и смелые,
Чуть белеют корабли...*

[Чюмина, 1900: с.78]

Поэтесса использует в одном предложении однокоренные слова «белые» – «белеют», акцентируя на них внимание.

Первые два трехстишия обладают одинаковой морфологической структурой: описания, выраженные существительными и прилагательными, в третьей строке заканчиваются глаголом. Такой порядок слов в предложении свидетельствует об импрессионистических установках поэзии О.Н. Чюминой: поэтесса обозначает сначала только общую картину, потом – действие, представленное как констатация факта. При этом глаголы «стелется» и «белеют» не означают интенсивного действия, а лишь номинируют процессуальный признак предмета.

Поэтесса использует лейтмотив неоромантика К.Р. и принцип соединения топоса моря и внутреннего состояния человека. Однако в ее характеристике моря есть важная деталь: О.Н. Чюмина обходится без глагольных форм, что, конечно же, вызывает ассоциации со стихотворением А.А. Фета «Шепот. Робкое дыханье...» Так поэтесса соединяет традиции романтиков с принципами «чистого искусства». Описание моря состоит из антитетичных оценочных эпитетов: «величавое», «безбрежное», «в бури грозное», «грозящее бедой», но «спокойное в тиши», «чарующее ласками», «заколдованными сказками».

Море трансцендентно, оно очаровывает и околдовывает лирического субъекта, поэтому в две последние строфы первой части стихотворения введено эмоциональное описание восторга перед морем, откровенного преклонения перед его красотой, приятия любого его состояния. Перечисление характеристик моря последовательно и градационно: сначала это описание морского пейзажа от утра к ночи, от покоя к буре:

*Я люблю его в ласкающем
Бледно-алом и мерцающем
Свете утренних лучей,
Я люблю его и сонное,
Лунным светом озаренное
В мягком сумраке ночей...*

[Чюмина, 1900: с.78]

Последняя строфа первой части стихотворения начинается с противительного союза «но», сразу проводя разграничение между спокойным и бурным пейзажем:

*Но когда валы сердитые
Бьются, пеною покрытые,
У подножия камней,
И как светочи огнистые,
Блещут молнии змеистые –
Я люблю его сильнее!*

[Чюмина, 1900: с.79]

О.Н. Чюмина не употребляет лексему «буря» при создании картины шторма, однако передает состояние не только моря, но и неба, что доказывает всеобъемлющий охват картины природного волнения. Примечательно и то, что до описания бурного моря в стихотворении при изображении морской стихии не использовались глаголы, а в последней строфе появляются глагольные лексемы с семантикой интенсивного действия: «бьются», «блещут», дополненные яркими эпитетами, создающими картину бурного пейзажа: «валы сердитые», «светочи огнистые», «молнии змеистые». Используемые О.Н. Чюминой инверсии определений дают возможность воспринимать каждый компонент словосочетания как самостоятельно значимый, поскольку внимание акцентируется на каждом слове. И это

сказывается на восприятии текста. Душа человека оказывается для О.Н. Чюминой интереснее именно в моменты переживаний, жизненных бурь. Сильная лирическая героиня поэтессы не может не вызывать ассоциации с alter ego Лермонтова в стихотворении «Парус».

Следует отметить и то, что вторая часть стихотворения «У моря» написана 2-ст. амфибрахией с чередованием женских и мужских рифм и по смыслу не связана с первой. Топос моря появляется здесь как способ раскрыть трагическое мироощущение носителя речи:

*В бессонные ночи
Стараясь заснуть...
Я слышу, как море
Шумит и ревет
И песню о горе
Тяжелом поет...
[Чюмина, 1900: с.79]*

В данном контексте море становится знаком перехода от яви ко сну, от условной реальности к трансцендентному. Звуки моря передают состояние лирического субъекта через цепочку градационных однородных дополнений, выраженных существительными с оценочными эпитетами: от звуков молений до прощального привета. «Говор прибоя и ропот волны» способны пробудить память о прошлом:

*И грозное море,
Шумя под окном,
Все плачет о горе,
О горе былом...
[Чюмина, 1900: с.79]*

Топос моря на ономапопейческом уровне сопровождается шумом («море шумит и ревет», «шумя под окном») и эпитетом «грозное», поэтому вызывает негативные ассоциации. При этом описываемое состояние уходящего горя знаменует собой новый этап в жизни лирического субъекта.

Маринистическое стихотворение О.Н. Чюминой построено на реалистической трактовке романтических концептов. Созерцание моря в

стихотворении «У моря» приводит носителя речи в большей степени к рефлексии, нежели к осмыслению сходства человека и стихии.

Стихотворение С.Я. Надсона «К морю» (1886), имеет авторское определение жанра – «Монолог», указывающее на то, что содержание произведения – сокровенные мысли лирического субъекта, тогда как само название вызывает устойчивые ассоциации с элегией А.С. Пушкина «К морю». Но, в отличие от пушкинского, лирический субъект С.Я. Надсона разочарован в спасительной силе стихии, а в его размышлениях имплицитно не только физическое нездоровье носителя речи, но и моральное состояние современного ему общества.

При этом бурная стихия не вызывает традиционного для лирики С.Я. Надсона чувства восторга, а бушующее море, состояние которого передается эпитетами «широкошумное», «разгневанное», «кипучая глубина», воспринимается как место обманутых надежд. Описание определяет его как деструктивную стихию:

*И, грозно уходя в клубящийся туман,
Отхлынув от скалы, зловеще замолкало,
Прихлынув снова к ней, гудело, как орган*
[Надсон, 2001: с. 299].

И это свидетельствует об эволюции топоса в творчестве поэта: если в ранних стихотворениях С.Я. Надсона море умиротворенное, то здесь стихия «грозно уходит», «зловеще замолкает», «гудит». При этом важно, что ассоциативные характеристики остаются прежними: гул моря сравнивается с органом и напоминает о смерти¹.

Цветопись, что не является характерным для лирики С.Я. Надсона, полностью отсутствует. Палитра образных средств сводится к минимуму: присутствуют только немногочисленные эпитеты, использованные для персонификации деструктивного природного начала, а глагольные лексемы в основном являются традиционными для маринистики олицетворениями («не

¹ Сравнение море с музыкальным инструментом отмечено А.С. Краевой как типическое для маринистики поэта// См.: Краева А.С. Образ моря в лирике С.Я.Надсона // Молодой ученый – 2011. – №11. – Т.1. – С.185.

спало», «уходя», «замолкало», «гудело»), а частично обозначают состояние моря («отхлынув», «прихлынув»).

При этом состояние водной стихии оказывается отражением чувств лирического субъекта:

*О, как я рвался к вам, полуденные воды,
Как страстно рвался к вам из родины моей
Забить мою печаль на празднике природы,
Согреть больную грудь теплом ее лучей!..*

[Надсон, 2001: с. 299]

Лексема «рвался», занимающая кульминационное место в стихотворении «У моря», повторяется с коннотативным наречием образа действия («страстно рвался»). Междометие и система лексических повторов создают впечатление взволнованной речи, что подчеркивается использованием восклицательного знака с многоточием.

Использование в этом стихотворении 6-ст. ямба отсылает к «форме медитативных элегий» В.А. Жуковского, к которой, по свидетельству Б. Эйхенбаума, поэт-романтик переходит в первом десятилетии XIX века¹.

В стихотворении С.Я. Надсона ярко отражаются черты эпохи: разочарование, утрата надежды на изменения. Особая «скорбность», которая отмечается многими исследователями творчества этого поэта, безусловно, доминирует и в этом произведении.

Стихотворение Д.С. Мережковского «У моря» задает совершенно иные параметры маринизма.

В первой строфе поэт передает внутреннее состояние лирического субъекта перед грозой, сопровождающееся изображением окружающей природы:

*Сквозь тучи солнце жжет, и душно пред грозой.
Тяжелый запах трав серебряно-зеленных
Смешался в воздухе со свежестью морской,
С дыханьем волн соленых*

[Мережковский, 2000: с. 166].

¹ Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. – П.: ОПОЯЗ, 1922. – С.38, 44.

При этом лирический субъект испытывает воздействие и земных, и морских сил. Травы на суше воспринимаются лирическим субъектом ольфакторно, что выражено на лексическом уровне с помощью метафорического словосочетания «тяжелый запах трав». Этот запах не утрачивается даже под воздействием морской свежести, «дыханья волн соленых». Обонятельное и вкусовое восприятие лирическим субъектом окружающей природы имплицитно указывает его внимание к морю, которое во втором четверостишии изображается как динамичный объект:

*И шепчет грозные, невнятные слова
Сердитый вал, с гранитом споря...
Зловещей бледностью покрылась синева
Разгневанного моря*
[Мережковский, 2000: с. 166-167].

Развернутый топос антропоморфного бушующего моря создается на лексико-семантическом уровне: градационный ряд глаголов с возрастающей семантикой интенсивности («шепчет», «спорит», «гневится») сопровождается набором синонимичных эпитетов («сердитый вал», «грозные слова», «разгневанное море»). Дополняет характеристику моря аллитерация звонкого сонорного [Р]: гРозные, сеРдитый, с гРанитом споРя, Разгневанное моРе. Повтор этого звука на фонетическом уровне моделирует негативные реакции лирического субъекта.

Помимо отбора лексических средств и использования звукописи, поэт применяет в тексте этого произведения художественную цветопись: травы «серебряно-зеленые», море – «бледность» и «синева». Следует отметить при этом, что Д.С. Мережковский использует цветопись как средство обособления локуса берега и моря, хотя цвета противоположных пространств все же перекликаются: в описании их присутствуют светлые и темные цвета – белый/ серебряный и синий / зеленый.

В последней строфе топос моря заменяется синонимичным топосом океана, и поэт переходит к его характеристике, так как океан – первооснова, существовавшая «вначале», «до творения». Океан «безграничен, не

упорядочен, не организован, опасен и ужасен»¹ и поэтому вызывает противоречивые чувства у лирического субъекта:

*О мощный Океан, прекрасен и угрюм,
Как плач непонятый великого поэта, –
Останется навек твой беспредельный шум
Вопросом без ответа!*

[Мережковский, 2000: с. 167]

В последней строфе поэт использует прием соединения океана и лирического субъекта (поэта): вечный шум моря непознаваем так же, как и поэтическое творчество, которое никогда не понимается окружающими, не оценивается по достоинству. Контаминация образов поэта и моря подчеркивает величие обоих феноменов: «мощный, прекрасный, угрюмый» океан и поэт оказываются равновеликими в своей природной, исконной красоте.

Скорбное настроение этого стихотворения вполне соответствует художественным настроениям 1880–1890-х годов, но мысль о непознаваемости природы, имплицитно отраженная в последних строках, безусловно, заимствуется у поэтов первой половины XIX века. В стихотворении «У моря» ощущается та «мистическая тайна бытия», о которой Д.С. Мережковский упоминает в статье «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы»². Изображая природу, поэт «бежит» от «урбанистической культуры, социальных связей»³. По справедливому замечанию Т.Ю. Ковальчук, в пейзажах поэта «необозримые пространства предстают труднопреодолимой границей между лирическим героем и «толпой», и только в соприкосновении с природой «возможно творческое уединение»⁴.

¹ Топоров В.Н. Океан мировой // Мифы народов мира: Энциклопедия. – М., 1980. – Т. 2. – С.581.

² Мережковский Д.С. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы. – СПб., 1893. – 105с.

³ Ковальчук Т. Ю. Структура художественного пространства в лирике Д.С. Мережковского 1880-1890-х годов // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 34 (215). – Вып. 49. – С. 56.

⁴ Там же. – С.56.

Антропоморфный топос моря в стихотворениях поэтов «безвременья» служит образцом идеальной стихии. В стихотворении Д.С. Мережковского «Волны» («О, если б жить, как вы живете, волны...») поэт, пытаясь глубже понять проблему свободы личности, сопоставляет два образа жизни – гедонистический и аскетический, сравниваемые в аллегоричной форме через топос моря.

Стихотворение начинается с обращения к волнам:

*О, если б жить, как вы живете, волны,
Свободные, бесстрашие храня,
И холодом, и вечным блеском полны!..*

[Мережковский, 2000: с. 187]

Необычна лексико-семантическая структура стихотворения: на наиболее значимых деталях поэт не просто останавливает внимание, а дублирует свою мысль. Так, волны сопровождаются однотипными эпитетами, эксплицирующими качества моря, которые кажутся лирическому субъекту наиболее привлекательными и достойными подражания: свободные, бесстрашные, холодные, вечные. Все это признаки романтической поэтики природы, в рамках которой волны являются идеалом счастливого бытия:

*Неправда ль, вы – счастливее меня?
Не знаете, что счастье – ненадолго...
На вольную, холодную красу
Гляжу с тоской: всю жизнь любви и долга
Святую цепь покорно я несу*

[Мережковский, 2000: с. 187].

При этом человек осознает недолговечность счастья и потому сознательно отказывается от стремления к свободе. Отсюда упоминание «святой цепи» – неотъемлемого атрибута христианской этики. Может показаться, что лирический субъект тяготится своей долей, а христианство воспринимается им не как добровольный выбор, а как некое принуждение. Аналогичная мысль прослеживается в двух риторических вопросах, начинающихся с анафоры и обращенных к разным объектам, – к свободной стихии и к самому себе:

*Зачем ваш смех так радостен и молод?
Зачем я цепь тяжелую несу?*
[Мережковский, 2000: с. 187]

И на самом деле, лирический субъект не готов за миг блаженства на свободе пожертвовать своей жизнью. Это доказывается в последней части текста, открывающейся противительным союзом «но»:

*Но нет во мне глубокого бесстрашья:
И родину, и Бога я люблю,
Люблю мою любовь, во имя счастья
Все горькое покорно я терплю.
Мне страшен долг, любовь моя тревожна.
Чтоб вольно жить – увы! – я слишком слаб...*
[Мережковский, 2000: с. 187]

Лирический субъект стихотворения Д.С. Мережковского – рационален, и поэтому не может пожертвовать всем ради мига свободы, в отличие от своих предшественников – бунтарей эпохи романтизма. Душевное состояние лирического субъекта амбивалентно: он признает свою слабость и ею тяготится. Источник этого противоречия – исходящая изнутри божественная сила, которую он пока не понимает и не принимает. Поэтому его внутренний мир представляет собой область полярных эмоций: божественное борется с искушением, гедонистические стремления побеждаются чувством долга перед Богом. При этом свою преданность Богу лирический субъект рассматривает как слабость:

*О, неужель свобода невозможна,
И человек до самой смерти – раб?*
[Мережковский, 2000: с. 187]

Такой человек не может сам найти смысл своей жизни и определить свое место в мире. Противоречивый субъект с его противоречивыми мыслями – следствие смутной эпохи конца XIX века, и обращение к природе в таком

контексте – это способ найти верный выход: «учиться у природы – «наставницы божественной»¹.

В стихотворении «Я бы людям не мог рассказать, почему...» Д.С. Мережковский наделяет морские волны божественной силой. Н.Н. Нартыев, анализируя символистское творчество Д.С. Мережковского, справедливо отмечает, что «поэт любил природу и восхищался ее величавой красотой и мудрым равновесием, именно в ней видел лучшее творение Бога»².

Своеобразным лейтмотивом стихотворения является мысль о ничтожности человека перед природой:

*Я люблю вас, не знаю, зачем и за что,
Только знаю, что здесь, перед вами,
Наши песни ничтожны: вы скажете то,
Что вовеки не может никто
Рассказать никакими словами*

[Мережковский, 2000: с.185].

Д.С. Мережковский обозначает два пути познания этого мира: чувственный и рациональный. Рациональное начало выражается в форме повторяемого дважды утверждения «только знаю», которому противопоставлено «люблю... не знаю, зачем и за что». Рациональное отодвигается на второй план, а на первый выходит эмоциональное. Уже в первой строфе лирический субъект подчеркивает свою духовную связь с волнами: «вы для сердца», «душою пойму». Он не может объяснить своего отношения к морю, подчеркивая его трансцендентальность. Поэт представляет волны божественной силой, перед которой склоняется его лирический субъект. Способность человека говорить, которую даровал ему Бог, еще не означает всемогущество («Наши песни ничтожны...»). Истинной силой обладает только природа, которая несет в себе божественное начало.

¹ Нартыев Н.Н. Человек и природа в поэзии русского символизма (на материале творчества Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус) / Вестник ВолГУ. Серия 8. – Вып. 9, 2010. – С.99.

² Там же. – С.99.

В стихотворении «То, чем я был» Д.С. Мережковского выражен восторг перед морской стихией:

*Скажите мне, за что люблю, о волны,
Ваш сладостный и непонятный шум,
Когда всю ночь ему внимаю, полный
Таинственных и несказанных дум.*
[Мережковский, 2000: с. 243]

Уже в начале текста автор контаминирует состояние волн и описание души лирического субъекта, раскрывающиеся через корреспондирующие в созвучии слова «шум» и «дум». «Сладостный и непонятный» шум волн сливается с «таинственными и несказанными» думами носителя речи. Все четыре эпитета имеют общие семы непостижимости, и синтез образов моря и человека происходит на трансцендентной основе. Лирический субъект пытается ответить на поставленный вопрос и находит ответ:

*Изменчивы, как я, и неизменны,
Вы боретесь, и нет вам тишины,
И все-таки вы праздны и блаженны,
И олимпийской резвостью полны.*
[Мережковский, 2000: с. 243]

Извечная динамика морской стихии всегда привлекала поэтов-маринистов, не обходит это свойство и Д.С. Мережковский. Однако описание наполнено у поэта антиномичными качествами: изменчивость и неизменность, праздность и блаженство. Вечно движущееся и, соответственно, изменяющееся море остается неизменным в своей основе, хотя волны и уподобляются святым подвижникам: эпитет «блаженны» по отношению к ним имплицитно подтверждает то, что море – проявление Божественного начала. Характеристики морских валов доказывают принадлежность моря и к миру земному, и к миру небесному. Поэт напрямую соотносит морское начало и Бога:

*И страстного вы учите бесстрастьем...
Быть радостным и не стремиться к счастью...
И мудрости вы учите свободной:
Все пением и смехом побеждать,
Чтоб в красоте великой и холодной*

Бесцельно жить, бесцельно умирать.
[Мережковский, 2000: с. 243]

Волны связывают человека с наивысшими христианскими ценностями: бесстрашием (значимость этого состояния была прокомментирована ранее в анализе стихотворения «Средиземное море»), кротостью («не стремиться к счастью»), мудростью, оптимизмом («Все пением и смехом побеждать»).

Море воспринимается лирическим субъектом как проявление Бога на земле, поэтому вполне оправдано и объяснимо его стремление не к «праху земли», а к водной стихии:

*Мой дух влечет к вам древняя любовь:
Не прах земли, а вы – моя отчизна,
То, чем я был и чем я буду вновь.*
[Мережковский, 2000: с. 243]

Таким образом, в стихотворении «То, чем я был» отразились изменения творческих принципов поэзии Д.С. Мережковского. Новое, теоретически обоснованное им самим художественное направление нашло свое отражение в данном произведении, где топос становится обусловленным трансцендентными сущностями.

Но при этом формальные параметры стихотворения оказываются довольно традиционными: 5-ст. ямб – «романтический» размер с перекрестной рифмовкой и чередованием женских и мужских клаузул.

Лирика Д.С. Мережковского 1880–1890-х годов, особенно его маринистика, позволяют выявить в творчестве поэта изменение мировоззрения, перерастание романтических принципов в символистскую философию. Зачатки символизма наблюдаются уже в некоторых ранних маринистических стихотворениях поэта, и только в произведениях 1890-х годов символистские воззрения проявляются в полной мере.

Таким образом, соединение моря и неба и слияние с ними человека в стихотворениях неоромантика К.Р., представителей гражданского направления в поэзии С.Я. Надсона и О.Н. Чюминой, религиозного мистика Д.С. Мережковского и «старшего» символиста К.Д. Бальмонта является

структурным элементом, определяющим художественные приемы, обуславливающие раскрытие нравственных и идейных исканий поэтов.

Тожественное восприятие моря как мятежной стихии, восходящее к романтической традиции, получает различную трактовку: от утверждения идеи невозможности обретения счастья (С.Я. Надсон, Д.С. Мережковский) до надежды на изменение мира (К.Д. Бальмонт, О.Н. Чюмина).

Во всех рассмотренных текстах комбинаторная функция используется для раскрытия идеи о целостности природного мира, нерасторжимости внутренних связей человека и моря и соответствия состояния души человека состоянию морской стихии.

В русской поэзии море часто становилось предметом созерцания, которое «трансформируется в медитацию, ведущую к познанию истины, раскрытию «тайны» жизни и бытия»¹. Ф.П. Федоров в качестве первичной функции называет именно функцию созерцания. Так, в элегии В.А. Жуковского «Море», по его мнению, данная функция присутствует, но «только – в отличие от ранних элегий – предметом созерцания является не садово-парковый (как в «Славянке») и не лесной (как в «Вечере») топосы, главные для Жуковского, а топос морской»².

Функция созерцания относится не к специфике топоса, а к свойствам лирического субъекта. Топосу как структурно-семантической единице в большей степени свойственна функция визуализации, которая заключается в формировании представлений об описываемом объекте в сознании читателя.

В русской лирике 80-90-х годов XIX века есть группа текстов, маркированная функцией визуализации, которая используется для того, чтобы раскрыть не столько внутренний мир личности, сколько эстетические особенности моря.

В лирике К.Р. чаще, чем в творчестве других поэтов, использована функция визуализации. В стихотворении «Задремали волны» дана абсолютно

¹ Федоров Ф.П. Море в русской лирике 1820-1830-х годов. – С. 36.

² Там же. – С. 36.

позитивная характеристика природы, в которой все находится в гармоническом единстве. Тишина моря соотносится с состоянием неба, его покоем и безмятежностью. При этом в стихотворении нет традиционной для романтиков, а потом и для символистов, идеи подчиненности моря небу. Море и небесный свод неразделимы, они части единого природного мира.

Лирический субъект в тексте стихотворения проявлен, но не выражен на местоименно-лексическом уровне. При этом его настроение и внутреннее состояние полностью подчиняется общему умиротворению:

*Серебрится море,
Трепетно горит...
Так и радость горе
Ярко озарит*

[К.Р., 1913, 1: с. 3].

Поэт использует достаточно необычный прием, базирующийся на романтическом представлении о море как о бурной стихии. Это устойчивое представление становится способом передачи состояния природных объектов и их эстетизации.

Аналогичной оказывается функция топоса в стихотворении К.Р. «Прощание с Неаполем», основой которого является описание красоты южного моря. Настроение лирического субъекта оказывается вторичным, так как в тексте оно прямо не выражено. Однако, красота моря, воспринимаемая лирическим субъектом, на подтекстовом уровне раскрывает и его душевное состояние, печаль о прошедшем и восхищение красотой: «*Прошло, прошло то время золотое*» [К.Р., 1913, 1: с. 4].

Подобное отношение к морю обнаруживается и в маринистике «скорбного» С.Я. Надсона. Так, в стихотворении «Серебрясь переливами звездных лучей...» отвлеченное понятие «полночь» выступает конкретным персонифицированным образом. А глагол «плывет» («тихо летняя полночь плывет»), обозначающий движение водной стихии, использован для описания спокойной полночи.

В этом стихотворении топос моря появляется в составе общей картины ночной природы, которая не несет особой нарратологической нагрузки, а является импрессионистической зарисовкой морского пейзажа. Доминантная его характеристика – ночная тишина, которая «нужна, чтобы вслушаться в неуловимое, беззвучное, безгласное»¹. Образ тишины создается через характерологические особенности топоса моря («дремлющие воды», «затихла волна») и номинативные отрицательные предложения («ни дыханья, ни звука»). Тишина умиротворенная, не пугающая, роднит морскую природу с трансцендентным началом. Такое изображение природы – тоже наследие романтиков. В этой эстетике ощущается связь маринистики С.Я. Надсона с установками А.А. Голенищева-Кутузова и К.Р.

Стихотворение С.Я. Надсона «Жалко стройных кипарисов» принципиально отличается по своему настроению от произведений, построенных на противопоставлении моря и берега:

*Отнеси качель к обрыву,
На акацию густую
И на пыльную оливу.
Там и море будет видно...*
[Надсон, 2001: с. 257]

В этом стихотворении поэт отказывается от типичных для его поэзии размышлений о трагическом положении человека в окружающем его мире, потому что море дает возможность лирическому субъекту ощутить гармонию природы, позволяет почувствовать радость бытия через созерцание прекрасного.

Необычным является и то, что характеристика моря дана без использования разноплановых цветовых эпитетов, типичных для топоса:

*В блеске солнца засмеется,
С белым парусом в тумане,
С белой чайкой, вдале летящей,
С белой пеною, каймою
Вдоль по берегу лежащей*

¹ Gudonienė V. Концепт тишина – молчание – покой в лирике И. Бунина // Zmogus ir zodiš. Svetimosios kalbos. Mokslo darbai. Vilnius VPU, 2006. T.8. № 3. – С.23.

[Надсон, 2001: с. 257].

Ряд элементов «морского комплекса» (парус, чайка, пена) подчеркнута однотонен. Белый цвет, символизирующий чистоту и непорочность, для лирического субъекта является определяющим при описании моря. Этот цвет характеризует три пространства: над морем (чайка), на море (парус) и в море (пена). Такое разнообразное локативное расположение одного цвета создает картину единого художественного пространства и целостное впечатление от созерцаемого.

Однако самой яркой деталью пейзажа является солнце, пробивающееся сквозь зелень листьев. Синонимичными лексемами, повторами образов и ритма С.Я. Надсон создает наполненную жизнью и оптимизмом картину, что подкрепляется ритмом 4-ст. хорей с женскими окончаниями и холостыми строками – ХАХА. На основную функцию этого размера указал М.Л. Гаспаров: «в XVIII веке его [4-ст. хорей] опорой была песня <...> В XIX веке очертания этих жанров расплываются, но тематическая связь с прошлым остается»¹.

Характеристика топоса моря в стихотворении представляет собой одно предложение, и это довольно показательно: синтаксическое оформление поэтического высказывания в одно или несколько предложений становится регулярной чертой маринистических произведений С.Я. Надсона. Такой синтаксис отсылает читателя к лирике А.А. Фета, и в частности, к таким его шедеврам, как «Я пришел к тебе с приветом...» и «Шепот, робкое дыханье...»

Традиционная для поэтического синтаксиса С.Я. Надсона амплификация «помогает добиться ласкающей, несколько убаюкивающей своей монотонностью мелодики фразы»², а также акцентирует внимание на единственном и в то же время превалирующем описании цвета водной стихии.

¹ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. / 2 изд., доп. – М.: Фортуна Лимитед, 2000. – С.120.

² Сапожков С.В. Русская поэзия 1880–1890-х годов в свете системного анализа: от С.Я. Надсона к К.К. Случевскому (течения, кружки, стили): Дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1999. – С.46.

В каждой из заключительных строк лирический субъект перечисляет атрибуты топоса моря: парус, чайка, пена. Самый первый и самый узнаваемый компонент – «белый парус в тумане» – прямая аллюзия на лермонтовское стихотворение «Парус», где этот важный концепт является символом романтической свободы и элегической неудовлетворенности¹.

Образ чайки также традиционен для русской литературы. Он соотносится с горным миром и имплицитно связывает с небом, с божественным началом. Как отмечает исследовательница орнитологических мотивов О.М. Барсукова, «с образом птицы всегда связывалось представление об идеальном начале – гармонии, свободе, высоте, движении»². Все эти значения вполне соответствуют идейной составляющей стихотворения С.Я. Надсона.

Белая пена на берегу сравнивается с каймой – «полосой по краю какого-либо предмета, ткани и т. п., отличающейся цветом, узором, материалом»³. Таким сравнением поэт четко обозначает границу между морем и берегом, отделяя разные субстанции.

Гармоничность природы подчеркивается и тем, что поэт полностью отказывается от мифопоэтической трактовки образа кипарисов. Кипарисы в его произведении – часть мира природы, ничем не отличающиеся от акации и оливы. Для С.Я. Надсона они не только не становятся символом смерти, но и,

¹ См.: Фишер В.М. Поэтика Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. – М.; Пг.: Изд. т-ва «В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. – С. 226; Михайлова Е.Н. Идея Личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сб. первый. – М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худож. лит., 1941. – С. 145; Шувалов С.В. Мастерство Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. – М., 1941. – С. 259; Сакулин П.Н. Земля и небо в поэзии Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. – М.; Пг.: Изд. т-ва «В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. – С. 15; Маркович В.М. Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Парус». Анализ одного стихотворения... – Л.: ЛГУ, 1985. – С. 127, Мишина Т.Ю. Лермонтовские мотивы в русской лирике 80-90-х годов XIX века: Дисс. ... канд. филол. наук. – Орел: ОГУ, 2013. – С. 39–40 и др.

² Барсукова О.М. Образ птицы в прозе И.С. Тургенева // Русская речь. – 2002. – № 2. – С.22.

³ Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований. – 4-е изд., стер. – М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. Т. 2. К–О. – С.16.

напротив, являются источником жизни и красоты, которая, по мысли автора, должна сохраняться человеком.

В другом своем стихотворении «На юг, говорили друзья мне, на юг...» поэт также передает свое впечатление от увиденного им морского пейзажа.

Характеристика топоса занимает бóльшую часть текста. Первоначальная презентация морской стихии свидетельствует о восхищении им:

*Синяя в безгранном просторе,
Блестит изумрудом, горит бирюзой.
И плещется теплое море.*

[Надсон, 2001: с.269]

Глаголы «блестит», «горит», «плещется» одухотворяют море и имплицитно передают восторженное впечатление лирического субъекта. Они сопровождаются цветами одной гаммы (синим, изумрудным, бирюзовым), что создает картину сияющего, наполненного жизнью пейзажа. Поэт выступает здесь не только смелым экспериментатором, улавливающим морские переливы, но и мастером создания цветовой картины.

Топос моря у С.Я. Надсона традиционно антропоморфен, и в стихотворении море выступает как адресат лирического признания:

*Привет, о, привет тебе, синяя даль,
Привет тебе, ветер свободный!
Рассейте на сердце глухую печаль,
Развейте мой мрак безысходный!*

[Надсон, 2001: с.269]

Традиционные метафорические образы «глухой печали» и «безысходного мрака» здесь нельзя трактовать только как следствия физического недуга поэта. Безусловно, что С.Я. Надсон подразумевает здесь общее духовное состояние неудовлетворенности своих современников.

Но основной в стихотворении является картина моря, восхищающая лирического субъекта своей красотой, не случайно поэтому, что следующая строфа начинается с междометия «О» в составе восклицательной конструкции:

О, сколько красы окружает меня!..

*Как дальние горы сияют!
Как чайки в лучах золотистого дня
Над серым побережьем мелькают!*
[Надсон, 2001: с.269]

Смена настроения и состояния моря синтаксически отделяется лаконичным предложением, начинающимся с союза «но»:

*Но что это? В свадебном хоре звучат
Иные, суровые звуки,
В них громы вражды, затаенный разлад,
Угрозы, и стоны, и муки!..*
[Надсон, 2001: с.269]

В характеристике топоса больше нет сияющих красок и ярких глагольных действий. Их заменяет градационный ряд существительных с прямым значением, объединенных негативной семантикой страдания: «громь», «разлад», «угрозы», «стоны», «муки». Свадебный хор на подтекстовом уровне отождествляется с похоронным напевом:

*Напев величавый растет и растет,
Как реквием в мрачном соборе!..*
[Надсон, 2001: с.269]

Сравнение звуков, издаваемых морем, с реквиемом, зауспокойной мессой в католической церкви, вводит в текст стихотворения мотивы смерти и несбывшихся надежд.

Стихотворение «На юг, говорили друзья мне, на юг...» и сходное с ним по образности стихотворение «У моря» имеют одинаковую стиховую структуру: они написаны чередованием 4-ст. и 3-ст. амфибрахия с перекрестной рифмовкой, которая используется во всех маринистических текстах С.Я. Надсона. И это совершенно не случайно: «Опираясь на балладный жанр, амфибрахий распространяется с лирики на эпос»¹, и все упомянутые стихотворные тексты несут на себе семантический отпечаток эпичности.

Стихотворение «У моря» построено на развернутой характеристике топоса, раскрывающей его красоту. Море изображается с помощью ярких и

¹ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / 2 изд., доп. – М.: Фортуна Лимитед, 2000. – С.180.

сияющих красок, традиционных для маринистики С.Я. Надсона. Два доминирующих цвета – синий и белый – представлены метафорами «горит бирюзой» и «жемчужною пеной сверкает».

Особенный интерес представляет синтаксическая структура этого стихотворения: в нем доминируют односоставные восклицательные предложения и предложения, оканчивающиеся многоточием, что соответствует меняющимся картинам природы. В первых стихах поэт использует два восклицательных знака, за которыми следуют многоточия. Такая специфическая пунктуация позволяет почувствовать волнение, переполняющее лирического субъекта, эмоциональный подъем в его душе.

Колористика и лексико-семантический строй стихотворного произведения ассоциируется с беспокойным морем, наполненным стремительным движением. Эта мысль подтверждается следующими двумя строками, где передана динамика стихии:

*На влажную отмель волна за волной
Тревожно и тяжко взбегает...*

[Надсон, 2001: с.269]

Глагол «взбегать» обладает семантикой движения вверх и означает стремительность изменений. Сопровождающие его эпитеты «тревожно» и «тяжко» имплицитно подразумевают беспокойное состояние морской стихии, что контрастирует с первыми впечатлениями гармонии.

Лирический субъект призывает своего незримого собеседника, присутствие которого чувствуется с самого начала стихотворения, посмотреть на чарующее его море. Именно потому здесь возникает уже отмеченная нами семантика императива, которую С.В. Сапожков применительно к поэтике К.М. Фофанова называл «безотсылочной цитатой»:

*Взгляни, он живет, этот зыбкий хрусталь,
Он стонет, грозит, негодует...*

[Надсон, 2001: с.269]

Поэтом утверждается мысль о способности моря к саморазвитию, поэтому строчки наполняются целым рядом метафорических глаголов: «живет», «стонет», «грозит», «негодует». Большинство этих форм имеет

семантику динамического действия, присущего человеку. Показательно и то, что цепочка глаголов оканчивается многоточием и развитие темы выходит на новый уровень в самом конце текста:

*А даль-то какая!.. О, как эта даль
Усталые взоры чарует!*

[Надсон, 2001: с.269]

Нельзя не отметить в этом стихотворении С.Я. Надсона аллюзию на стихотворение В.А. Жуковского «Море», в котором лирический субъект также созерцает морской простор:

*Стою очарован над бездной твоей.
Ты живо; ты дышишь; смятенной любовью,
Тревожною думой наполнено ты¹.*

Использование С.Я. Надсоном однокоренных слов (по отношению к стихотворению В.А. Жуковского) «очарован» – «чарует», «живо» – «живет», «тревожною» – «тревожно», несущих в себе основную смысловую нагрузку в обоих текстах, доказывает безусловную апелляцию к стихотворению романтика начала XIX века. И хотя, по мнению В.Н. Топорова, В.А. Жуковским «описывается не только море, а нечто с ним связываемое, но неизмеримо более широкое, принцип этой стихии, присутствующий в человеке»², в стихотворении С.Я. Надсона основной смысл несет сама картина природы, точнее – объект визуализации.

Художественные особенности стихотворения «Лазурное утро...» С.Я. Надсона определены сознанием рефлектирующего лирического субъекта. Топос моря здесь появляется только в одной строфе и вполне соответствует общим принципам изображения поэтом морских пейзажей:

*Бессонное море, как мощный орган,
Как хор величавый,
Под сводами храма гремящий мольбой,
Гудело, вздымая волну за волной,
Глухою октавой*

[Надсон, 2001: с.283].

¹ Жуковский В.А. Стихотворения и баллады. – М.: Детская литература, 2010. – С.93.

² Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – С. 72.

Основными выразительными средствами стихотворения являются сравнения и метафорические эпитеты, основанные на звуковых ассоциациях. И это не случайно, так как о своей любви к музыке С.Я. Надсон писал еще в автобиографии: «...отец мой, надворный советник Яков Семенович Надсон, очень любил пение и музыку, способность, которую и я от него унаследовал. Иногда мне кажется, что, сложись иначе обстоятельства моего детства, я был бы музыкантом»¹. Именно этим, скорее всего, и вызвано появление в пейзажной зарисовке С.Я. Надсона сравнения с органом и ономатопеических конструкций, передающих движения морской стихии.

Сравнение «вздымая волну за волной / Глухою октавой» амбивалентно и также напрямую связано с музыкой: движение волн не только напоминает звучание струн, но и символически передает музыкальный интервал в 8 ступеней, хотя эпитет «глухой» парадоксальным образом апеллирует к безмолвию.

Содержательной стороне стихотворения соответствует и метроритмическая структура: разностопный амфибрахий с чередованием 4-ст. и 2-ст. строк, шестистишия тернарного типа, к которым добавлено финальное трехстишие. Таким образом, рифмовка оказывается незакрытой, что вполне соответствует признакам жанра фрагмента, популярного в творчестве С.Я. Надсона.

В стихотворении С.Я. Надсона «Тревожно сегодня мятежное море» и его вариантах топосом моря организованы идея, сюжет и структура. Три варианта, развивающие одну лирическую тему, написаны 4-ст. и разностопным (4+3) амфибрахией.

Одним из доминирующих изобразительно-выразительных средств в этом тексте является сравнение гудящего моря с органом:

*Как мощный орган в величавом соборе,
Оно беспокойно гудело у скал.*

«Тревожно сегодня мятежное море...»

¹ Надсон С.Я. Автобиография // Полн. собр. соч.: В 2 т. / Под ред. М.В. Ватсон. – Т. 2: Проза. Дневники. – СПб.: Т-во А.Ф. Маркс, 1917. – С. 3.

[Надсон, 2001: с. 240]

*Оно, как орган величавый,
Бушует и пенясь, гудело у скал...*

«В ненастную ночь я у моря стоял...»

[Надсон, 2001: с.409]

*Как гром отдаленный, как в старом соборе
Мольбой похоронной гремящий орган, –
И мрачно и грозно тревожное море
Гудит, уходя в непроглядный туман.*

«Как гром отдаленный...» [Надсон, 2001: с.409]

Звуки бушующего моря ассоциируются с церковной музыкой. Звучание органа во всех трех текстах характеризуется глаголом «гудело» и синонимичными эпитетами «мощный», «величавый», «гремящий» (эпитет «тревожно» дублируется в двух текстах: «Тревожно сегодня мятежное море...», «Как гром отдаленный, как в старом соборе»). В вариантах «Тревожно сегодня мятежное море...» и «В ненастную ночь я у моря стоял...» полностью совпадает локус «гудело у скал», даже место в строке и рифма абсолютно идентичны – «стоял» / «у скал».

Во всех трех вариантах рисуется картина бушующего моря. Основным средством создания образа антропоморфной стихии является нанизывание глагольных форм, сопровождающих основное описание и аккумулирующих в себе общую семантику бурной и интенсивной динамики: «поднимется», «набежит», «разобьется», «отхлынет»; «бушует и пенясь», «рычало».

В варианте стихотворения поэта «Как гром отдаленный, как в старом соборе...» средствами создания образа являются сравнения и эпитеты, по семантике равные указанным глаголам: «как гром отдаленный», «мрачно и грозно тревожное море». При этом объединяет второй и третий варианты образ маяка, являющегося частью локуса берега:

Колблемый ветром огонь маяка

Метался и бился, как птица [Надсон, 2001: с.409].

Как птица, колблем дыханием бури,

Трепещет далекий огонь маяка [Надсон, 2001: с.409]

Семантика этих строк идентична, меняется лишь порядок слов в предложении.

Варианты «Тревожно сегодня мятежное море...» и «Как гром отдаленный, как в старом соборе» заканчиваются очень схожими смысловыми конструкциями: «*И кажется, чьи-то угрозы звучат!*» [Надсон, 2001: с.409] и «*Мне слышатся чьи-то глухие угрозы*» [Надсон, 2001: с.409]

В целом же, в отличие от большей части маринистических произведений поэта, в стихотворении «Тревожно сегодня мятежное море...» поэт не стремится отождествить состояние моря и лирического субъекта, первичной и основной здесь является красота моря, переданная через лирическое созерцание.

Море как мятежная и свободная стихия часто изображается в произведениях поэтов 80-90-х годов XIX века деструктивной, поэтому буря на море становится одним из продуктивных мотивов маринистики анализируемой эпохи. Основными чертами бурного морского пейзажа являются «шум, рев, грохот, свист, гром <...>, сумрак<...>, ветер – бушующий <...>, волны, пучины – кипящие»¹.

В стихотворении С.Я. Надсона «Чу, кричит буревестник!...» антропоморфным персонажем становится буря. Стихотворный текст имеет нечетное количество строк (одиннадцать), что позволяет поэту резко оборвать мысль и остановить повествование на строке, несущей доминантную смысловую нагрузку. Немаловажно в этом отношении, что стихотворение написано разностопным анапестом с последовательным чередованием 4-х и 3-х стопных строк, когда каждая короткая строка завершает собой отдельный фрагмент описания ночного пейзажа.

Экспозицией произведения является строка, которая начинается с междометия «чу». Е. Душечкина, анализируя роль междометия «чу» в русской лирике, обращает внимание на то, что в конце XIX века в отличие от

¹ Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – С.144-145.

начала столетия эта лексема почти не используется в поэзии. При этом междометие «чу» чаще всего стоит в препозиции, поэтому «чу – это призыв прислушаться к тому, что только что произошло, но еще не зафиксировано сознанием и проявляется лишь в спонтанно вырвавшемся междометии»¹. Именно такую роль выполняет междометие в стихотворении С.Я. Надсона: лирический субъект императивно призывает прислушаться к крику буревестника.

Буревестник традиционно является вестником шторма, а ассоциация с «Буревестником» М. Горького, который появится позднее и станет символом революции, имплицитно связывает стихотворение С.Я. Надсона с революционными идеями.

Следует отметить и то, что за исключением первого и последнего стихов в стихотворении отсутствует образ носителя речи, хотя два первых восклицательных предложения наполнены эмоциями и передают волнение говорящего:

Чу, кричит буревестник!.. Крепи паруса!
[Надсон, 2001: с.257]

Весь остальной текст стихотворения – это гиперболизированная картина бури:

*И грозна, и окутана мглою,
Буря гневным челом уперлась в небеса
И на волны ступила пятою*
[Надсон, 2001: с.257].

Буря становится единственным объектом изображения. Символично здесь использование детали верхней одежды священников – ризы, вызывающей многообразные ассоциации:

*В ризе туч, опоясана беглым огнем
Ярких молний вокруг мощного стана*
[Надсон, 2001: с.257]

¹ Душечкина Е. Это странное «чу!»: о междометии чу в русской поэзии // Литература. – 2009. – № 16 (август). – С.32.

Несмотря на общее гнетущее впечатление от описания шторма, в стихотворении выражены и чувства наслаждения страхом, который вызывает у человека стихия:

*Как прекрасен и грозен немой ее лик!
Как сильны ее черные крылья!*

[Надсон, 2001: с.257]

Буря, уподобленная человеку, антитетична: с одной стороны, она «грозно сыплет свой рокошующий гром», а с другой – ее лик «немой». Стоит заметить, что поэт почти избегает при создании этой картины описания действия (единственный глагол с семантикой движения – «сыплет»). Характеристика бури на протяжении всего стихотворения сопровождается использованием архаичной лексики (чело, пята, лик), что придает образу высокое поэтическое звучание.

Важную роль в стихотворении играет колористический аппарат. Контаминируя темные («свинцовый простор океана», «черные крылья» бури) и яркие («яркие молнии») цвета, поэт показывает многоликость бури, ее положительные и отрицательные свойства. Инфернальность бури доказывает «наличие черных крыльев, как у летучих мышей, в греческой мифологии – бога смерти Таната, у Данте – Люцифера»¹.

Последняя строка резко отличается от всего предыдущего развития лирического высказывания: восклицания лирического субъекта заканчиваются, и слышимым становится голос автора:

Будь же, путник, как враг твой, бесстрашно велик.

[Надсон, 1917: с.221]

Призыв к путнику, за которым скрывается обобщенный образ человечества, быть таким же, как стихия, имплицитно восхищение автора морем.

¹ Краева А.С. Образ моря в лирике С.Я.Надсона // Молодой ученый – 2011, – №11. Т.1. – С.185.

Так, в стихотворении «Чу, кричит буревестник!...» буря становится не только основным объектом изображения, но и своеобразным символом действия, призыв к которому был типичен для творчества поэта.

Таким образом, анализ топоса моря в лирике 1880-1890-х годов позволяет сделать вывод о традиционности восприятия поэтами элементов «морского комплекса». Его основные характеристики были почерпнуты представителями разных направлений и литературных течений в лирике начала XIX века, в творчестве поэтов-романтиков.

При этом функции топоса моря в лирике 1880-1890-х годов усложняются. Резче, чем у предшественников противопоставлены морское и земное, живое и безжизненное, ограниченное и бесконечность, условно-реальное и инобытийное. Подобный подход к изображению моря и «земных» локусов связан с мировоззренческими установками кризисной эпохи 80-90-х годов XIX века, для которой важным представлялось противопоставить обыденность и мечту, действительность и возвышенно-прекрасный мир мечты, потребность в обретении истины и невозможность осуществления этой высокой цели.

Комбинаторная функция топоса моря является наиболее типичной для русской поэзии. Ее специфические особенности заключаются в том, что состояние моря обуславливает состояние лирического субъекта. В стихотворениях, построенных на соединении характеристик топоса и внутреннего состояния человека, используются художественные достижения лирики романтизма с его идеей неразрывной связи человека с природой. Светлое и оптимистичное начало в морской стихии пробуждает умиротворение и гармонию в душе человека, тогда как буря становится источником разочарования и страданий.

Именно комбинаторная функция маринистической лирики 80-90-х годов XIX определяет общую тональность большинства стихотворений, образную систему текстов и основные художественные приемы: антитезу и антропоморфизм.

Своеобразным достижением лирики эпохи «безвременья» следует признать использование в маринистике визуальной функции топоса моря. В творчестве поэтов-романтиков не только море, но и любой пейзаж оставались средствами выражения внутреннего состояния человека, в лирике 1880–1890-х годов картина моря как таковая приобрела художественную, смысловую и эстетическую ценность, что объясняется влиянием импрессионистического метода изображения природы.

ГЛАВА 2. АРХЕТИП МОРЯ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ 80–90-Х ГОДОВ XIX ВЕКА

2.1. КАТЕГОРИЯ «АРХЕТИП» В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Теория архетипов, как известно, уходит корнями в античную философию¹. Так, по мнению некоторых исследователей, знаменитое учение Платона об идеях («эйдосах») лежит «в начале всей линии мышления, ведущей к понятию архетипа»². Древнегреческий философ разрабатывал категорию первообраза и дал ему такое определение: «...то, что пребывает целую вечность, и будет пребывать в продолжение всего времени»³. Платон акцентирует внимание на вечном характере архетипов, обусловленном сосуществованием двух антитетичных миров: мира идей (идеального мира) и мира материального, видимого. По мнению философа, любое человеческое знание – это припоминание души о том, что было с нами в совершенном мире до рождения. Взятая из идеального мира идея (или архетип), лишенная телесности и обладающая вневременными и внеличными свойствами, находит отражение в материальном мире.

Платоновское учение о вечных идеях усовершенствовалось и трансформировалось в последующие эпохи. В произведениях позднеантичных философов прообраз Бога в человеке встречается у Филона Александрийского, понятие «нематериальных архетипов» обнаруживается у Дионисия Ареопагита в трактате «О небесной иерархии». В эпоху Средневековья представители христианства уравнивали идеи и божественную мысль, идеи понимались как прообразы вещей, которые создает Бог. Так, английский философ рубежа XVII – XVIII веков Д. Беркли рассматривает идеи как сумму ощущений, произвольные субъективные качества личности. Особенно значимые попытки определения вечных идей

¹ Колчанова Е.А. "Архетип" как категория философии культуры: дис. ... кандидата философ. наук. Тюмень, 2006. – С.7.

² Галсанова О.Э. Интерпретация понятия «архетип»: от античной культуры до культурологических мыслей начала XX в. // Вестник Бурятского государственного университета. 2011. №6. – С.223.

³ Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия (БЭКМ) пятое изд. /Глав.ред. Т.Г. Музрукова. – М.: Мультимедия издание, 2001.

предпринимаются в XIX веке представителями классического идеализма: у И.Г.Фихте идеи предстают как имманентные цели; по мнению И.В.Гёте, архетип – это прототип как конкретных вещей, так и явлений; архетип, по Гегелю, есть не что иное, как абсолютный дух и мировой разум, способные воплощаться в образах культуры; согласно учению А. Шопенгауэра, архетип - это некая воля, которая не зависит от разума.

По-разному называя эту категорию (идеи/архетипы/прототипы), философы акцентируют внимание на тождественных свойствах архетипов: произвольное возникновение, вневременное существование.

Детальное рассмотрение категории «архетип» представлено в научных трудах К.Г. Юнга. Именно учение швейцарского психолога, философа и культуролога лежит в основе современных концепций об архетипах. Основоположник аналитической психологии К.Г.Юнг в процессе изучения коллективного бессознательного впервые обратился к понятию «архетип», называя так врожденные психические структуры, лежащие в основе мифологического сознания.

К.Г. Юнг сформулировал концепцию коллективного бессознательного, являющегося репозиторием (англ. repository – склад) духовного опыта всего человечества. В основе художественного творчества, по Юнгу, лежит образ, в котором «с течением времени выкристаллизовывались определенные черты, так называемые архетипы, или доминанты. Это господствующие силы, боги, образы доминирующих законов, регулярно повторяющихся событий и принципы общих закономерностей, которым подчиняется последовательность образов, все вновь и вновь переживаемых душой. В той степени, в какой эти образы являются относительно верными отражениями психических событий, их архетипы, т. е. их основные черты, выделенные в процессе накопления однородного опыта, соответствуют определенным всеобщим характеристикам физического мира. Архетипические образы

можно поэтому воспринимать метафорически как интуитивные понятия физических явлений»¹.

К.Г. Юнг разграничивает «личностное бессознательное», изученное З. Фрейдом и образующее «поверхностный слой бессознательного», и «коллективное бессознательное», представляющее собой «врожденный более глубокий слой» и имеющее «всеобщую природу»². Бессознательное содержание опыта человека ведет к определению архетипов, которые понимаются психологом как «общечеловеческие, изначальные образы» (или мотивы), воспроизводящиеся из «более глубокого слоя бессознательного» и «уже не основывающиеся на личных воспоминаниях»³.

Архетип представляет собой структурный элемент коллективного бессознательного. В связи с этим швейцарский психолог и культуролог обращает внимание на идентичную природу проявления архетипов в мифах, сновидениях, фантазии душевнобольных⁴. Нерациональная психическая деятельность человека, рожденная из фантазий и бредовых идей психически больных или из сновидений, продуцирует дискретные образы. В свою очередь эти прерывистые образы и сюжеты мифов и сказок образуют сюжетные параллели, в которых можно обнаружить архетипы. Однако К.Г. Юнг делает оговорку о том, что необходимо «раскопать и отыскать убедительные исторические параллели» между мифологическим символом и функциональным значением обстоятельств того же рода⁵. Следовательно, с определенной долей условности иррациональное подсознание человека рождает те же образы, которые существуют в мифологии разных народов. Эти воспроизведенные сознанием образы и есть архетипы.

¹ Юнг К. Г. Психология бессознательного/ Пер. с англ. Издание 2-е., М.: «Когито-Центр», 2010. С. – 112-113.

² Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. - С.51.

³ Юнг К.Г. Очерки по психологии бессознательного. Под ред. В.В. Зеленского. — 2-е изд. — М.: Когито-Центр, 2010. — С.48.

⁴ Юнг К.Г. Структура психики и архетипы /пер. с нем. Т. А. Ребеко. М.: Академический Проект, 2007. – С.82.

⁵ Юнг К.Г. Там же. – С. 20

В предложенной Юнгом концепции раскрываются идеи наследственного механизма передачи архетипов: так же, как и коллективное бессознательное, архетипы психически наследуются. Важно отметить, что Юнг не настаивает на том, что сами идеи и представления передаются по наследству, а утверждает, что психически наследуется «лишь сама возможность идей или представлений».

Реальность отражается через наследуемые архетипы, которые пронизывают все слои культуры: «Архетипов имеется ровно столько, сколько есть типичных жизненных ситуаций. <...> Когда встречается ситуация, соответствующая данному архетипу, этот архетип активизируется, появляется принудительность, которая, подобно инстинктивному влечению, прокладывает себе путь вопреки всякому разуму и воле»¹.

Учитывая неразрывную связь архетипов и универсальных жизненных ситуаций (рождение и смерть, брак и развод и т.д.), К.Г. Юнг предложил выделить следующие типы архетипов: Самость, Персона, Тень, Аниме и Анимус, Мать, Дух, Мудрец, Младенец, Трикстер и др.

Архетипы, как и типичные ситуации, не изолированы друг от друга, а способны контаминироваться и коррелировать друг с другом. Например, архетип Героя, под которым понимается спаситель и защитник, может стать архетипом Тени, т.е. частью бессознательных инстинктов, проявляющейся в образах Мефистофеля и Сатаны. Такое смещение возможно в кризисных ситуациях, когда проявляется все скрытое, антитетичное тому, что обнаруживается в повседневной жизни.

Таким образом, архетип воспринимается на бессознательном уровне, обладает единым смыслом для человека любой эпохи, психически наследуется, но осознается лишь под влиянием индивидуального сознания.

В своих научных трудах К.Г. Юнг называет архетипы «доминантами», первообразами, которые служат фундаментом величайших и наилучших мыслей человечества, «первосмыслом», который организует коллективное

¹ Юнг К. Г. Понятие коллективного бессознательного. - М., Мартис, 1995. – С.78.

бессознательное. Однако следует заметить, что понятие архетип нельзя определять ни через понятие образ, ни через понятие символ. Архетип – это психологическая предпосылка образа, приобретающая содержание вследствие сознательной обработки. В то же время архетип не может быть тождествен символу, поскольку последний включает множество сем, трактуемых по-разному и способных трансформироваться, утрачиваться и появляться снова. Семантика символа передается из поколения в поколение, а не наследуется.

Кроме описанной нами юнгианской точки зрения на происхождение архетипов, в современной науке существует мифо-ритуальная теория, которой придерживались представители мифологической школы Дж. Фрейзер, К. Леви-Стросс, Н. Фрай.

Создатель структурной антропологии К. Леви-Стросс анализирует мифотворчество не столько со стороны структурной статики, сколько со стороны динамического изменения, что дает возможность раскрыть механизмы функционирования мифа как моделирующей знаковой системы. Если К. Юнг характеризовал архетипы как автономные абсолютные символические фигуры, находящиеся вне системы социокультурных и мифологических связей, то структурный подход К. Леви-Стросса, основанный на разработанной Р. Якобсоном теории поэтического мифа как нарративного комплекса, заключается в том, что архетип определяется как система, восходящая к мифологической основе.

К. Леви-Стросс пишет о существовании структур, которые соответствуют сфере коллективного бессознательного и которые связаны с языком вербализованных сообщений индивида¹. Интерпретация термина «архетип» в трудах ученого проводится через анализ понятий «пурба» и «нига», соотносящихся с понятиями «душа» и «жизненная сила». Сам философ отмечает, что эти слова не призваны дифференцировать предметы,

¹ Леви-Стросс К. Структурная антропология – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. – С.45.

поскольку они «соответствуют платоновскому понятию «идеи», или «архетипа», чувственным воплощением которого является каждое существо и каждый предмет»¹.

Анализируя мифотворчество, К. Леви-Стросс опирался на концепцию «бинарных оппозиций», использующихся в структуре мифологического мышления (высокий/низкий, небо/земля, правый/левый и т.п.). Понять семантику определенного знака можно только через отношение с тем знаком, который стоит к нему в оппозиции. Таким образом, все мифы можно объединить в замкнутые группы, но в то же время «все мифы остаются раскрытыми в гиперпространстве, в котором фигурируют также и другие мифы»². Бинарные оппозиции возникают из начального противопоставления, под которым и понимается архетип как первоформа.

Проблема функционирования категории «архетип» в российском литературоведении представлена книгой Е.М. Мелетинского «О литературных архетипах», в которой предложено понятие «литературные архетипы», интерпретируемые как доминирующие сюжеты мировой литературы.

Анализируя типологию К.Г. Юнга, Е.М. Мелетинский указывает на ограниченность «юнговских архетипов», которые, во-первых, представляют собой, прежде всего, образы и персонажи, и «в гораздо меньшей мере сюжеты»; во-вторых, «описывают бессознательные душевные события в образах внешнего мира», в результате чего «мифология полностью совпадает с психологией»³, уравнивая соотношение сознательного и бессознательного. Е.М. Мелетинский соглашается с Юнгом лишь в том, что коллективное бессознательное отражается в объектах воображения, но при этом утверждает, что «жизненный путь человека отражается в мифах и сказках в

¹ Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. – С.167.

² Леви-Стросс К. Мифологии. В 4-х тт. Том 3. Происхождение застольных обычаев. – М.: СПб.: Университетская книга, 2000. – С.76.

³ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. –С.4.

большей мере в плане соотношения личности и социума, чем в плане конфронтации или гармонизации сознательного и бессознательного»¹. Е.М. Мелетинский настаивает на социально-культурной природе архетипа, считая архетип скорее сюжетом, чем образом. Если К.Г.Юнг исследует архетипы в большей степени применительно к психологической науке, то Е.М. Мелетинский интерпретирует литературные архетипы и выделяет архетипические мотивы, которые представляют собой «некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубинный смысл»². Таким образом, вводимая им категория «литературного архетипа» оказывается шире юнговского понятия «архетип».

Споры о содержании понятия архетип продолжаются и в настоящее время.

Так, А.С. Мухин считает, что архетип обусловлен «представлениями об образце/образцовой модели, схеме, лежащих в основе важнейших знаний, установлений, канонов»³. Архетип репродуцируется посредством воображения, так как изначально закреплен «суммой понятий и сигналов», т.е. носит знаковый характер.

Ю.В. Доманский в монографии «Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте» использует положение Е.М. Мелетинского об «архетипических мотивах» и классифицирует их в соответствии с тематической и функциональной семантикой архетипа⁴. Ю.В. Доманский представляет современную интерпретацию архетипа, который, по его мнению, «воплощает исконные общечеловеческие ценности, универсальные нравственные представления человека о мире», связывая его с функцией архетипа в архаическом мифе с его бессознательной природой.

¹ Там же. – С. 51.

² Там же. – С. 50

³ Мухин А.С. Архитектура и архетип. – СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2013. – С.11.

⁴ Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. Пособие по спецкурсу. 2-е изд., исправленное и дополненное. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение). – Тверь, 2001. – С. 28.

Это позволяет ученому определить архетип как категорию «универсальной нравственности, заложенной изначально в человеке»¹.

Лингвист и психолог А.А. Леонтьев, продолжая считать архетип элементом коллективного бессознательного, предложил признать последнее интертекстуальностью. Для точного определения предложенного тождества А.А. Леонтьев прибегает к описанию смысловой цепочки: коллективное бессознательное существует «до конкретного нового текста», этот новый текст существует «вне личностной воли автора», а автор «является скорее проводником архетипических образов из бессознательного уровня объективно-психологического бытия в сферу художественной реальности»².

Таким образом, в литературе архетипы выполняют роль коррелятора автора и читателя: художник слова наполняет свое произведение архетипическими формами, которые находятся на бессознательном уровне и у поэта, и у читателя. Смысловое наполнение архетипов возникает на ассоциативном уровне, следовательно, реализуясь в художественном тексте, они оживают в подсознании читателя и приобретают вневременной и внеличностный характер. Это – архаичные образы, которые выводят личность за пределы индивидуальной жизни, в сферу родового прошлого, а далее – в сферу вечного, за пределы пространства и времени.

Архетипы используются бессознательно или являются продуктом индивидуального сознания человека. В художественном творчестве они являются объединяющим фактором, так как делают возможной коммуникацию между людьми. Постоянно воздействуя на чувства и поступки человека, архетипы несут сильный энергетический заряд, как позитивный, так и негативный.

В своей работе мы исходим из того, что архетип является универсальной сокровищницей всего духовного опыта человечества,

¹ Там же. – С. 28-29.

² Леонтьев А.А. Бессознательное и архетипы как основа интертекстуальности // Текст. Структура и семантика. Т. 1. – М., 2001. – С. 92-100.

помнящего о своем происхождении из вод мирового океана. Морской комплекс, представленный в культурах мира, по-разному осваивался и продуцировался, выражался и воплощался в различных мифопоэтических моделях, в которых в большей или меньшей степени отражалась ментальность народа.

2.2. СЕМАНТИКА АРХЕТИПА «МОРЕ» В «МОРСКОМ КОМПЛЕКСЕ» 80-90-Х ГОДОВ XIX ВЕКА

В лирике 80–90-х годов XIX века маринистические образы могут являться не только объектом изображения, но и выступать средством обращения к мифологическим представлениям, заложенным в глубинах европейского сознания. На этой основе в поэтическом тексте выстраиваются размышления о смысле существования и рефлексирование о сущности жизни. В.Н. Топоров объясняет это психофизиологической основой «морского» в поэзии, когда акцентируется внимание не на изображении моря, а на чем-то ином, «для чего море служит лишь формой описания («морской» код «неморского» сообщения)), своего рода глубинной метафорой»¹. В таком случае черты такой устойчивой смысловой схемы используются для представления моря как архетипа жизни. Выстраивание аналогии моря и времени типично и для русской, и для зарубежной поэзии. В.Я. Задорнова, анализируя английскую поэзию, объясняет этот образный параллелизм тем, что «и то, и другое вечно и никогда не перестанет существовать. Человек беззащитен перед морской стихией так же, как он не властен над течением времени. Морские приливы и отливы, движение морских волн так же, как и бег времени, не зависят от человеческой воли»². Быстротечность времени в поэзии, как правило, является способом изображения жизни человека. Эта художественная концепция получила распространение в русской поэзии 80–90-х годов XIX века.

¹Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – С. 578.

²Задорнова В.Я., Матвеева А.С. Море как элемент создания образа в английской поэзии / Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. М.: МАКС Пресс, 2007. – Вып. 35. – С.131.

Восприятие моря как отражения жизни связано со сложившимся в европейском сознании представлении о море как первородной стихии. Не случайно Н.М. Терехин пишет: «Вода – это не только порождающее лоно и крестильная купель мира и человека, но и та смертная материя, в которую они облакаются и претворяются на краю – "на берегу" времени и пространства. Являясь универсальной сокровищницей всего религиозного опыта человечества, памятующего о своем происхождении из вод мирового океана»¹.

В стихотворении «На сон грядущий» А.А. Голенищева-Кутузова море отражает движение времени, а, следовательно, и течение жизни. Все произведение строится как антитеза ушедшей юности и настоящего: вечного движения, сравниваемого с морем, и обездвиженности, тишины.

Основным объектом изображения в этом стихотворении становится ночь. По мнению исследователей: «Ситуация ночного размышления <...> перестает обладать спонтанностью, характерной для классической поэзии. Поэтому переход сознания из «дневного» состояния в «ночное», как правило, фиксируется у поздних классиков еще достаточно традиционно»². В стихотворении «На сон грядущий» этот переход отмечается вслушиванием лирического субъекта в окружающее. Повторяющиеся образы тишины и ночи играют здесь особую роль: «Тишина (безмолвие) и темнота (неполный свет) открывают душе человека доступ в пространство трансцендентного, то есть через данную кодовую систему с семиотическим полем ночи оказывается тесно связана семантика тайны»³. Именно потому море и волны обозначают «уже не реалии сущего, а некоторые сферы внутренней жизни человека»⁴.

Первая часть стихотворения построена на характеристике спокойной

¹ Терехин Н.М. Метафизика Севера. – Архангельск: Поморский университет, 2004. – С. 63.

² Тихомирова Л.Н. «Ночная» поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика: Автореферат дисс...канд. филол. наук. Екатеринбург: УрГУ, 2010. – С.21.

³ Там же. – С.21.

⁴ Там же. – С.12.

жизни лирического субъекта в настоящем: *«Там нет ни битв, ни славы, ни побед, / Ни бури, с юной страстью неразлучной; / Там нечего в грядущем ожидать, / Там светлый мир и Божья благодать!»* [Голенищев-Кутузов, 1894: с. 79]¹. Но такая жизнь не приносит удовлетворения.

Во второй части, где чувства представляются ретроспективно, как воспоминание о юности, появляется изображение моря, находящегося в постоянном движении. Плеск волны является напоминанием о прошлом: *«Житейских бурь прошла пора – и ровно / Теперь текут незримые года»* [Голенищев-Кутузов, 1894: с. 79]. «Бури» молодой жизни, «пыл юности» уподоблены морю с его волнами, движением, постоянными переменами, а воспоминания «гремят вдали, как волн морских прибой...»

Вторая часть стихотворения противопоставлена первой на синтаксическом уровне: восклицательный знак в конце строфы резко отделяет начало следующей с противительным союзом «но». Этот же прием обнаруживается на лексическом уровне: глагол с семантикой звучания «гремят» противопоставляется всем образам тишины первой части стихотворения («ровно текут года», «беззвучно струится жизнь»).

Воспоминания, сравниваемые с шумом морских волн, нарушают статичную картину. Море как первостихия находится в постоянном движении, и потому лирическим субъектом ассоциируется с жизнью: *«Куда несется время, за собой / В безбрежное, неведомое море / Влача людские радости и горе»* [Голенищев-Кутузов, 1894: с. 79]. Эпитеты «безбрежное» и «неведомое» характеризуют море как бесконечную субстанцию, не имеющую границ, и как нечто неизведанное, тайное. Так, образ моря сближается с понятием вечности.

Лирический субъект обращается к воспоминаниям: *«И сладок шум тех отдаленных волн, / И милы те неясные виденья; / Таинственный полет их неги полн, / Он тихие наводит размышленья»* [Голенищев-Кутузов, 1894:

¹ Голенищев-Кутузов А.А. Сочинения графа А. Голенищева-Кутузова. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1894. Т. 1. – С. 10. Здесь и далее ссылка в тексте [Голенищев-Кутузов, 1894]

с.80]. Важно подчеркнуть, что вместе с образом морских волн в цитируемом отрывке оказываются эпитеты со значением таинственности и непознаваемости: «неясные», «таинственный», «тихие», снова апеллирующие не просто к неизведанности, но и к вечности.

В стихотворении «На сон грядущий» можно выделить и третью часть, равную последней строфе, в которой на тематическом уровне темпоральные характеристики вновь переведены в настоящее. Однако соотносится оно уже не с прошлым, а с будущим:

*У пристани стоит спокойно челн –
Пловцу не страшны бури и волненья:
Но зорко в даль он смотрит сквозь туман,
А там вдали бушует океан...*

[Голенищев-Кутузов, 1894: с.80]

Первые две строки рисуют статичную картину. Но за этим спокойствием ощущается движение океана, который «бушует». Союзом «но» поэт не только противопоставляет части описания, но и показывает амбивалентное душевное состояние лирического субъекта: ему «не страшны бури», но он «зорко...смотрит», он оставил в прошлом все жизненные бури, но в будущем он, возможно, ждет их. Особую значимость в таком контексте приобретает завершающее текст многоточие, как бы обозначающее неопределенность будущего.

В стихотворении «На сон грядущий» А.А. Голенищев-Кутузов представляет море и волны как архетипы стремительной и беспокойной юности: лирическому субъекту чудится «плеск волны», воспоминанья «гремят вдали, как волн морских прибой». В стихотворении отчетливо ощущается позиция автора, отдающего дань воспоминаниям о «житейских бурях», на смену которым приходит «счастливая» жизнь, где «нет предметов для рассказа».

В стихотворении «Сознал я нищету мгновенных наслаждений...» А.А. Голенищева-Кутузова море предстает как традиционная для романтиков свободная, мятежная стихия, когда «человеческое сознание воспринимает

океан как символ порождающего лона мироздания и сумму всех возможностей существования»¹. В соответствии с художественной природой топоса море здесь обладает таким свойством, как бескрайность, что является одной из доминантных черт воссоздания картины природы: «неведомое море», «безбрежный океан».

Разочаровавшись в земной жизни, лирический субъект стремится обрести счастье в аллегорическом слиянии с морской стихией. Его душа с надеждой «внимает дальних волн таинственный напев». Уже на лексическом уровне поэт показывает доминирование морской стихии: земная жизнь представлена у него лексикой сниженной семантики («нищета», «обман», «осмеял»), а настоящее, связанное с морем, описывается словами с традиционно возвышенным наполнением: «*Иных, глубоких дум и грозных вдохновений / Зовет меня к себе безбрежный океан!*» [Голенищев-Кутузов, 1894: с. 10].

Лирический субъект послушно повинуетя морской стихии, воспринимая ее «как начало созидательное и разрушительное одновременно»². Океан в его понимании нечто, воплощающее «счастье полное» или «гибель без возврата» [Голенищев-Кутузов, 1894: с. 10].

Море характеризуется эпитетом «неведомое», а волны несут «таинственный напев», указывающий на трансцендентальную природу водной стихии, а, значит, на неизвестность судьбы человека:

*Сверкают волны те и плещут на просторе,
Играя жизнью, как утлюю ладьей...
Мне любо выходить в неведомое море
С отважно поднятой и гордой головой*

[Голенищев-Кутузов, 1894: с. 10].

Сравнение жизни с утлой ладьей означает не просто верховенство моря над человеком, полное подчинение стихии, но и невозможность

¹ Ковальчук Т.Ю. Опыт художественного осмысления мира природы в ранней поэзии Д.С. Мережковского. – С. 99.

² Мишина Т.Ю. Лермонтовские мотивы в русской лирике 80-90-х годов XIX века: Дисс. ... канд. филол. наук. – Орел: ОГУ, 2013. – С. 55.

противостояния судьбе. Мрачный и одновременно эмоционально насыщенный эпитет «утлою», означающий «ненадежный, некрепкий, гнилой, дырявый», акцентирует мысль о том, что жизнь и судьба человека – ничто перед морем и волнами, которые «играют» этой жизнью. И лирическому субъекту, сознательно выбирающему не просто одиночество и отрешенность, но неизвестность, остается только принимать главенство стихии. Эта мысль особенно ярко выражается в последней строфе стихотворения:

*Челнок от берега несется, мне послушно,
И, зорко глядя вдаль, в туман грядущих дней,
С рукою на руле, внимаю равнодушно
Наветам робости и жалобам друзей!*

[Голенищев-Кутузов, 1894: с. 10]

«Даль» соотносится с «туманом грядущим», а следовательно, и будущее неопределенно. Таким образом, можно утверждать, что в этом стихотворении море становится не только символом «свободы и обретения счастья»¹ в ином мире, но и символом прошедшего.

Стихотворение А.А. Голенищева-Кутузова «Я растворил окно – и ночь ко мне вошла...» тоже апеллирует к тайне бесконечного: основой лирических переживаний субъекта речи становятся именно образы, навеянные ночью и сном. И хотя в стихотворении нет изображения моря как предметно-чувственного образа, однако образ волны (волн) доминирует на протяжении большей части текста, а признаки морского пространства переносятся на описание неба: оно «безбрежно» и бесконечно, как и море.

Волна, как элемент маринистического архетипа, является одновременно символом времени прошлого и будущего, умершего чувства и порождаемого вновь ощущения счастья. Эти антитетичные значения логически совмещаются в изображении морской стихии, поскольку «вода почти во всех мифологиях ассоциируется с женским началом и концептуально связывается

¹ Там же. – С. 55.

с основными модусами бытия – рождением и смертью»¹:

*Зачем же в той дали, за смутною чертой,
Где взор теряется в серебряном тумане,
Искать лишь прошлого, гоняться за волной,
С беспечной вольностью, бродящей в океане?*

[Голенищев-Кутузов, 1894: с. 195]

Прошедшая, умершая любовь ассоциируется с морской волной. Как и прошлое, она исчезает: «*Она, холодная, не ведает участия, / Она, свободная, о прошлом не тужит*» [Голенищев-Кутузов, 1894: с. 195].

Чувства страдающего лирического субъекта переданы через градацию глаголов: полюбил, тоскуешь, плачешь, зовешь; тогда как объект лирического описания остается «холодным» и безучастным. Важный смысл в этой системе противопоставления состояний приобретает параллелизм волна – счастье: «*В пучине много волн – и в жизни много счастья / Одно отхлынет прочь, другое набежит*» [Голенищев-Кутузов, 1894: с. 196]. Сравнение счастья с непрерывно движущейся волной рождает чувство умиротворения и оптимизма. Морская стихия предстает как символ уходящего горя и начала нового душевного подъема, возрождения. Однако ощущение счастья оказывается возможным лишь во сне. Пробуждение возвращает лирического субъекта к земному бытию из мира грез и «чуждых призраков». Будущее остается неизвестным.

«Вода – первоначало, исходное состояние всего сущего»², поэтому использование архетипа моря в качестве эквивалента концепту «жизнь» обусловлено традиционным мифологизированным восприятием человека: вечное движение моря подобно вечному движению жизни.

В маринистическом стихотворении К.Р. «На совершеннолетие» тоже развивается подобная концепция «жизненного моря». Стихотворение представляет собой послание юноше, отправляющемуся в жизненное

¹Кошарная С.А. Море в русской мифологической картине мира // Научные ведомости Белгородского государственного университета, 2008. №15 (55). – С.19.

²Аверинцев С.С. Вода // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. – Т. 1. – С.240.

«плавание». Не случайно поэтому, что стихотворение начинается с прямого сравнения:

*Что корабль под всеми парусами,
Гавань тихую забыв,
Уносимый буйными ветрами
Мчится смел и горделив
В голубом потешиться просторе
С прихотливою волной, –
Ты стремишься в жизненное море...¹*

Аллегория человека – корабль, уносимый в жизненное море, – является главным объектом изображения. Важным становится именно факт его передвижения по морской стихии. Все глагольные формы обладают семантикой быстрого движения: «уносимый», «мчится», «стремишься». Эпитеты «смел и горделив» указывают на особый эмоциональный настрой лирического субъекта, осознанно отправляющегося в жизненное плавание. Несмотря на то, что в стихотворении есть конкретное местоимение «ты», весь текст – это в известной мере обобщение, обращение ко всем юным людям, которым предстоит пройти большой путь.

Противопоставленные образы «тихой гавани» и «буйных ветров» почерпнуты у романтиков, среди которых нельзя не вспомнить лермонтовский «парус», который «ищет бури». С М.Ю. Лермонтовым К.Р. объединяет маринистический объект изображения, основанный на контрасте моря и корабля (паруса) и символизирующий «противоречие между жизнью вообще и человеческой личностью, брошенной в ее океан»². Но корабль у К.Р. стремится в море не в поисках бури, и этом главное отличие концепций романтизма и неоромантизма.

Несмотря на конкретность изображения моря в подавляющем большинстве произведений С.Я. Надсона, в ранних стихотворениях поэта обнаруживается использование архетипа моря в качестве символа жизни человека, что вызывает ассоциации с маринистикой К.Р. Так, стихотворение

¹ К.Р. Новые стихотворения (1886–1888). – СПб., 1889. – С.116.

² Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. – М.: Просвещение, 1973. – С.46.

«Пусть смятенья и грома полны небеса...» (1883), наполненное ультраромантическими мотивами, содержит тезис о неизбежных сложностях в жизни любого человека. И способом для передачи этой идеи выступает архетип морской стихии.

Первое четверостишие этого небольшого стихотворения представляет собой сложное предложение, сформированное из однородных придаточных уступки. Ритмически и эмоционально они объединены анафорой «Пусть...», выражая значение побудительности, волеизъявления:

*Пусть смятенья и грома полны небеса,
Пусть над черною бездной морскою
Чайкой носится буря, и рвет паруса,
И вздымает волну за волною.
Не рыдай, как дитя, на своем корабле, –
Встанет утро – и стихнет волненье,
И помчит тебя снова к желанной земле
Вечно мощною силой теченья...*

[Надсон, 2001: с.214]

Синтаксически предложение, формирующее вторую строфу, могло бы считаться главным для двух предыдущих, но ввиду сложной структуры и авторской пунктуации оказывается законченным в смысловом отношении: сравнивая неназванного собеседника с ребенком, автор утешает его тем, что утром буря стихнет.

В этой пейзажной зарисовке объектом изображения являются несколько концептов, являющихся традиционными для маринистики: небо, море, паруса, волны. Для изображения взволнованного носителя речи и столь же тревожного моря С.Я. Надсон использует градационный ряд глаголов интенсивного действия в настоящем времени – «носится», «рвет», «вздымает», что создает картину бурного пейзажа, регулярно встречающегося в морских стихотворениях поэта. Во второй строфе по контрасту глагольные лексемы стоят в форме повелительного наклонения («не рыдай») и будущего времени («встанет», «стихнет», «помчит») и антонимичны началу стихотворения.

Образный ряд последней строки наполнен патетичными лексемами: «сила течения» водной стихии сопровождается эпитетами «вечно мощная». Могучее море находится в вечном движении, и в этом же скрывается его неизменность, которая легко становится метафорическим образом.

Именно вторая часть стихотворения заставляет читателя понять, что буря и штиль, представленные в тексте, это – аллегория человеческой жизни. Образ моря использован С.Я. Надсоном не как объект изображения, а как архетип и глубинная метафора. Буря – лишь временное душевное состояние человека, за которым следуют тишина, благополучие и дальнейший жизненный путь, наполненный динамикой. Такой оптимизм объясняется предреволюционными настроениями эпохи, отраженными в творчестве молодого поэта.

Сонет К.М. Фофанова «Спускается сумрак на город обширный...» посвящен описанию внутреннего мира лирического субъекта, размышляющего над смыслом жизни. Морские концепты появляются только в первом терцете и не как объекты изображения, а как средство создания инносказательной картины жизни человека:

*И дума тревожит, печальная дума,
Как плеск равномерный тяжелого шума
Волны, что звучит и звучит без конца:*

*Что будет со мною? Где якорь я брошу?
Где шит я оставлю, как лишнюю ношу,
Где выбросят волны на берег пловца?*

[Фофанов, 1896, ч.3: с.46]

В первом трехстишии представлено развернутое сравнение плеска волны с печальной думой, которое усиливается тавтологическим повтором глагола («звучит и звучит»), что иллюстрирует непрерывность движения. Лирический субъект задается риторическими вопросами, ритмически образующими своеобразные колебательные движения и обозначающими традиционные для поэтов-романтиков аллегии: пловец – человек, волны – течение жизни («морское в человеке» по В.Н. Топорову). Финал сонета

открытый, что эксплицирует незаконченность медитаций лирического субъекта и вызывает устойчивые ассоциации с концовкой стихотворения «Арион» А.С. Пушкина.

В творчестве К.М. Фофанова, соединившем в себе черты предыдущей эпохи и новые символистские веяния, маринистика связана с размышлениями о внешнем (общем) и внутреннем (индивидуальном) мирах. В стихотворении с говорящим названием «Две жизни» поэт в духе романтизма противопоставляет их:

*Две жизни есть; одна, как океан безбрежный,
Широко разлилась, шумя вокруг меня.
Другая, как родник задумчивый и нежный,
Течет в душе моей, струясь и звеня.*
[Фофанов, 1892: с.228]

Оба мира противостоят друг другу по многим признакам: их антитетичность выражена на семантическом уровне. Сравнения эксплицируют два полярных по объему и пространству маринистических концепта: океан и родник. Действия антропоморфных атрибутов моря выражены глагольными формами с контекстуально антонимичной семантикой: «разлилась» – «течет», «шумя» – «звеня». Противоположность первой пары проявляется в интенсивности совершенного ими действия, а антитетичность второй – в отношении лирического субъекта. Деепричастия «шумя» и «звеня» схожи в лексическом значении, однако в строфе четко прослеживается их оппозиционная демаркация: шум ассоциируется со смешанными, непонятными, запутанными звуками толпы, а звон – это не доступная внешнему миру жизнь сердца. Антитетичность описаний в первой строфе становится исходной точкой для создания композиционно цельного произведения, поделенного на две смысловые части-иллюстрации. При этом маринистические концепты больше не появляются в стихотворении, хотя каждый последующий образ ассоциируется с теми сравнениями, которые поэт использовал в первом катрене. Так, превалирующими образами первой системы описаний во второй части стихотворения становятся «суета»,

«зареве сражений», «шум» и все метафоричные образы ассоциируются с архетипом «безбрежного океана».

Внутренняя жизнь («незримая для ока») изображена с помощью иных метафор и олицетворений («цветет», «отражает» природные объекты, «растет», «музыка ее в тиши слышна звучней»), которые расширяют систему описаний образа родника. Таким образом, маринистические концепты океана и родника служат средством создания антиномий двух миров в жизни человека: внешнего и внутреннего. Такое сравнение во многом обусловлено пространственными величинами водного пространства и свойствами морской стихии.

В стихотворении «Две жизни» К.М. Фофанов показывает уже не раз отмеченное в его лирике негативное отношение к толпе. Однако отличие данного стихотворения в утверждении некоего светлого начала – возможности существования внутреннего мира, где все иначе, где есть место для «задумчивой мечты».

В стихотворении К.М. Фофанова «Окаменелость» лирический субъект размышляет над вопросами жизни и смерти, связанными с кризисностью сознания на рубеже эпох. Морское проявляется здесь как архетип жизни. События в стихотворении предстают ретроспективно: за окаменелостью, глубоко в прошлом – жизнь, которую лирический субъект видит во сне и воспроизводит через морские образы:

*Мне снится мир иной: повсюду
Безгранный океан
И над шумящими волнами
Лазуревый туман¹.*

«Безгранный океан» – архетип бесконечной, безграничной свободы. «Лазуревый туман» над водой – светлый образ, символизирующий гармонию и согласие стихий в природе. К.М. Фофанов отводит океану как первородной стихии центральное место в сотворении гармоничного мира и человека.

¹ Фофанов К.М. Стихотворения в 5 ч., Ч.2. Этюды в рифмах. – СПб.: Тип. А.С.Суворина, 1896. – С.22.

«Морской комплекс» необходим поэту не как фоновый пейзаж, а как сравнение живых чувств с окаменелым состоянием жизни и служит богатым материалом для характеристики окружающей его действительности.

Уже в этом стихотворении прослеживается традиционная черта маринистики К.М. Фофанова – изображение событий в грезах и во сне. Е.З. Тарланов так отмечает поэтическую манеру этого яркого представителя эпохи 1880-1890-годов – «создание особой поэтической модальности, с размытыми очертаниями действительного и воображаемого, когда материальный и идеальный мир художника тесно сливаются и непостижимым образом взаимодействуют друг с другом»¹. Именно поэту художник, поэт находится в состоянии «некоего блаженного «полусна»².

Стихотворение М.А. Лохвицкой «Власти грез отдана...» – аллегория человеческой жизни. Однако в традиционный архетип моря здесь встраивается новая деталь: лирическая героиня отождествляется не с кораблем, а с цветком, «занесенным потоком», поскольку олицетворяет собой хрупкую женщину, погруженную в грезы:

*Власти грез отдана,
Затуманена снами,
Жизнь скользит, как волна,
За другими волнами [Лохвицкая, 1999: с.272].*

Последнее сравнение типично для маринистики так же, как мотив отдаления от «родного берега» в «иной край». Целевой локус определен в стихотворении как «край..., где сливаются реки», то есть водная стихия.

Лирическая героиня Мирры Лохвицкой одинока, на что в стихотворении указывает дважды употребленная метафорическая конструкция – «путь одиночек». В этом отношении вызывает интерес архитектурная структура стихотворения: из четырех строф с перекрестной рифмовкой вторая и четвертая семантически синонимичны и

¹Тарланов Е. З. Мотив «поэзия-сон» в лирике К.Фофанова // Проблемы исторической поэтики. Выпуск 2. Художественные и научные категории. – Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет. – 1992. – С.147

²Там же. – С.146.

построены так, что на одном и том же месте рифмуются одни и те же слова, усиливая лексическое сходство:

*Дальний путь одинок.
В океане широком
Я кружусь, как цветок,
Занесенный потоком.
.....
И зачем одинок
Путь на море широком –
Не ответит цветок,
Занесенный потоком*[Лохвицкая, 1999: с.272].

Широкий океан и море контекстуально антонимичны одинокому цветку. И если сначала лирическая героиня еще ищет свой путь, что подразумевает глагол «кружусь», то в конце стихотворения возникает ощущение фатальности одиночества в жизни героини («не ответит цветку»). При этом в данном маринистическом стихотворении умело соединяются образы с традиционной интерпретацией и образы, сочетающие в себе черты не только модернистской, но и женской поэзии.

Море как свободная, неподвластная человеку стихия является границей между реальным и нереальным миром. Образ моря как художественный элемент, с помощью которого «реализуется сон» и который образует «смысловое пространство сна», отмечен Е.С. Изотовой в анализе лирики М.Ю. Лермонтова и Ф.И. Тютчева¹. Этот факт говорит о связи творческой манеры М.А. Лохвицкой с традицией русского романтизма и поэзией «чистого искусства».

Другое стихотворение Мирры Лохвицкой «Спящий лебедь» построено как развернутая метафора, где жизнь уподоблена шороху камыша, а душа – лебедю. Земная жизнь не дает возможности проснуться душе лирической героини, о чем свидетельствуют антитетичные эпитеты: шорох «звонящий», но «невнятный»; а душа «спящая», но «тревожная». Такая подборка образных

¹Изотова Е.С. Рефлексия сна в лирике Лермонтова и Тютчева // Сибирский филологический журнал, – Новосибирский государственный педагогический университет, 2008. – № 1. – С. 27.

определений имплицитно выражает обособленность души и тела, и в то же время их взаимопричастность.

Образ кораблей появляется в стихотворении как архетипический. Для его представления используется антитеза, выраженная на семантическом уровне с помощью маркированных словосочетаний: «мелькают торопливо» корабли, «спокойно в заросли залива» (метафора души). При этом пробуждение души происходит с помощью звука:

*Но звук, из трепета рожденный,
Скользнет в шуршанье камыша –
И дрогнет лебедь пробужденный,
Моя бессмертная душа [Лохвицкая, 1999: с.169].*

Особое кульминационное понимание категории звука восходит в лирике М.А. Лохвицкой к творчеству поэтов «чистого искусства»¹, тогда как построение стихотворения в форме развернутой метафоры – одна из основных черт поэзии модернизма². Следовательно, в творчестве поэтессы мы сталкиваемся со смешением классической традиции и модерна.

Далее трансформация души сравнивается с кораблем, что изображается с помощью глагола «понесется», означающего быстрое, стремительное движение:

*И понесется в мир свободы,
Где вторят волнам вздохи бурь...
[Лохвицкая, 1999: с.169].*

Этот последний катрен насыщен метафорами и символами, где море – мир свободы, а волны и бури – жизнь. В последних двух строках поэтесса снова прибегает к метафоричной антитезе:

*Где в переменчивые воды
Глядится вечная лазурь
[Лохвицкая, 1999: с.169].*

¹Кошемчук Т.А. «Звук» в поэзии А.А.Фета // Русская речь, 2008. – № 6. – С. 20-25.

²На особую роль метафоры в поэзии модернизма указывают многие литературоведы. В частности, этому вопросу посвящена кандидатская диссертация Н.А.Макаровой «Метафора как структурообразующее начало в лирике русского модернизма (на материале книги стихов Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь»)» (Тверь, 2012), где автор на примере поэзии Б.Пастернака доказывает превалирующую роль указанного тропа.

Меняется индивидуальная жизнь или ее часть, но жизнь в целом остается неизменной, «вечной». Однако пробуждение души и начало ее путешествия по морским волнам символизирует положительное изменение лирической героини.

В ранних маринистических стихотворениях С. Фруга море как объект изображения отсутствует, однако опосредованно оно является архетипом жизни. Следует отметить, что большая часть концептуальных метафор носит негативный характер и входит в поэтическую триаду *море-жизнь-горе*. Присутствие последнего концепта обусловлено тем, что основной темой лирики С. Фруга является тема народа, которому он сочувствует и о судьбе которого скорбит, поэтому за лирическими героями стихотворений поэта угадывается сам автор.

Глубоко верующий поэт поднимает библейские темы, обращаясь к Богу и общечеловеческим ценностям. Стихотворения С. Фруга медитативны, поэтому предложения в большинстве случаев не закончены и полны недосказанности, которая на синтаксическом уровне выражена многоточиями. Эти пунктуационные знаки являются доминирующими практически в каждом стихотворении.

Подчеркнуто пессимистический пафос стихотворения С. Фруга «Горячих слез бушующее море...» раскрывается с помощью символических образов горя и души лирического героя, контекстуально антитетичных друг другу:

Горячих слез бушующее море

Кипит и стонет предо мной... [Фруг, 1885: с. 45]¹

«Бушующее море» – доминантный и полифоничный образ, тогда как гипербола «горячих слез бушующее море», метафоры «кипит и стонет», сопровождающие образ моря, обладают негативной семантикой, поэтому жизнь, представленная водным архетипом, является в стихотворении

¹ Фруг С.Г. Стихотворения. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1885. – С.45. Здесь и далее ссылка в тексте [Фруг, 1885: с. 45]

С. Фруга глубоко трагичной. В дальнейших строках море трансформируется в поле боя лирического героя с жизненным горем:

*И бой ведет в нем на просторе
Мое отчаянное горе
С моей больной, измученной душой...*

[Фруг, 1885: с. 45]

Лирический герой остается в стороне: битва идет между «больной» и «измученной» душой и «отчаянным горем». Набор эпитетов имплицитно равно сочувственное отношение лирического героя к противникам битвы. Важно, что оба образа сопровождаются притяжательным местоимением «мой», обозначающим, что поэт представляет эту борьбу обязательной частью жизни человека.

Интерес вызывает структура стихотворения, в котором чередуются пятистопный и четырехстопный ямбы: пятистопным написаны первая и пятая строка каждого пятистишия, они окольцовывают события, происходящие в стихотворении. Между тем рифмуются в каждом пятистишии первая строка с третьей и четвертой, а вторая – с пятой. Состоящее из двух пятистиший, стихотворение разделено предложениями, соединяющими мир человеческой души и мир природы:

*С моей больной, измученной душой...
Стихает бой и снова закипает...*

[Фруг, 1885: с. 45]

Оба предложения заканчиваются многоточием, эксплицирующим в обоих случаях недосказанность. Второе констатирует масштабную борьбу, длящуюся в пространстве и во времени. Однако заканчивается стихотворение явно выраженной победой горя:

*Бойцы ко дну идут – и там
Душа в бессилье замирает,
А горе... горе выплывает
И с хохотом несетя по волнам...*

[Фруг, 1885: с. 45]

Образ морского дна становится кульминацией поединка, после которого решается судьба борцов: душа обессилена в результате борьбы, а горе продолжает существовать. Волны здесь являются символом движения,

которое несет горе в мир, и в последней строке эксплицируется стремительная и надменная динамика горя.

В «Дедушкиных сказках» С. Фруга море передает переменчивость жизни, а горе является частью жизни и сменяется счастьем. Рассказ дедушки органично вкрапляется в реальность, повелительное наклонение глагола «посмотрите», подчеркивает адресованность текста читателю:

*Посмотрите... буря воеет,
С диким ревом плещет море –
Широко, как вера наша,
Глубоко, как наше горе...*
[Фруг, 1885: с.105]

Сравнение парадоксально, поскольку архетип дополняется антитетичными деталями: верой и горем. Этот парадокс объясняется в стихотворении ранее:

*Но и горе наше сладко:
В нашем горе – наше счастье...*

Далее стихотворение строится как доказательство выдвинутого тезиса. Поэт показывает коррелятивную связь горя и счастья в жизни человека. Но в дальнейшем буря на море оказывается символом только несчастий:

*Отверзаются пучины –
И кипучи, и бездонны...
Эти волны – наши слезы,
Эта буря – наши стоны...*
[Фруг, 1885: с.106]

С. Фруг показывает масштабность и интенсивность волн. Морские образы несчастия переданы семантическим параллелизмом. Горе воспринимается как всеобщее бедствие, поэтому сравнивается с пучиной, которая аккумулирует в себе волны и бурю. Волна ассоциируется у лирического героя со слезами (сходство в структуре), стоны – с бурей (звуковое сходство). Четырехстопный хорей придает тексту быстрый ритм, что подчеркивает стремительность смены событий. Буря способна смениться затишьем:

Но зато, когда отлива

*Час последний наступает,
Что за чудный нам подарок
Это море оставляет...*
[Фруг, 1885: с.106]

Нарратор находит одно стабильное начало, которое помогает человеку сохранить себя в минуты радости и в минуты горя – это вера. Только она помогает человеку пережить ненастье. Таким образом, море в стихотворении Фруга «Дедушкины сказки» выступает традиционным романтическим символом жизни, переосмысленным через религиозное сознание поэта.

В стихотворении «Мрачна моя душа...» С. Фруг скорбит о доле еврейского народа и одновременно осуждает себя за бездействие. Осуждение исходит от внутреннего голоса, за которым скрыто божественное слово, призывающее к борьбе. Чтобы показать интенсивность и силу, слова Бога сравниваются поэтом с «широкою волной»:

*И, как далекий гром, широкою волной
Суровый голос прокатится...*
[Фруг, 1913, 1: с.27]¹

Еще более яркие маринистические образы появляются в описании народного горя:

*Неодолимое, мучительное горе,
Что разлилось кругом, кипит со всех сторон –
Без дна, без берега, как море!..*

Сравнение моря и горя эксплицирует масштаб бедствия: горе «разлилось кругом», «кипит со всех сторон». Эти метафоры выступают в роли соединяющих элементов для концептов горя и моря: синтаксически в используемых предложениях метафоры относятся к горю, а семантически по выполняемым метафоричным действиям сближаются с морем. В следующей строке содержится прямое сравнение «горе... как море». Море намеренно гиперболизировано поэтом: оно не имеет предела: «без дна, без берега». Такими приемами С. Фруг показывает безграничность несчастий, выпавших

¹ Фруг С.Г. Полное собрание сочинений : В 3 т. 6-е изд., [значит. доп.]. Т. 1. – Одесса : Шерман, 1913. Здесь и далее в тексте [Фруг, 1913]

на долю еврейского народа, затронувших и самого автора. Назначение поэта – быть частью народа, и лирический герой скорбит о его судьбе, но в то же время осознает, что творец не в силах своим словом изменить человеческие судьбы. Поэтому в последних строках стихотворения поэт призывает не «к песням», а к действиям.

Море снова входит в триаду *море-жизнь-горе* в стихотворении С. Фруга «Старое горе»:

*Дитя, в это старое горе,
Как реки в бездонное море,
Все новые муки текут...*

[Фруг, 1913, 1: с.40]

«Бездонное море» – символ масштабности горя в жизни людей, реки – муки, несчастья, сливающиеся в грозный поток жизненного горя. Вся жизнь представляется как аккумулированное горе, однако способность моря к вечной динамике позволит в будущем унести горе из жизни человека. Эта преобладающая символика моря как движения в маринистике С. Фруга связана с архетипическим представлением о том, что «вода – это символ всего движущегося, следовательно – неустойчивого и изменчивого»¹. Изменчивость моря, его динамика – основная функция стихии, интересующая поэта.

С. Фруг размышляет над смыслом жизни, поэтому в стихотворении с говорящим названием «Море и якорь» он использует оба образа как символы: море – привычный символ жизни, якорь – надежды. Местоимение «ты» и глаголы в форме 2 лица, настойчиво повторяющееся во всем стихотворении, акцентируют внимание читателя на каждой фразе. Обращение «смертный» противопоставляет человека и Бога. Таким набором лексем поэт имплицитно доказывает человеческую ничтожность в сравнении с Богом.

Стихотворение начинается с констатации факта:

*Ты жизнь зовешь бездонным морем,
Надежду якорем зовешь–*

¹Эвола Ю. Метафизика пола. – М., 1996. – С. 166.

*И веришь ты, что море жизни
С надеждой мирно проплывешь...*

[Фруг, 1913, 3: с. 54]

Море появляется как сравнение, а затем перетекает в метафору «море жизни». Этим аллегорическим стихотворением С. Фруг подводит итог жизни человека. Человек не властен над своей судьбой, а жизнь непредсказуема:

*Когда ты можешь якорь бросить,—
Как мелко море пред тобой!
Когда ж бездонно это море,—
Что значит жалкий якорь твой?...*

[Фруг, 1913, 3: с. 55]

Если легко выбраться из жизненных бурь с помощью надежды, то и жизнь мелка, но если жизнь бездонна, глубока, непредсказуема, то и надежда там не может играть никакой роли. Таким образом, маринистический архетип использован С. Фругом для иносказательного изображения жизни.

В третьем сборнике стихотворений С. Фруга (1913 г, Одесса) появляются оптимистические мотивы. Первой частью стихотворения «Музыка» С. Фруг комментирует изреченную Ф.И Тютчевым истину: «Певучесть есть в морских волнах». Музыка ассоциируется у поэта со звуками моря:

*Стремилась, как веющие волны,
Приливы созвучий живых...*

[Фруг, 1913, 3: с. 33]

Помимо прямого сравнения с волнами, С. Фруг использует морской образ «прилива» как часть глубокой метафоры – «приливы созвучий живых». Этой метафорой поэт возвышает и музыку, и стихию, а глагол «стремились» употребляется для описания обычного действия морской стихии. Музыкальные звуки и движения волн контаминированы:

*Аккорд за аккордом, волна за волною
Катились ликующим строем...*

[Фруг, 1913, 3: с. 33]

Звуки не представляются воображению тихими, но, несмотря на это, пробуждают у лирического героя грезы. Неожиданным использованием этого

концепта С. Фруг сближается с романтиками, которые считали музыку «наиболее неземным и уводящим в мир грез видом искусства»¹. Лирический герой видит во сне тень-женщину, освещенную лунным светом:

*Сиянье волной серебристой
Лилось с высоты на нее...*
[Фруг, 1913, 3: с. 34]

Метафоричное описание света месяца подобно описанию моря, поскольку лексемы «волна», «лилось» – атрибуты водного начала. Льющееся с высоты на тень сияние эксплицирует ее порождение, уничтожение тени-горя:

*И призрак... тот призрак, венчанный цветами,
Был старое горе мое...*
[Фруг, 1913, 3: с. 34]

Поэт акцентирует при описании призрака наличие венка на голове («Венок на челе трепетал», «призрак, венчанный цветами»). Венок на голове – полифоничный образ, в том числе вбирающий в себя антитетичную символику смерти и жизни, горя и счастья. В таком контексте на первый план стихотворения выступает по ассоциации символ смерти. Однако в последней строке мы узнаем, что infernalная тень – олицетворение «старого горя»: венок на голове может быть символом счастья, пришедшего на смену горю. Показательно в этом плане, что эпитет «старое горе» является продуктивным в ранних стихотворениях С. Фруга.

Таким образом, архетип моря в поэзии С. Фруга соотносим с вечной динамикой жизни. Поэтическая триада *море-жизнь-горе* проходит через все творчество поэта, добавляя гражданские ноты даже в пейзажные стихотворения.

В ряде стихотворений К.Д. Бальмонта море также выступает в качестве архетипа жизни. В стихотворении «Как волны морские...» рефрен первой строки усиливает впечатление слиянности лирического героя и моря. В

¹Гульянц Н.М. Романтическая символизация образа моря в «морском» романе Д.Ф. Купера «Лоцман» // Вестник ЧГПУ. – №1, 2010. – С. 261.

сравнениях акцентируются общие черты моря и человека, которые поэт считает доминантными: постоянное движение («не знаю покоя и вечно спешу»), холодность («холодом горьким дышу»), стремление к свободе («над равниной хочу высоко вознестись»). Последнее сравнение («Восходя, я спешу опрокинуться вниз...») передает движение жизни, взлеты и падения. Следовательно, этот параллелизм оправдан, поскольку движения волн и движение жизни схожи в своей динамике. Данное сравнение не является открытием поэта, его можно часто наблюдать у поэтов-романтиков.

С морской пеной ассоциируется жизнь человека в стихотворении «Морская пена». Основой такого сопоставления выступает мимолетность и мгновенность, казалось бы, совершенно разных субстанций: *«Как пена морская, на миг возникая, / Погибнет, сверкая, растает дождем, – / Мы, дети мгновенья, живем для стремленья, / И в море забвенья могилу найдем»*. [Бальмонт, 1905: с. 276] Лирический субъект К.Д. Бальмонта несчастлив, поскольку счастье быстротечно, жизнь мгновенна и конец жизни непреодолим.

В итоговом произведении цикла «В царстве льдов» – «Море – вечное стремленье...» – идея недостижимости счастья абсолютизируется. Антиномиями в нем выступают море и горы как движение и покой (подобное сравнение типично для первого сборника Бальмонта). Ладья становится символом судьбы (*«Если ты стремишься к счастью, вверх ладью волне морской»*), вечное движение и поиск счастья оказываются невозможными (*«Час придет, волненьем вечным утомится жадный взор, – / Спи тогда с разбитым сердцем в тихом царстве мертвых гор»*) [Бальмонт, 1905: с. 287].

Стремление к счастью тщетно, исход один – разбитое сердце и покой. Несмотря на то, что море является символом вечной динамики, которая необходима человеку, лирический герой К.Д. Бальмонта разочарован в жизни, полон пессимизма.

В некоторых маринистических стихотворениях с минорным настроением символизация моря конкретизируется и море становится

символом толпы, враждебной лирическому герою. Так, в стихотворении А.А. Голенищева-Кутузова «Есть одиночество – в глуши...» море соотнесено с вечным движением жизни. Однако море и волны в нем олицетворяют не движение жизни вообще, а движение толпы, в которой лирический герой стихотворения остается одинок: *«Есть одиночество иное – / В нем гибнут чувства и мечты. / Кругом, холодное, чужое, / Бушует море суеты; / Шумит толпа, конца нет бою / Ее слепых, безумных волн, / Напрасно к пристани, к покою / Стремится сердца утлый челн»* [Голенищев-Кутузов, 1894: с. 209].

Стихотворение имеет двухчастную структуру. Обе части объединяет тема одиночества. Для лирического субъекта это состояние амбивалентно: одиночество в глуши и одиночество в толпе.

Насыщенный метафорический образ «бушующего моря суеты» дополняется не менее яркими смысловыми эпитетами «холодное», «чужое». Для лирического субъекта стихотворения «море суеты» остается чуждым и отталкивающим. При этом движение толпы передано через образ «безумных волн». Прилагательное «безумный» в прямом его значении может относиться лишь к человеку. Выбирая такой эпитет, автор не просто делает волну антропоморфной, а показывает жизнь толпы, которую олицетворяет морская стихия, лишенной разума, бессмысленной. Разумный и чувствующий человек в таких условиях не может существовать, поэтому «сердца утлый челн» стремится к пристани, то есть к обретению смысла жизни. Однако толпа всегда сильнее личности, а безумные волны – одинокого челна.

Так А.А. Голенищевым-Кутузовым поднимается традиционная для романтиков проблема одиночества в толпе, рисуется трагическая судьба героя-одиночки. Невозможность обретения лирическим субъектом гармонии и невыносимость для него существования в толпе подчеркивается использованием отрицательных местоимений и повтором частицы «не»: *«О, никогда, никто в пустыне / Так не забыт, не одинок»* [Голенищев-Кутузов, 1894: с. 210].

Нельзя не отметить и эмоциональную глубину, выраженную на

фонетическом уровне. Звукопись, как и другие формы языковой игры, позволяет реализовывать «скрытую ассоциативную валентность слов» и вызывает «активное совмещение плана выражения и плана содержания»¹. Поэтому, описывая шум толпы во второй части стихотворения через шум моря, поэт использует звук [У], сопровождающийся аллитерацией шипящих звуков: «гибнУт чУвства», «крУгом», «чУжое», «бУшУет море сУеты»; «шУмит толпа», «безУмных волн», «Утлый челн», «в злой пУчине чУжих страстей», «чУжих тревог». Звукопись используется поэтом в основном в словах с негативной семантикой, указывающих на иррациональное существование толпы. Шипящие согласные [Ч], [Ж] помогают «услышать» шум моря. Лабиализованный гласный звук [У] добавляет к семантике шума значение длительности и протяженности. С помощью сочетания аллитерации шипящих и ассонанса [У] лирический субъект эксплицирует свое отрицательное отношение к толпе: в такой обстановке постоянного шума и хаоса человек не может быть счастлив.

В стихотворении «Песни скорби» С. Фруг, подводя итог своей жизни, своей «горькой доле», также использует морские атрибуты как символ толпы. Свои жизненные поиски и стремления поэт изображает через аллегории, связанные с природными стихиями: бушующее море и заснеженная степь. Таким изображается жизненный путь лирического героя:

*Встают картины испытанья
Тяжелой участи моей:
Я вижу судно в дальнем море, –
Бушует буря, тьма кругом,
Сверкает молния, и гром
Грохочет гулко на просторе.
Встают свирепые валы,
И пена брызжет из пучины,
С утесов острые вершины
Грозят сквозь дымку серой мглы...
Но цель близка: в дали туманной
Маяк сияет впереди...*

¹ Смиренский В.Б. «Так надо играть». О поэтической звукописи и звуко-смысловой организации стиха // Новый филологический вестник, Т.8. 2009. № 1. – С.55.

[Фруг, 1913, 3: с.276]

Одинокое судно – это поэт, окруженный непониманием и злобой людей, негативно относящихся к еврейской нации. Этот подтекст передается через систему аллегорий – картин природы, имеющих импрессионистическую направленность: поэт рисует перед воображением читателя «картины испытанья». «Бурный» морской пейзаж – аллегория окружения лирического героя. Поэт последовательно описывает рожденную собственным сознанием картину, состоящую из живописных «пятен»: на визуальном – «тьма кругом», «сверкает молния» и на звуковом уровне – «бушует буря», «гром грохочет».

Море характеризуется как тревожное: «встают свирепые валы», «пена брызжет»; горы также зловещи («острые вершины грозят»). Набор глагольных лексем подобен тем, которые уже встречались в маринистике Фруга: скопление слов с интенсивной семантикой. Как известно, жизненный путь поэта – это преодоление препятствий. Жизнь в Петербурге была унижительна, но поэт видел перед собой цель – воспеть судьбу еврейского народа. Подобные препятствия преодолевает он в «степи безбрежной». Но путь его не закончен:

*О, доля горькая моя!
В какой степи, в какой могиле
Я схороню навек тебя?*

[Фруг, 1913, 3: с.277]

Судьба поэта непредсказуема, он продолжает свой путь, не зная, чем и где закончится его «горькая доля».

В стихотворении «Грезится мне, что я птицей качаюсь на ветке...» К.М. Фофанов в аллегорической форме поднимает проблему неприятия поэта злобной толпой, его одиночество. Птица, качающаяся на ветке над бездной, и поющая громкие песни – это поэт, противопоставленный находящейся под ним морской бездне – толпе. Противостояние музы поэта, «иллюзорного

мира» и реального Петербурга с его «воплями бытия», их борьба – «центральный, сквозной нерв поэзии Фофанова»¹.

В стихотворении описанные события представлены как фантазия лирического героя, что типично для лирики поэта. Е.З. Тарланов называет образную связку «поэзия-сон» лейтмотивом темы поэта и поэзии в творчестве К.М. Фофанова: «идеальный» поэт перманентно находится в состоянии экстаза, особого «поэтического безумия», некоего блаженного «полусна». Такая форма исповеди прямо апеллирует к русскому и немецкому романтизму². Однако следует добавить, что грезы как доминантный образ в стихотворениях К.М. Фофанова присутствуют не только в произведениях о поэте и поэзии, но и в других, в том числе и в маринистических стихотворениях, являющихся предметом нашего исследования.

Демаркация лирического героя и толпы в стихотворении «Грезится мне, что я птицей качаюсь на ветке...» строго очерчена. Локативное положение лирического героя выше бездны, выше потока намеренно повторяется и выделяется дублированием предложных форм: «на ветке», «над бездной». Лирический герой поет «громкие песни» (метафора творчества), в то время как бездна презренно смотрит, «пасть раскрывая свою» (метафора клеветы, осуждения). Дисгармоничный пейзаж при описании бурлящей бездны дан через сознание презирающего ее лирического героя:

*В бездне клокочет поток мутной и злобной волной;
Звонкие брызги, как дождь, к дрогнувшим веткам летят,
Алчут спугнуть они их; дерзко смеясь надо мной,
Мнят ниспровергнуть меня в свой безобразный каскад...*

[Фофанов, 1889: с.13]

Обилие эмоционально насыщенных эпитетов в одной строфе («злая волна», «звонкие брызги», «дрогнувшие ветки», «дерзко смеясь», «безобразный каскад») показывает негативное отношение лирического героя.

¹Тарланов Е. З. Мотив «поэзия-сон» в лирике К.Фофанова // Проблемы исторической поэтики. Выпуск 2. Художественные и научные категории. – Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет. – 1992. – С.145.

²Там же. – С. 146.

Небогатая, но все же броская звукопись соответствует семантике: доминирование аллитерации звонких свистящих [З], шипящих [Ж], сонорных [Л], [Р], губных [Б], [Д] в лексемах, передающих описание потока (БеЗдне, ЗлоБной, Звонкие, БРыЗги, ДоЖдь, ДРогнувШим, ДеРЗко, БезоБРаЗный), дополняет образ бездны.

Антитетичен бездне лирический герой, стойкость которого невозможно сломить, и он с пафосом и иронией обращается к антропоморфной бездне:

*Злобный поток, клокочи! Бездна, рыдай и стони!
Ты не поборешь меня – крылья мои спасены!..
Дерзко волною своей ветви дерев захлестни –
Я улечу от тебя вглубь золотой вышины!*

[Фофанов, 1889: с.13]

Стойческий настрой лирического героя обусловлен божественным даром поэта, что отражается в маркированных формулах: «крылья мои спасены», «Я улечу от тебя вглубь золотой вышины». Крылья поэта – его вдохновенье, талант, способность быть свободным и независимым. Золотая высота – небеса, божественная свобода, являющаяся спасением от мнений толпы. Литературоведы не раз отмечали, что К.М. Фофанов, «божьей милостью поэт», очень хорошо осознавал свой божественный дар. Поэтому он смеет спорить с толпой. Смещение поэтических архаизмов («алчут», «мнят», «ниспровергнуть») с нейтральной и сниженной лексикой («рыдай», «стони») есть результат иронии поэта над обществом, за масками которого скрывается низменная сущность.

Тема поэта и поэзии в маринистике К.М. Фофанова продолжается в стихотворении «Когда в душе своей лелеял...», в котором автор в аллегорической форме рассказывает о процессе создания стихотворений, используя архетип моря. Поэт не посвящает все произведение параллелизму образов моря и поэзии, однако использование маринистических концептов в контексте всего стихотворения чрезвычайно важно. Источник поэзии – сон, который не становится явью до определенного момента и который поэт сравнивает с драгоценностями:

*Они, как перлы в бездне моря,
Таились в сумраке души.
[Фофанов, 1892: с.25]*

Такое сравнение амбивалентно: с одной стороны, оно говорит о высокой оценке поэтом основы поэзии, но с другой стороны, бездна моря – глубокое, не каждому доступное место. Недостижимость простым человеком поэтических идей достигается особой образной параллелью: «бездна моря» – «сумрак души». К.М. Фофанов не находит лучшего сравнения, поскольку морское дно всегда представляет то, что недоступно человеческому взгляду.

Для создания поэтических произведений, для пробуждения идей необходимо вдохновение. Поэтому вторая часть стихотворения начинается с противительного союза «но»:

*Но только силой вдохновенья
Я в песни сны свои облек, –
Их мира шумное течение
Прияло в бешеный поток...*
[Фофанов, 1892: с.25]

Морское начало появляется в стихотворении как архетип жизни. Жизнь мимолетна, изменчива, поэтому К.М. Фофанов использует эпитеты с интенсивной семантикой: «шумное течение», «бешеный поток». Рожденные в глубине души стихотворения вливаются в общий водоворот жизни. Однако поэт заостряет свое внимание на другом:

*Но не для них земли тревога!..
Их безмятежный хоровод
Остановился у порога
Земного, тленного чертога
И смотрит вдаль родных высот.*
[Фофанов, 1892: с.25]

В последних строках звучит мысль о неприятии творчества поэта обществом: стихи не вливаются в поток жизни, а остаются у «тленного чертога» их автора. Такие пессимистические настроения вполне соответствуют эпохе, в которой жил и творил сам К.М. Фофанов. Он понимал, что его творчество и творчество многих других поэтов конца XIX века не будет оценено современностью.

Обращение поэтов, принадлежащих к разным литературным направлениям, к архетипу моря является закономерным. Море как отражение жизни восходит к коллективному бессознательному, а в русской лирике 80-90-х годов XIX века этот образ получает и дополнительные смыслы, появление которых обусловлено общественными процессами и кризисным состоянием духовности. Отсюда и проистекают поиски той нравственной основы, которая позволяет творческой личности противостоять обстоятельствам.

Жизненные реалии (за исключением лирики С. Фруга) исчезают из произведений поэтов переходного периода. Пространственно-временная структура текстов в большей степени отражает космогонические представления, чем жизненно-условные, что и порождает новую семантику ассоциаций: жизнь – бурное море. Море начинает восприниматься как начало и конец бытия. Сакральное начинает преобладать над профанным, трансцендентальное над обыденным.

**ГЛАВА 3. ОСНОВНЫЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ
МАРИНИСТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ 1880-1890-Х ГОДОВ
3.1. КАТЕГОРИЯ «МОТИВ» В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

Основой анализа любого литературного произведения является выявление таких его неотъемлемых элементов, как тема и идея, без которых невозможно существование художественного текста. Для того, чтобы определить тему произведения, необходимо определить его внутреннюю структуру, состоящую не только микротемами, но и системой мотивов как структурно-значимых элементов. Поэтому считаем необходимым сделать обзор теории мотива, достаточно полно освещенной в литературоведении.

Происхождением термина «Мотив» (фр. *motif*, нем. *Motiv* от лат. *moveo* – двигаю) литературоведение обязано музыке. Он впервые появляется в словаре С. Де Боссара. В современном музыковедении под мотивом понимается «мельчайшая частица мелодии <...>, которая обладает смысловой целостностью и может быть узнана среди множества других аналогичных построений <...> Мотивы могут объединяться по 2-3 фразы или в большие построения. При этом они четко отделяются друг от друга или сливаются в единое целое <...> Мотив или ряд мотивов, с которых начинается тема, образуют ее ядро. Дальнейшее развитие внутри темы вызывает к жизни изменения мотивов <...> Тематическое развитие заключается в многократном проведении различных вариантов одной темы вычленения из нее отдельных мотивов в столкновении их с мотивами других тем»¹.

К.-Г. Юнг активно использовал понятие мотива, приспособив его к своей теории бессознательного. Термин он употреблял в одном ряду с

¹ Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 3: Корто-октоль. – М.: Сов. энциклопедия, 1976. –696 стб.

архетипом и типом и считал, что все они являются «структурными элементами души цивилизованного человека»¹.

Одной из предпосылок для появления теории мотива стала концепция Ф. Буслаева, высказанная в работе «Об эпических выражениях украинской поэзии», в которой были изложены принципиально важные положения о сохранении в сознании народа и в эпической поэзии «неизменных» древнейших верований: «Миф со временем выходит из памяти народа; его место заменяют исторические события или же житейские мелочи. Но слог эпический, как обычное выражение, как собрание впечатлений и представлений, единожды навсегда в языке образовавшихся, и при измененном содержании поэтического произведения остается с прежними намеками на давно прошедшее верование, создавшее некогда народный миф»².

Одним из первых о мотиве по отношению к литературному произведению упомянул И.В. Гете в статье «Об эпической и драматической поэзии», написанной по материалам писем Ф. Шиллера. Главный идеолог течения «Буря и натиск» связывал мотив с категорией рода: мотив «устремляющиеся вперед» соотносил с драмой, мотивы «отступающие» – «почти исключительно» с эпической поэзией; «замедляющие» и «обращенные к будущему, предвосхищающие то, что произойдет в последующие эпохи»³ – одновременно и с драмой, и с эпической поэзией, «обращенные к прошлому» – с лирикой⁴.

Для формирования категории интерес представляет то, что все определения перечисленных И.В. Гете мотивов в немецком языке образованы от глаголов. Следовательно, название последовательного действия

¹ Юнг К.-Г. Душа и миф: Шесть архетипов/ Пер. с англ. – М. : ЗАО «Совершенство» ; Киев : Порт-Рояль, 1997. – С. 87.

² Буслаев Ф. Об эпических выражениях украинской поэзии (по поводу «Сборника украинских песен», изданных г. Максимовичем. Киев, 1849)// О литературе: исследования; Статьи/ Сост., вступ. статья, прим. Э. Афанасьева. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 107.

³ Гете И.В. Об эпической и драматической поэзии// Об искусстве. – М.: Искусство, 1975. – С. 350.

⁴ Там же.

(сюжетность) является для автора статьи одним из принципиальных положений теории мотива.

Первой фундаментальной работой о мотиве в русском литературоведении является «Историческая поэтика» А.Н. Веселовского. Исследователь рассматривает мотив совместно с понятием сюжет, но строго их разграничивает, считая, что сюжет является «комплексом мотивов». Следовательно, мотив – составная часть сюжета, его основа.

В незаконченной главе «Поэтика сюжетов» А.Н. Веселовский дает такое определение мотива, которое станет в дальнейшем, с одной стороны, теоретической основой, а с другой – предметом споров среди ученых-литературоведов: «Под мотивом я разумею формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива – его образный одночленный схематизм»¹.

Не менее значимым является следующее определение данного понятия: «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых и психологических условий на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты»².

Из этих определений следует, что А.Н. Веселовский обращает внимание на связь мотива с другими элементами и категориями художественного текста. Во-первых, это отмеченная уже взаимосвязь с сюжетом: мотив характеризуется устойчивостью и в то же время вариативностью. В каждом новом сюжете происходит контаминация уже существующих мотивов и на их основе возникновение новых.

¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 301.

² Там же. – С. 305.

Во-вторых, мотив трактуется как универсальная художественная единица, отражающая «повторяющиеся впечатления действительности» и являющаяся общей для некоей совокупности текстов, что ставит вопрос об изначальной интертекстуальности мотива. На примере элементов мифологии и сказки А.Н. Веселовский показал, что один мотив схематически повторяет другой. Объясняется это не заимствованиями, а однородностью мышления древнего человека.

В-третьих, мотивы неразложимы и целостны в своем функциональном значении. При этом А.Н. Веселовский не отрицает морфологической структуры мотива, хотя и не уделяет ей должного внимания ввиду сосредоточенности на семантической цельности мотива.

Самым важным является указание автора «Исторической поэтики» на повторяемость и образную основу мотива, поскольку через понятие образности им трактуется «идея эстетичности мотива»¹.

Точку зрения А.Н. Веселовского разделяет О.М. Фрейденберг, которая дает следующее определение мотива: «Мотив есть образная интерпретация сюжетной схемы»². Повторяемость мотива во времени, его переходящее бытование и неизменность семантики становятся фундаментом для эстетического восприятия. Создание мотива происходит путем художественного обобщения действительности, т.е. образным способом. Из этого, по мнению исследовательницы, следует, что «образность мотивов, питающаяся явлениями жизни, не есть реальность» и поэтому «то, что обычно принимается в сюжете за реальность, есть на самом деле метафора», а метафоричность сюжета и мотива приводит к эстетизации феномена. Как видим, последние изложенные нами положения О.М. Фрейденберг не идентичны наблюдениям А.Н. Веселовского о реальности сюжета.

¹ Силантьев И.В. Поэтика мотива / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. – М: Языки славянской культуры, 2004. (Язык. Семиотика. Культура). – С.22.

² Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета// Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. – М., 1988. – С. 222.

Автор работы о соотношении мотива и сюжета «К уяснению историко-литературных понятий» А. Бем, развивая идеи А.Н. Веселовского, также не соглашается с ним в том, что мотив и сюжет – категории реальности (реально только содержание, которое А.Н.Веселовский отождествляет с сюжетом и не говорит о нем отдельно), а «мотивы – это фикции, получаемые в результате отвлечения от конкретного содержания»¹, это – «предельная ступень художественного отвлечения от конкретного содержания произведения»².

Исследователь дает существенные комментарии к своему выводу: художественное отвлечение понимается им как одна из ступеней абстрагирования, но такая, с помощью которой допускается художественное развитие мотива.

Так, можно констатировать, что мотив – это вымысел, осознающийся и автором, и читателем, но необходимый для создания художественного мира произведения. Следовательно, в основе мотива лежит метафора, рождающая образность, и связанная с ней эстетичность, о которой пишут О.М. Фрейденберг и А.Н. Веселовский.

Все элементы мотива, выделенные в рассмотренных нами работах, объединяются и формируют доминирующий критерий мотива – «семантическую целостность». При этом, на наш взгляд, стоит обратить внимание на важное замечание И.В. Силантьева, автора одной из популярных и убедительных работ по теории мотива, о том, что «семантическая целостность мотива <...> не является препятствием для анализа структуры мотива»³. Делимость структуры никак не связана с неделимостью смысла. Так же, как любое целое состоит из частей и мельчайших единиц, так и мотив имеет свою структуру, распадающуюся на элементы и состоящую из них.

¹ Бем А. К уяснению историко-литературных понятий. – Петроград, Российская Академия Наук. – 1919. – С. 6.

² Там же. – С. 5.

³ Силантьев И.В. Поэтика мотива. – С. 18.

А. Бем соглашается с критерием семантической целостности мотива, но в то же время вносит существенные дополнения к теории А.Н. Веселовского. Исследователь на примерах произведений Пушкина, Лермонтова и Шатобриана рассматривает один мотив (что важно уже само по себе, поскольку подтверждается мысль о повторяемости мотива). Один мотив «любовь чужеземки к пленнику» членится на составные мотивы без утраты смысла общего. Таким образом, А. Бем приходит к справедливому выводу о том, что мотив имеет инвариант, разложимый на варианты.

Идея А. Бема об инварианте мотива была поддержана и детально разработана в трудах А.И. Белецкого и В.Я. Проппа.

Известный фольклорист В.Я. Пропп в книге «Морфология сказки» спорит с некоторыми положениями А.Н.Веселовского. В частности, он видит внутреннее противоречие между утверждением исследователя о неразложимости мотива и его примерами, которые разлагаются на варианты, на что указывал и А. Бем. «Конкретное растолкование Веселовским термина *мотив* в настоящее время уже не может быть применено. По Веселовскому, мотив есть неразлагаемая единица повествования <...> Однако те мотивы, которые он приводит в качестве примеров, раскладываются. <...> Таким образом, вопреки Веселовскому, мы должны утверждать, что мотив не одночленен, не неразложим. Последняя разложимая единица, как таковая, не представляет собой логического или художественного целого»¹.

В.Я. Проппа интересует структура мотива, его морфология, и фольклорист приходит к идее существования семантического инварианта мотива, заменяя его термином «функция действующего лица»². Позже эти идеи получили в книге И.Силантьева «Поэтика мотива» наименование дихотомического критерия мотива³, означающего обязательное присутствие

¹ Пропп В.Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1969. – С. 18.

² Там же. – С. 23.

³ Силантьев И.В. Поэтика мотива. – С. 29.

двух составляющих мотива, распадающихся в свою очередь на элементы: мотив является инвариантом, а составляющие его элементы – вариантами.

Важным представляется и то, что В.Я. Пропп обратил внимание на действие как основу мотива. Перечисленные ученым функции действующих лиц (отлучка, запрет, нарушение, выведывание, выдача, подвох и т.д.) в современном литературоведении воспринимаются как сложившиеся мотивные комплексы.

Однако перечисленные критерии не исчерпывают способы определения мотива. К основному, семантическому критерию примыкает тематический, широко разработанный в трудах представителей формальной школы В.Б. Томашевского и Б.В. Шкловского.

В.Б. Томашевский остановился на неразложимости мотива и связал его с темой, контаминируя оба понятия. Исследователь называет мотивом «тему неразложимой части произведения». Произведение разлагается на тематические части, и когда мы доходим до неразложимой части, то сталкиваемся с мотивом. Следовательно, «мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения», которая, в свою очередь, «конструирует сюжет»¹.

В своей интерпретации мотива В.Б. Томашевский сближается с А.Н. Веселовским и, так же, как родоначальник сравнительно-исторической школы, указывает на связь мотива с сюжетом: сюжет, по его мнению, представляет собой «совокупность тех же мотивов в той же последовательности и связи, в какой они даны в произведении»². Однако у А.Н. Веселовского мотив рассматривается как семантический, а не тематический критерий.

Связь темы и мотива подробно рассматривает И.В. Силантьев. Ученый обращает внимание на контаминацию этих элементов в художественном

¹ Томашевский В.Б. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие/Вступ. статья Н.Д. Тмарченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тмарченко. – М.: Аспект Пресс, 1999. – С. 211.

² Там же. – С. 212.

произведении. Автор отмечает особенности номинации мотивов в литературных текстах – в большинстве своем они включают предикат и подразумевают действие (мотив измены, мотив уединения). Однако выявляются и случаи непредикативных наименований мотива (мотив смерти, мотив пути), тогда «либо за непредикативным словом все равно подразумевается комплекс характерно-вероятных действий-предикатов, <...> либо – и это принципиально иной случай – под мотивом в действительности разумеют тему повествования»¹. В то же время, по мнению исследователя, безусловна связь мотива и темы, а также их взаимная зависимость в художественном тексте, невозможность существования друг без друга.

На основе существующих критериев мотива, дополненных собственными авторскими наблюдениями, И.В. Силантьев дает исчерпывающее определение мотива: «Мотив – это единица повествовательного языка фольклора и литературы, соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками, инвариантная в своей принадлежности к повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях в произведениях фольклора и литературы»².

Такое определение применимо прежде всего к мотиву в прозаическом тексте. Между тем еще А.Л. Бем в своей работе «К уяснению историко-литературных понятий», отдельно обращаясь к мотиву в лирике, отмечал, что здесь его отличительной чертой является «повторяемость психологических переживаний, основанная на повторяемости чередований явлений внешнего мира; повторяемость эта часто заслоняет собою остальные элементы (описательная, пейзажная поэзия) и приближает лирику к музыке»³.

¹ Силантьев И.В. Поэтика мотива. – С.85.

² Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – С. 12.

³ Бем А. К уяснению историко-литературных понятий. // Известия Отделения Русского языка и словесности Российской Академии Наук. – Петроград, 1919. – Томъ XXIII. – Книжка 1. – С. 10.

По мнению Л.Н. Целковой, именно генетическая связь с музыкальным мотивом определяет доминирующие особенности мотива в литературе, которые отмечаются всеми учеными: «его вычленяемость из целого и повторяемость в многообразии вариаций»¹.

Исследовательница перечисляет мотивы, исходя из их функций: «мифологические, постоянно обновляемые в различных историко-литературных контекстах», сюжетные, описательные, лирические, интертекстуальные, внутритекстовые. Определений различных видов мотивов Л.Н. Целкова не дает, зато отмечает их знаковость и «повторяемость от текста к тексту» и «внутри одного текста»². Например, в творчестве В. Набокова исследовательница выявляет мотивы «моря, мелькающих огней, тропинки, уходящей в лес, <...> чужеродности героя окружающему миру, <...> чужеродности героя пошлости и заурядности окружающего мира», в «Двойнике» Ф.М. Достоевского – «одинокости, неприкаянности, безнадежной любви, "несовпадения" героя с окружающей жизнью»³.

Следовательно, мотивом, по мнению Л.Н. Целковой, может быть любой повторяющийся элемент художественного текста, выраженный как на текстовом, так и на подтекстовом уровне.

Повторяемость чувств и идей является, по мнению исследовательницы, специфической чертой лирического произведения. При этом «отдельные мотивы в лирике гораздо более самостоятельны, чем в эпосе и драме, где они подчинены развитию действия»⁴, – пишет Л.Н. Целкова.

Таким образом, мотив в лирике имеет специфические особенности. Во-первых, необходимо отметить отличия в категории событийности, во-вторых, в поэзии и прозе различается внутренняя логика и последовательность

¹ Целкова Л.Н. Мотив // Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термина. Под редакцией Л.В. Чернец, 2000. – С. 203.

² Там же. – С. 206.

³ Там же. – С. 206-207.

⁴ Там же. – С. 208.

действия, в-третьих, существенно иными оказываются отношения темы и мотива в лирике.

Событие как доминирующий элемент мотива не может одинаково рассматриваться в прозе и в поэзии, поскольку особую роль в последней играет лирический герой, чувства и мысли которого лежат в основе лирического произведения, в котором всегда активен субъект.

Лирика традиционно воспринимается как переработка «личностью разнородного жизненного опыта», поэтому личность всегда присутствует в лирическом произведении¹, чего нельзя сказать об эпическом тексте. При этом следует учитывать особое соотношение лирического героя и автора, основанное на логике принципа «нераздельности и неслиянности»: лирический герой – это и герой, и автор². Они не тождественны друг другу, но в то же время не воспринимаются отдельно друг от друга.

Однако к этой паре необходимо добавить вовлеченного в лирическое событие читателя, который становится внутренним героем стихотворения и разделяет описываемые переживания. Лирический герой воспринимает окружающий мир субъективно, вследствие этого особого восприятия меняется его внутреннее состояние, а также – состояние читателя.

Следовательно, лирическое событие в лирике – «это качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл для самого лирического субъекта и эстетический смысл для вовлеченного в лирический дискурс читателя»³. Понимание лирического события в лирике не связано с категорией случившегося или собственно действия, как это принято в эпосе. Поэтому естественно, что единство действия не связывает части лирического текста, как это всегда бывает в эпическом произведении. «Действия и события фигурируют в лирике так же,

¹ Гинзбург Л. О лирике. Советский писатель. Ленинградское отд. Изд. второе, дополненное. – 1974. – С. 6.

² Бройтман С.Н. Лирический субъект // Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термина. Под редакцией Л.В. Чернец, 2004. – С. 101.

³ Силантьев И. Сюжетологические исследования. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – С. 16.

как явления природы, не образуя фабульной ситуации»¹. Единство и последовательность события осуществляется самим лирическим субъектом, который может говорить обо всем, что попадает в зону его созерцания, о любом действии или переживании. В связи с отсутствием фабулы в лирической поэзии мотив трансформируется в эмоциональный строй.

Одним из доминантных критериев различения мотива является способ его введения в текст. Еще В.Б. Томашевский замечал, что в лирике «развитие темы идет не путем смены основных мотивов, а путем нанизывания на эти основные мотивы побочных, путем подбора этих вторичных мотивов к одной и той же основной теме»². Исследователь сравнивал развертывание темы с построением логического рассуждения, однако существенная разница в том, что в лирическом тексте введение мотивов оправдано не логически, а лишь эмоционально. Наблюдения В.Б.Томашевского приводят к выводу, что в лирическом произведении тема служит фундаментом для появления в ней мотивов, а в прозаическом произведении мотивы определяют тему. Поэтому можно говорить о том, что справедлив вывод И.В. Силантьева о мотивности темы и тематичности мотива: «Всякий мотив в лирике исключительно тематичен, и любому мотиву здесь можно поставить в соответствие определенную тему. И наоборот, лирическая тема как таковая исключительно мотивна по своей природе, и мотивы как характерные предикаты темы развертывают ее»³. В формулировке исследователя вновь выражена мысль о контаминации темы и мотива, которая в лирике встречается чаще, нежели в эпическом произведении. Это смещение обусловлено структурными особенностями лирики.

В связи с такой интерпретацией мотива говорят о «перспективности темы»⁴ в поэзии, поскольку мотивы формируются вокруг темы (стоит заметить, что в прозаическом тексте мы всегда говорим о ретроспективности

¹ Томашевский В.Б. Теория литературы. Поэтика. – С. 150.

² Там же. – С. 151.

³ Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. – С. 17.

⁴ Там же. – С. 17.

темы, связанной с категорией событийности, присущей мотивам в эпическом повествовании). Благодаря своей перспективности тема в лирическом произведении носит открытый характер, ее не нужно угадывать в контексте, поскольку она выражена, как правило, словесно. Так, В.Е. Хализев считает, что мотив в лирической поэзии может быть равен опорному (ключевому) слову, и называет такие мотивы словесными. В качестве примера В.Е. Хализев обращается к стихотворению А. Блока «Миры летят», где словесными мотивами оказываются полет, звон, душа, счастье¹. Безусловно, такие мотивы не носят имплицитный характер, а содержатся в тексте стихотворного произведения. Так, мотив в лирике представляет собой структурный элемент текста, являющийся ступенью раскрытия темы и эксплицирующий изменения состояния лирического субъекта, которые выражены в его переживаниях и эмоциях.

Наиболее традиционным для литературоведения последних десятилетий стало определение мотива, предложенное Б.М. Гаспаровым: «...В роли мотива в произведении может выступать любой феномен, любое смысловое "пятно" – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами («персонажами» или «событиями»), здесь не существует заданного «алфавита» – он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру»².

Однако вопрос о характере мотива, несмотря на глубокую степень его изученности в литературоведении, остается сложным и открытым, а попытки раскрыть теорию мотива во многом оказываются противоречивыми. Поэтому

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 268.

² Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. – М.: Наука, 1994. – С. 30-31.

стоит согласиться с Б.М. Гаспаровым в том, что мотив – это «подвижный компонент», поэтому функции мотива, его реализацию в тексте «невозможно определить заранее; его свойства вырастают каждый раз заново, в процессе самого анализа, и меняются с каждым новым шагом, с каждым изменением общей смысловой ткани»¹.

Наше исследование базируется на концепции И.В. Силантьева, доказавшего, что мотив является обобщенной формой лирического события, актуализированного в рамках конкретного лирического текста и раскрывающего изменение состояния носителя речи. Особенности мотива определяются тем, что в его основе лежат принцип единства переживания, свойственного и поэту, и читателю, и принцип остаточности действия, которым и обусловлена структурно-семантическая функция мотива.

3.2. ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В МАРИНИСТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ 1880-1890-Х ГОДОВ

Танатологические мотивы в маринистике являются традиционными, так как море изначально «воспринимается как эмпирически данная потусторонняя область смерти»². Особенно явно это проявляется в русской лирике 80-90-х годов XIX века, «в сумеречную эпоху<...>, сознаваемую как время горестно-грустного прощания с идеалами, тема, проблема, состояние небытия – смерти – художественно запечатлевается как важнейший лейтмотив»³, в том числе и в маринистической лирике.

Отмечая использование мотива смерти в поэзии 1880-х годов, Л.П. Щенникова называет А.А. Голенищева-Кутузова «значительной фигурой, посвятившей свое творчество осознанию этой темы»⁴. Так, в стихотворении «Тишина» заглавие становится метафорой смерти. Традиционно тишина воспринимается как «символ вечного божественного

¹ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. – С. 301.

² Иваницкий А.И. Онтология моря в русских поэтических системах. – С. 6.

³ Щенникова Л.П. О культурно-историческом значении русской поэзии 1880-1890-х годов (С. Надсон, Н. Минский) // Известия Уральского государственного университета, 2003. № 25. – С.51.

⁴ Там же. – С.51.

мира <...> как символ целостности и гармонии, как позитивный образ»¹, однако в силу пессимистических взглядов А.А. Голенищева-Кутузова она не всегда несет светлое начало. В стихотворении на лексическом уровне создается образ «гробовой» тишины моря:

*Ни волненья, ни дыханья –
Гробовая тишина!
Ни одна в немом просторе
Не колышется волна* [Голенищев-Кутузов, 1894: с. 122].

Интерес А.А. Голенищева-Кутузова к ночному времени суток объясняется его приверженностью эстетике неоромантического движения 1880–1890-х годов. «Неоромантики, – как отмечает Л.Н. Тихомирова, – творят собственный, искусственно гармонизированный мир, мало совпадающий с миром реальным, поэтому ночь как время суток в их стихотворениях становится уже своего рода условным знаком, указывающим на момент воссоздания автором в тексте особого внутреннего состояния человека»².

Семантика глаголов, указывающих на неподвижность, абсолютную статику («спит», «не колышется»), дополняется существительными с тем же значением («покой», «без движенья», «ни волненья», «ни дыханья», «тишина»). Стихотворение насыщено метафорическими словосочетаниями, расширяющими и углубляющими негативный эмоционально-образный строй: «покой глубокий», «гробовая тишина», «немой простор». Набор таких свойств и признаков у моря парадоксален в силу постоянного и непрерывного движения морской стихии, на что указывает и сам поэт во многих других своих стихотворениях. Все эти образы ассоциируются не только со статичным состоянием моря, но и с конечностью земного бытия, т.е. образуют мотив смерти.

¹ Рудакова С.В. Образ-символ «Тишина» в поэзии Е.А. Боратынского (материалы к «Антологии художественных образов русской литературы первой трети XIX в.») // Проблемы истории, филологии, культуры, 2011. № 3 (33). – С.700.

² Тихомирова Л.Н. «Ночная» поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика: Автореферат дисс...канд. филол. наук. Екатеринбург: УрГУ, 2010. – С.20-21.

Тишина как состояние в стихотворении не приносит умиротворения, а, напротив, становится источником тревоги: «*И, заботы полный, кормчий / В даль широкую глядит*» [Голенищев-Кутузов, 1894: с. 122]. Поиски движения и самой жизни оказываются бессмысленными.

Стихотворение состоит из двух строф с неполной рифмовкой: вторая строка рифмуется с четвертой, а первая и третья остаются холостыми. Причем рифмованные слова несут в стихотворении особую контрастивную семантику: спит / глядит – противопоставленные действия моря и лирического субъекта; тишина / волна – антитетичные по контекстуальной семантике существительные, поскольку волна всегда подразумевает движение и сопровождающий его шум. Однако в стихотворении волна «не колышется», и потому ее образ становится синонимичным «тишине», что подчеркивает глубоко пессимистичный смысл стихотворения: нет движения, а, следовательно – и жизни.

Подобная интерпретация образа тишины содержится в стихотворении О.Н. Чюминой «Затишье», которое вбирает наиболее частотные романтические мотивы. Композиционно стихотворение делится на две части: в первой воссоздается пейзаж, во второй передаются размышления лирического субъекта.

Название стихотворения включает в себе семантику временного состояния природы, которое является маркером перехода от бури к тишине. Затишье и тишина – доминирующая черта лирики неоромантиков А.А. Голенищева-Кутузова и К.Р., и использование этого мотива О.Н. Чюминой свидетельствует об обычной для ее гражданской поэзии романтической направленности.

Топос бесконечного пространства вводится уже в первый катрен:

*На всем безграничном просторе –
Затишье, полуденный зной,
И море, недвижимое море*

Синеет вдали предо мной¹.

Именно этот признак объединяет стихотворение О.Н. Чюминой с лирикой Мирры Лохвицкой. Поэтесса последовательно передает состояние статичной природы:

*Повисли судов паруса,
Как чайки подстреленной крылья...
Вот песни мотив раздался –
И замер... Под зноем пальцим
Морская заснувшая гладь
Объята покоем мертвящим...
[Чюмина, 1889: с.8-9]*

Обездвижено не только море, но и находящиеся на нем объекты: повисшие паруса судна вызывают ассоциации с крыльями подстреленной чайки и порождают танатологическое ощущение. Вместе с тем, образом подстреленной чайки О.Н. Чюмина имплицитно лишает жизни живой мир. Даже звук песни обрывается и замирает, как и все окружающее.

Негативное отношение к затишью выражено градационным набором метафорических эпитетов («зловещая тишь», «томящее чувство бессилья», «покой мертвящий»), который заканчивается констатацией: «*Нет жизни... и нечем дышать!*» [Чюмина, 1889: с. 9] Образ зловещей заснувшей природы порождает ощущение безвыходности, беспросветности существования.

Вторая часть стихотворения передает мечтания лирического субъекта через антитетичные природные образы. Противопоставленными тишине оказываются образы бури и урагана, несущие положительные эмоции:

*Как жадно в мгновенья такие
Я жду освежающих гроз,
Я жажду, чтоб волны морские
Грядой обступили утес.
Чтоб грозно на синем просторе
Пронесся, шумя, ураган,
И с ревом проснулось море,
Как сбросивший цепи титан...
[Чюмина, 1889: с.9]*

¹ Чюмина О.Н. Стихотворения 1884-1888. С.-Петербург: Типография А. С. Суворина, 1889. – С.8. Здесь и далее ссылка в тексте: [Чюмина, 1889]

Желание лирического субъекта увидеть бурю на море вербализуется с помощью набора лексем «жадно», «жажду», «жду». В этой жажде бури нельзя не заметить аллюзию на стихотворение «Парус» М.Ю. Лермонтова: в затишье человек испытывает состояние, близкое к смерти, пробудить от которого может только буря. Однако в лирике О.Н. Чюминой именно море выступает романтическим символом жизни, а сильный, стремящийся к бурям и переменам лирический субъект выступает полноценной романтической личностью.

Лексико-семантический ряд, используемый при описании моря, состоит из антропоморфных глаголов с интенсивной семантикой и оценочных эпитетов и метафор: «волны обступили утес», «грозно... пронесся, шумя, ураган», «с ревом проснулось море». Зловещей тишине в первой части стихотворения теперь противопоставляется шум моря. Сравнение моря со «сбросившим цепи титаном» эксплицирует освобождение от гнетущих оков несвободы.

Пробуждение моря трансформируется в пробуждение души:

*Чтоб вместе с проснувшимся морем,
Вольнее и шире дыша –
Так долго томимая горем
От сна пробудилась душа!*

[Чюмина, 1889: с.9]

Данный контекст формирует мотив свободы, соединяющий образы стихии и человека: душа способна возродиться и стать свободной только после бурных перемен. Спокойная жизнь, подобная смерти, не удовлетворяет лирическую героиню, которая хочет найти не гармонию в природе, а гармонию между человеком и морской стихией.

В стихотворении «Затишье» содержится открытый призыв к изменениям и борьбе, обусловленный общественно-политической обстановкой в России 80-90-х годов XIX века.

Абсолютно иными настроениями пронизано стихотворение К.М. Фофанова «Елка вечных льдов», смысловым центром которого является

история корабля, затерянного во льдах. Сравнение судна со сказочной новогодней елкой на первый взгляд кажется парадоксальным. Океан представлен безжизненным, а использование эпитетов «недвижные льды», «мертвый океан», «бездыханный океан» в конце стихотворения вполне закономерно дополняется образами «трупов бледных пловцов». Ледяная стихия доминирует над всем миром и в том числе над кораблем, который становится ее пленником («как вождь измученный в боях»).

Корабль – часть земного мира – полностью подчинен силам природы:

*И ветры бешеной толпой ...
Его блистательно одели
Морозной пылью и парчой...*

[Фофанов, 2010: с.104]

Однако не все в природе может подчинить себе океан: небо остается свободным: «Над ним, горя, плывут светила...» [Фофанов, 2010: с.104]

Корабль оказывается между движущимся небом и статичным океаном. Его состояние передается глаголом «дремать», связанным с мотивом сна, который, в свою очередь, эксплицирует небытие: «именно представление сна как небытия приравнивает сон к смерти»¹. И именно это промежуточное состояние полностью меняет тональность стихотворения и утверждает идею торжества свободы:

*Лобзаясь с пеною жемчужной
И горд, и смел ныряет он,
А вокруг его со всех сторон
Поет и блещет берег южный*

[Фофанов, 2010: с.105].

Поэт передает это имманентное преобразование, используя антитетичные первой части лексемы (глагольные формы с семантикой быстрого движения «ныряет», «поет», «лобзаясь», «блещет») и материальные объекты земного мира (берег, горы, лани, леса).

Пессимистическое отношение К.М. Фофанова к жизни, тем не менее,

¹ Карпичева Н. Л. Витальное и смертное в концептосфере поэзии И.А.Бродского. Концепт «смерть». Симптомы «болезни-к-смерти» // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 32 (286). Филология. Искусствоведение. Вып. 71. – С.54.

оказывается доминирующим в стихотворении:

*Но вот опять проснулся он,
Во льдах затертый одиноко...*

.....
*И дремлет он в снегах один,
Блестя, как сказочная елка...*

[Фофанов, 2010: с.105]

В стихотворении акцентируется внимание на одиночестве объекта (используются однокоренные слова: «одиноко», «один») и на невозможности обретения счастья. Поэт намеренно гиперболизирует блеск и сияние корабля, означающее только кажущуюся красоту, поскольку он лишен движения, а все пловцы погибли. Корабль во льдах является метафорой человеческих отношений: под внешним блеском скрыто зло мира, в котором человек не может существовать.

Мотив смерти пронизывает знаменитое стихотворение К.Д. Бальмонта «Челн томленья», в котором выразительная звукопись оказывает определяющее влияние на семантику. Это одно из ранних стихотворений, где мастерски проявляется индивидуальный стиль молодого поэта: «Бальмонт <...> использует различные технические приемы «музыкального» построения стиха: варьирование ритма, употребление аллитераций и ассонансов, обращение к внутренней рифме и цезуре»¹.

Стихотворение «Челн томленья» состоит из четырех строф, в каждой последующей строфе усиливается мотив безысходности, бессмысленности движения и борьбы. В произведении четко определен временной континуум – от вечера к ночи. Выбор переходного времени суток обусловлен символистскими установками поэта, поскольку «вечер – преддверие ночи <...> воспринимались символистами как время наибольшего приближения человека к тайнам Вселенной»².

¹ Забаева Е.Ю. К вопросу о влиянии поэтики Э. По на творчество К. Бальмонта // Трибуна молодых ученых // Вестник МГЛУ. Серия «Филологическое образование», 2010. № 2(5). С. 99.

² Мишина Т.Ю. Лермонтовские мотивы в русской лирике 80-90-х годов XIX века. – С. 70.

Челн – alter ego поэта – образ, который вербализирован с помощью эпитетов и метафор: «чуждый чарам черный челн», «чуждый чистым чарам счастья», «челн томленья, челн тревог». Автор дублирует словосочетание «чуждый чарам», тем самым акцентируя внимание на приземленности человека, отдаленности его от трансцендентного.

Первая строфа состоит из номинативных предложений с превалированием звонких звуков [В], [Б], [Р], [Ч], расположенных градационно и имплицитующих переход от спокойного состояния морской стихии к буре:

*Вечер. Взморье. Вздохи Ветра.
Величавый Возглас Волн.
Близко Буря. В Берег Бьется
Чуждый Чарам Черный Челн*
[Бальмонт, 1905: с. 33].

Назывные предложения, недостаток глаголов (один глагол на строфу) передают отсутствие движения. Создается статичная картина вечера на море. Но уже следующий катрен начинается с рефрена и в звуковом отношении представляет повтор и контаминацию аллитераций [Ч], [Б], [Р], передающих деструктивную семантику:

*«Чуждый Чистым Чарам сЧастью, / Челн томленья, Челн тревог, /
БРосил БеРег, Бьется с Бурей, / Ищет светлых снов чеРтог* [Бальмонт, 1905: с. 33].

Вторая строфа рисует начавшуюся борьбу челна и бури. Т.Ю. Мишина считает, что «поэт умышленно увеличивает число резких сонорных [Р] для того, чтобы создавался образ разрушения, которое несет буря»¹. Образ разрушения К.Д. Бальмонт передает и через глаголы: «бросил», «бьется». Последняя строка полна надежды на победу, однако эта надежда ничем не подкреплена, власть стихии над человеком непреодолима.

¹ Там же. – С.71.

В этом стихотворении К.Д. Бальмонт не отходит от принципа противопоставления полярных топосов, и поэтому в нем появляется образ неба, характеризуемый аллитерацией сонорных [М] и звонкого [Р]:

*Месяц Матовый взиРает,
Месяц гоРькой гРустн полн*
[Бальмонт, 1905: с. 33].

Наступление ночи, мрак, тьма означают победу бури. Следовательно, человек бессилён перед любой стихией, он беспомощен и обречён, поэтому и фонетическая организация последней строфы представляет совмещение всех звуков, используемых К.Д. Бальмонтом в тексте: нейтрально-спокойных [М], [В], [Т], шипящих [Ч], [Щ], звонких [Р], [Б]:

*УМеР веЧеР. НоЧь ЧеРнееТ./
РоЩеТ МоРе. МРак РаСТеТ./
Челн ТоМленья ТьМой охваЧен.
БуРя воеТ в Бездне Вод*
[Бальмонт, 1905: с. 33]

Такой контаминацией звуков К.Д. Бальмонт эксплицирует дисгармонию, царящую в природе и в душе лирического героя. Смерть вечера равна смерти челна, духовной смерти лирического героя, не сумевшего победить.

Исследователь П.В. Куприяновский считает, что пессимистические настроения и минорные ноты в раннем творчестве поэта объясняются тем, что лирический герой обособлен от социума, от рутины и суеты, он размышляет над «вечными вопросами: зачем жить, любить, страдать перед лицом смерти, каково его место в природе и Вселенной?»¹ Именно потому во втором сборнике К.Д. Бальмонта «В безбрежности» (1895 г.) доминирующим оказывается «унылый пейзаж», для которого характерны такие приметы, как «особый час дня: вечер или ночь или особое время года, <...> туман и тишина, <...> картины увядания, обветшания, тления...»². Этот ряд можно продолжить мотивами грусти, пустоты, смерти.

¹ Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Бальмонт. М.: Молодая гвардия, 2014. – С.27.

² Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. – С.150.

Типичным для маринистики К.Д. Бальмонта является образ морского дна. В сонете «Подводные растения» поэт придерживается традиции, в соответствии с которой морское дно является «образом смерти и ужаса»¹. Подводные растения отделены от «мира высоты» и обречены на вечную тьму и одиночество. К.Д. Бальмонт использует прием антитезы, противопоставляя подводный и надводный миры: «бледные листья» – «ароматные цветы», «угрюмая темнота» – «борьба и свет», «покой уединенья» – «волненья». В этой полярности проявляется бинарная оппозиция двух миров. Однако следует заметить, что антитетичность подводного и надводного мира соответственно равна тишине и шуму, статике и динамике. Тишину здесь можно трактовать как прекращение жизни, т. е. смерть. Возможное счастье связано с движением, борьбой, но оно недостижимо.

Во второй части сонета (после противительного союза «Но») эксплицируется обреченность. Нет надежд на изменение: подводные растения обречены на вечное существование в омертвленном мире («*Но нет пути в страну борьбы и света... / Ни проблеска, ни звука, ни привета...*») [Бальмонт, 1905: с. 54]

Подводное дно является центральным образом и в сонете «Морское дно», где полярными оказываются дно моря – символ зла и смерти и Луна – символ добра и жизни:

*Там все живет, там звучен плеск волны,
А здесь на жизнь лишь бледные намеки,
Здесь вечный сон, пустыня тишины,
Пучины Моря мертвенно-глубоки.*

[Бальмонт, 1905: с. 73]

Наречия места «там» и «здесь» отсылают к антитетичным локусам. Даже морфологический ряд подобран соответственно этой антитезе: в изображении Луны доминируют глагольные лексемы («там все живет», «Луна, проснувшись в высоте, поит огнем», «Луна горит, играют переливы»), в описании морского дна превалируют имена («здесь вечный сон, пустыня

¹ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – С.589.

тишины, пучины Моря мертвенно-глубоки», «морское дно по-прежнему безжизненно темно»). Соединение динамики и статики передают мажорное и минорное настроения, выраженные на лексическом уровне эпитетами и метафорами.

К.Д. Бальмонт противопоставляет в стихотворении не просто море и небесное светило, важным является антитетичность дна моря и Луны как разных полюсов, крайних точек бесконечной Вселенной. Дно моря не тождественно водной стихии, поскольку «блеск и плеск волн» – атрибуты одухотворенной Луны.

Дно моря является главным объектом изображения и в мини-цикле «Поздно». Оно появляется во второй части цикла и становится символом мести. Внутренняя связь двух частей-сонетов проявляется на образном и на лексико-семантическом уровнях (гремит – гремящий вал). Обращаясь к двум маринистическим образам (вал и прилив), в семантике которых присутствует значение высокой интенсивности действия, К.Д. Бальмонт объединяет части, за счет чего и формируется композиционное и смысловое единство текста. Образ моря дополняется олицетворениями и эпитетами, эксплицирующими силу, злость, жажду мести: «дрожал от нетерпенья», «прилива жадного», «кипучее волнение».

Море поглощает носителя речи, а существование без солнца оказывается страшнее, чем смерть:

*Я в Море утонул. Теперь моя стихия –
Холодная вода, безмолвие, и мгла.
Вокруг меня кишат чудовища морские...*

.....

И к звездам нет пути, и к Солнцу нет возврата

[Бальмонт, 1905: с. 94]

Если в начальных строфах доминировало действие, преобладали глаголы, то в конце стихотворения основную роль играют существительные. Такая демаркация необходима для описания извечно статичного существования дна моря. Само же море в стихотворении оказывается символом мести, а дно моря – символом смерти и наказания. Присутствие

двух миров в мини-цикле очевидно, кроме того, ощущается присутствие третьего – инфернального начала, от которого и исходит наказание.

В последней строке стихотворения К.Д. Бальмонта «Вечно-безмолвное Небо...» также появляется образ дна: «Скорбь бытия неизбежна, нет и не будет ей дна». Дно здесь апеллирует к концу, завершению. Этот образ не совсем тождествен традиционному образу дна как символу смерти, но близок к нему. Нескончаемость скорби переносится на лирического героя и символизирует его духовную смерть.

Стихотворение «Вечно-безмолвное Небо...» К.Д. Бальмонта, несмотря на свой лаконизм, поражает глубиной образов и смысла. Объекты – Небо, Море, Луна, Ветер – представлены сложными эпитетами: «вечно-безмолвное Небо», «смутно-прекрасное Море», «мертвенно-бледная Луна», «Ветер смолк в безутешном просторе». При этом Небо неизменное, но молчаливое; Море прекрасное, но неясное, а Луна мертвенно-бледная. В общем контексте стихотворения пейзажные образы формируют мрачную картину, поскольку воспринимаются как единое целое.

Описание образов, мрачное и скорбное, дополняется последней строкой: «Небо, и Ветер, и Море грустью одною больны» [Бальмонт, 1905: с. 61], в которой снова передается мысль о единстве стихии и раскрывается бесконечная «скорбь бытия».

Коварность волн, идентичная по семантике дну моря, презентуется К.М. Фофановым в стихотворении «Отчего так звезды эти...» Топос моря, как и во многих стихотворениях поэта, не является основным объектом изображения, это – коннотативный элемент параллелизма с человеком. Задаваясь вопросом о причинах душевного кризиса, лирический субъект соотносит свой внутренний мир с природными атрибутами – звездами и волнами:

*– Отчего так эти волны
И лукавы, и шумны?
– Потому, что в них страдальцы
И бойцы погребены.*

[Фофанов, 1892: с. 124]

Море в такой аллегории является символом гибели, поскольку в морских волнах погибают «страдальцы» и «бойцы». Важно, что К.М. Фофанов приводит именно такие примеры. Страдальцы – утопленники, не нашедшие другого выхода в жизни, кроме смерти. Под «бойцами» подразумеваются те, кто пытался противостоять обстоятельствам. Следовательно, море – усыпальница, где покоятся несчастные люди или люди, отстаивающие безуспешно истину и справедливость. Поэтому характеристика волн в стихотворении выражена эпитетами «лукавы» и «шумны». Первый эпитет-олицетворение несет в себе семантику негативного отношения лирического субъекта к морской стихии, а второй – амбивалентен, поскольку в прямом смысле означает звуковой признак моря, при этом в метафоричной форме вызывает тревогу и беспокойство.

Такие свойства морской стихии вызывают у лирического субъекта ассоциации с собственными переживаниями, с сердцем «бедным», где все «печально и мертво». Следовательно, эпитеты по семантике идентичны тем, что использовал поэт при описании морских волн.

Настроение скорби, отсутствие веры в жизнь – превалирующий мотив не только данного стихотворения, но и частое явление в маринистике К.М. Фофанова, соответствующее эстетике эпохи 1880-1890-х годов.

Несмотря на общую оптимистичность поэзии, в стихотворении «Легенда про Мертвое море» К.Р. излагается библейская легенда о появлении Мертвого моря, а акцент делается на его картинах. Архаический гекзаметр с его особым ритмом и отсутствием рифмы придает стихотворению особую тональность, имитирующую строй народной эпической поэзии.

Согласно библейской легенде Мертвое море появилось на месте городов Содом и Гоморра, уничтоженных Богом за распущенность и греховность. Как и положено поэту, К.Р. не просто излагает легенду, он описывает дно моря «как образ смерти и ужаса», «берега гибели» или

несостоявшегося (неиспользованного) рождения»¹. На этом дне – обломки городов.

Стихотворение имеет кольцевую композицию:

*В знойной степи, у истока священной реки Иордана,
В каменных сжато объятиях скал, раскаленных полуднем.
Чудно синяя, безмолвно покоится Мертвое море...*

.....
*Там, где был край многолюдный, подобно великой могиле,
Ныне, синяя, безмолвно покоится Мертвое море*

[К.Р., 1913, 1: с.34, 36].

Дважды повторяющийся глагол «покоится» вызывает ассоциации со смертью. Море названо «проклятым местом», «страною забвенья», «пустынным морем». Допуская некоторые фактические ошибки в передаче библейской легенды, К.Р. мастерски описывает ее в духе пушкинского «Анчара». Причем пустыня оказывается менее страшной, чем море, от которого «...в ужасе зверь убегает», «...пугливо небесные птицы / С жалобным криком спешат улететь» [К.Р., 1913, 1: с.34]. «Зверь», «птицы», «змеи» здесь не персоналии, а особые эмблемы верхнего (небесного), среднего (земного) и подземного мира»².

Библейские легенды лежат в основе стихотворений С.Г. Фруга, написанных на тему всемирного потопа, которая предполагает появление танатологических мотивов. Вода способна уничтожить все, поэтому в качестве наказания Богом выбирается потоп, и вода становится символом смерти. В стихотворениях «Две кары» и «Тора» море – разрушающая стихия. Поэт репрезентирует разрушительную силу океана и подбирает соответствующие этому лексические средства в стихотворении «Две кары»:

*Потопом хлынули карающие воды,–
И в бездну лютной мощью вод
Был унесен преступный род.*

[Фруг, 1913, 1: с.52]

¹Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – С.589.

²Завьялова Е.Е. К.Р.: Особенности лирики великого князя: Монография. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2005. – С.49.

В обоих стихотворениях утверждается мощь водной стихии, способной уничтожить все живое. С.Г. Фруг не уделяет пристального внимания описанию стихии, поскольку интересуют его сами библейские легенды.

В стихотворении К. Фофанова «То было лето: бледный свет луны...» мотив смерти пронизывает все произведение: оно сюжетно, его героиней является умершая девушка и, следовательно, способом выражения авторского сознания в нем является лирический нарратив, который призван придать достоверность рассказанному:

*То было летом: бледный свет луны,
Мечтательно прорезав ночи тьму,
Осеребрял кочующей волны
Седую бахрому¹.*

Хронотоп ночи выбран не случайно. Ночь – время переходное, время торжества смерти и господства потустороннего. Именно потому лирический субъект и способен увидеть в воде погибшую возлюбленную:

*И видел я, как труп безгласный твой,
Качаясь, плыл по вспененной волне...*
[Фофанов, 1887: с.89]

Море стало местом ее упокоения, а волны бушуют и внушают страх носителю речи. Примечательно, что К.М. Фофанов использует белый и бледные цвето- и светообразы, а также цветозаменители в описываемом пейзаже: «бледный свет луны...осеребрял», «седую бахрому волн», «вспененная волна». И это придает особенный мистический смысл, поскольку именно ночью проявляется трансцендентное.

Ритмическая организация стихотворения соответствует семантике, когда каждая строфа равна одному предложению, что эксплицирует законченную мысль. Пятистопный ямб в первых трех строках одной строфы меняется трехстопным в последней строке, создавая впечатление резкого перехода. И именно в последней строке каждой строфы и выражена доминирующая смысловая нагрузка. Так, в последней строке каждой строфы

¹ Фофанов К.М. Стихотворения. – СПб.: Тип. А.С.Суворина, 1887. – С.89. Здесь и далее ссылка в тексте [Фофанов, 1887].

градационно передается сначала пейзаж, а затем – чувства носителя речи и слова героини: бушующее море, где и происходят события – «Седую бахрому», внутреннее состояние героя – «И жутко было мне», мысли испуганного человека о спасении возлюбленной при виде ее трупа – «Хотя бы труп немой», последнее прощание героини – «Сказать последний раз» (сказать «прости»). Такая градация имплицитно подтверждает связь человека, природы и экзистенциального начала.

В маринистике К.М. Фофанова проявляется особенный интерес поэта к трансцендентному. Морем в стихотворении «После бури» обусловлен переход от земной жизни к небытию. В стихотворении использован тот же мотив: стихия становится источником гибели людей.

При описании последствий бури используется анжембеман – перенос строки, в результате чего возникает несовпадение синтаксического и ритмического членения стиха:

*Пловцы погибли: не по силам
Была им буря. Корабли
Разбиты в щепки; с мутным илом
На берег смолкший притекли
Коралл и жемчуги морские...*

[Фофанов, 1887: с.17]

Такой прием придает строкам прозаическую окраску, давая возможность поэту строить стихотворение как рассказ о происшедших событиях. Анжембеман – регулярное явление в нарративной лирике К.М. Фофанова: большинство стихотворений сюжетны, с выраженными фабульными элементами и заниженным использованием изобразительно-выразительных средств.

Локус берега амбивалентен: «там, за синей далью» (дом погибших пловцов, где их ждут «с невыразимую печалью») и «здесь, в тиши приветной» (семья, которая собирает жемчуг). Море «хранит» богатства – «кораллы» и «жемчуга». Эти образы полисемантичны: во-первых, богатства inferнальны, так как принесены со дна моря вместе с «мутным илом» (дно моря является символом смерти и ужаса), во-вторых, они являются

«выкупом» за жертвы, в-третьих, они же становятся способом наживы для прибрежных жителей. Следовательно, буря на море, которая является причиной появления указанных драгоценностей, амбивалентна, поскольку выступает полярным символом горя и счастья.

Идентичная двойственная интерпретации моря содержится и в «Элегии» К.М. Фофанова. Произведение полностью отвечает своему жанру – «стихотворение, проникнутое грустью»¹. Лирический субъект размышляет над смыслом жизни, и море как одна из стихий природы, является частью этих рассуждений. Отсутствие рифмы, тяжелый слог пятистопного дактиля, многочисленные анжембеманы создают атмосферу гнетущих раздумий:

*К синему ль морю приду, где небо склонилось к волнам
Подслушать их рокот, – я думаю: сколько несчастных
Здесь, в этой темной пучине, и сколько сокровищ!
Думаю: будет пора – высохнет море–исчезнет;
Дно обнажится его – и люди селиться начнут
Там, где ютились рыбы, да камни дремали, как ризой
Тиной косматой одеты... И грустно мне станет, так грустно!..*
[Фофанов, 1892: с.53-54]

Образ моря здесь амбивалентен: с одной стороны, это место гибели людей, а с другой – это сокровищница, приносящая доход и богатство таким же людям, как и те, которые гибнут в нем. Справедлива рефлексия героя по поводу будущего исчезновения моря и заселения его дна людьми. Морские атрибуты служат метафорой цикличности жизни и ее противоречий. За грустными размышлениями лирического героя прослеживается аналогичное настроение самого поэта. Заканчивается стихотворение мыслями о смерти.

Танатологические мотивы в стихотворении К.Р. «Затишье» контаминируются с жизнеутверждающими нотами. Стихотворение начинается с анафоры, указывающей на единство волн и неба:

*Голубые покоились волны,
Голубой свод небесный дремал...*
[К.Р., 1889: с. 18]

¹Тимофеев Л.И., Венгеров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов. – М, 1963. – С.178

Первые восемь строк посвящены описанию статичного морского пейзажа: употребляемые поэтом глагольные формы («покоились», «дремал», «цепеня», «застывала») и эпитеты («мертвом», «безмолвный») аккумулируют в себе семантику сна, похожего на смерть. Природа в «час томительный полдня» предстает в некоем омертвлении. Во втором восьмистишии синонимичными глагольными формами описаны чувства лирического героя: «притупились», «застыли», «задремавшем», «притаясь». Такое состояние снова ассоциируется с мертвенным сном. Поэт не просто констатирует физическое состояние человека, а исследует его внутренний мир, касается самого ценного – его души:

*И душа, забывая стремленья,
Ничего не ждала впереди...*
[К.Р., 1889: с. 18]

В таком «спящем» состоянии и душа лирического героя теряет всякую надежду. При этом в стихотворении появляется еще один образный параллелизм чайка – мечта:

*Трепетала лишь чайка крылами
И вилась, и кружилась вдали...*

*О минувшем мечта одиноко
Трепетала, кружилась, вилась...*
[К.Р., 1889: с. 18]

Движения чайки и мечты описаны одинаковым градационным рядом глаголов, заканчивающимся многоточием, указывающим на недосказанность. На общем статичном фоне чайка и мечта «кружатся» и «вьются». Именно эта динамика придает стихотворению оптимистичность: в мертвенном состоянии природы остается живое существо (при этом птица летает НАД морем), и в омертвевшей душе человека «о минувшем» мечта не может оставаться покойной, она живет и вьется. Название стихотворения «Затишье», означая временное состояние природы, имплицитно указывает тот факт, что и в природе и в жизни человека настанет время перемен.

Мотив смерти в маринистической лирике не всегда соотносится с настроением скорби. Чаще всего это связано с тем, что, по мнению Д.Б. Терешкиной, «смерть никогда не может быть просто окончанием жизни – а в художественном произведении особенно <...> именно смерть чаще всего обнаруживает ту составляющую идеологии текста, которую принято считать «религиозностью», даже если произведение совершенно не включено в религиозный дискурс»¹.

Мотив смерти появляется в маринистических стихотворениях К.Д. Бальмонта, которые в целом характеризуются позитивностью лирического настроения. В цикл «Ветер с моря» включено несколько произведений, объединенных мотивом путешествия и символистической радостью от гибели: блаженного соединения человека с морской стихией. В «Морской песне» гибель означает «потонуть в Красоте», «слиться с синим Морем», прикоснуться к трансцендентному. При этом возникает образ морского дна, который символизирует «полусон», равный смерти: «*И на дне, / В полусне, / Будем грезить о волне*» [Бальмонт, 1905: с. 176].

Волны традиционно символизируют жизнь, мечты о счастье. По ним лирические герои движутся «к стране иной», «к целям сказочным». Море и герои являются единым целым («*Мы сжились душой морской / С вечным ветром, с Морем синим*»), а морская стихия становится средством достижения идеального мира, что подчеркивается на синтаксическом уровне анафорой и параллелизмом: «*Вот он, новый мир чудес, / Вот она, волна морская*» [Бальмонт, 1905: с. 175].

В стихотворении «В непознанный час» также развиваются мотивы путешествия и сакральной гибели. Персонифицированные «новые волны» (постоянно меняющиеся и обновляющиеся) играют основную роль, поскольку они «к дали влекли» и «гнали печали». Однако те же морские волны, «слившись в громаду», становятся причиной гибели героев, которую

¹ Терешкина Д.Б. Смерть персонажа как маркер минейного кода художественного текста // Вестник Новгородского государственного университета, 2014. – №83, Ч.1. – С.34.

они принимают: «*Я гибну с отрадой, / Я гасну любя*». Так, смерть вновь уподоблена соединению с морем.

Маринистические стихотворения К.Д. Бальмонта с танатологическими мотивами отражают мировоззрение поэта и специфические черты его ранней лирики, связанные с интенсивным поиском новых приемов и средств выражения. Контаминация минорных и мажорных настроений в первых трех сборниках свидетельствует о становлении таланта поэта, о движении его художественного сознания в сторону поиска позитива.

В стихотворении О.Н. Чюминой «Пловцы» смерть тоже воспринимается как своеобразное продолжение жизни. Поэтесса в рамках своей поэтики презентует переходные состояния природы: последовательно описывается переход от утра к ночи, от тишины к буре. В первой части стихотворения представлено описание путешествия пловцов, полных отваги и надежды на счастливый исход пути. Наполненное оптимизмом настроение автора передано при помощи особенных природных образов, в первую очередь – морской стихии. Стихотворение начинается с указания на время суток («Было утро») и на погоду («на солнце»):

*Было утро. На солнце сверкая
Белизною своих парусов,
Гордо мчался корабль, рассекая
Серебристую пену валов.*

[Чюмина, 1889: с.10]

Корабль здесь становится символом романтического героя-бунтаря, стремящегося уйти из настоящей жизни в иную, идеальную, что вызывает ассоциации с лермонтовским «Парусом». Однако эта проекция намеренная и утрированная: поэтесса использует образ белого паруса именно как части корабля. И если парус у М.Ю. Лермонтова одинок, то О.Н. Чюмина позиционирует собирательный образ, а название «Пловцы» еще раз подчеркивает множественность лирических субъектов. Описание корабля сопровождается синонимичными эпитетами «гордо», «смело» и глаголами интенсивного действия «мчался», «стремился». Таким набором сходных по

семантике языковых средств поэтесса намеренно акцентирует внимание на самоуверенном характере пловцов, в образе которых содержится аналогия с парусом М.Ю. Лермонтова на психотипическом уровне. Градационный ряд однородных существительных с отрицанием доказывает бесстрашие путешественников:

*Не страшась ни скал, ни тумана,
Ни затишья, ни злых непогод,
По лазурным волнам океана
Он стремился вперед и вперед!
Смело к цели!... И небо так ясно,
[Чюмина, 1889: с.10]*

Пловцы надеются не только на благополучный исход путешествия, но и на то, что их не оставит маяк («А осеннею ночью ненастной / Засияет огнями маяк!»). И в этом заключается их слабость: надежда не на свои силы, а на помощь других.

Вторая часть стихотворения начинается с противительного союза «но», и события трансформируются здесь из спокойных в волнующие и угрожающие человеку. Если в первой части доминировали светлые белые цвета («белизна парусов», «серебристая пена», «небо ясно»), то во второй части появляется мрачный колорит («стемневшая лазурь», «солнце скрылось», «мрак»). Градационная характеристика темноты имплицитно символизирует гибель корабля. Маркером перехода к буре является альбатрос, белый цвет которого антитегичен стемневшей лазури моря. Альбатрос символизирует собой бурю, он повелевает природой, и после его появления начинается шторм:

*Но внезапно в стемневшей лазури
Белой искрой мелькнул альбатрос,
[Чюмина, 1889: с.10]*

*И как будто дыхание бури
Над пучиной морской пронеслось...
[Чюмина, 1889: с.11]*

Следствие явления альбатроса – изменение погоды:

Солнце скрылось за тучей кровавой,

*И – добычей бушующих волн –
Закружился корабль величавый,
Словно утлый заброшенный челн.
[Чюмина, 1889: с.11]*

Из общего цветового колорита стихотворения выделяется красный цвет тучи, использование которого можно объяснить феноменом закатного преломления лучей. Однако эпитет «кровавый» рождает ассоциации со смертью, поэтому судьба героев предрешена. Корабль уже не будет гордым и сильным, а эпитет «величавый» используется О.Н. Чюминой с иронией, поскольку сразу за ним следует сравнение с «утлым заброшенным челном». Самостоятельная роль корабля сменяется приложением – «добыча бушующих волн». Такие перифрастические метафоры еще раз подтверждают трагический исход путешествия.

Морской пейзаж ограничивается констатацией бури и ее традиционным описанием:

*Шли грознее волна за волною,
Надвигался злоеющее мрак...
[Чюмина, 1889: с.11]*

С помощью синонимичных лексем О.Н. Чюмина рисует единую картину бури: два основных действия «шли» (волны) и «надвигался» (мрак) сближаются в семах 'перемещение, движение, приближение', эпитеты, выраженные формой сравнительной степени наречия («грознее» и «злоеющее»), содержат в своем значении общую сему 'внушение страха'. Такими лексическими средствами поэтесса изображает панораму устрашающего морского пейзажа. Маяк, на который надеялись пловцы в первой части стихотворения, не помог им, поэтому путешествие героев оборачивается гибелью.

В третьей части стихотворения снова показан тихий пейзаж, однако тишина здесь уже связана с мотивом смерти:

*Успокоилось бурное море,
И спокойно в его глубине
Спят пловцы, позабывшие горе*

И борьбу, в заколдованном сне.
[Чюмина, 1889: с.11]

Смерть пловцов интерпретируется как сон, и это показательно: в стихотворении не использованы лексемы, обозначающие смерть, они заменены эвфемизмами, входящими в состав концепта «сон» («спят пловцы», «заколдованный сон», «им не грезятся»). Эта завуалированность имплицитно подразумевает сознание поэтессы, воспринимающей смерть не как конец жизни, а как иное, потустороннее существование. С помощью однокоренных слов («успокоилось» – «спокойно») достигается описание единства моря и человека, а жизнь после гибели показана идиллически:

*Там не слышно волнения шквалов,
Там блестит золотистый песок,
И под сенью гигантских кораллов
Сон пловцов безмятежно глубок...*
[Чюмина, 1889: с.11]

Два последних катрена построены по принципу противопоставления с первыми строфами стихотворения: в каждой строчке О.Н. Чюмина отрицает те аспекты, которые были важны для пловцов при жизни: волнение моря, цели, маяк. Потусторонняя жизнь лишена тревог и желаний, и только здесь герои обретают счастье.

Несмотря на общую романтическую направленность стихотворения «Пловцы», в последней части О.Н. Чюмина раскрывает свое христианское мировоззрение: смерть воспринимается как продолжение жизни, при этом продолжение идеальное и спокойное. Таким образом, поэтесса заканчивает историю мятежного лермонтовского паруса физической гибелью героя в образе пловцов, продолжающих духовное существование в запредельном мире.

Иначе О.Н. Чюмина решает судьбу лермонтовского паруса в более позднем стихотворении «Пловец». Поэтесса снова использует лирический сюжет Лермонтова, меняется лишь герой, именование которого также вынесено в название. Но в этом и заключается существенная разница: если

поэт-романтик использует образ паруса как «поэтическое обобщение» философского смысла стихотворения¹, то О.Н. Чюмина использует реалистичный образ человека, который погружен в описываемые события. Кроме того, таким названием поэтесса отграничивает свое alter ego от лирического субъекта, в отличие от образа паруса М.Ю. Лермонтова, который традиционно рассматривается как alter ego автора.

Композиционно стихотворение «Пловец» делится на две части: в первой описаны желания лирического субъекта, во второй – следствие этих желаний. Первая строфа насыщена реминисценциями из лермонтовского стихотворения. Лирический субъект сознательно выбирает тернистый путь:

*Душой тревожною, как море,
Стремился он к волненью бурь;
Ему наскучили лазурь
И дня безоблачного зори.
Его сильней к себе влекли
Порывы бурь, седые шквалы,
И грозным призраком вдали
Черневшие в тумане скалы* [Чюмина, 1900: с.90]

Стихотворение О.Н. Чюминой построено по принципу контраста, так же, как и стихотворение М.Ю. Лермонтова²: по цвету («лазурь» – «седые шквалы», «черневшие скалы»), по погодным условиям («безоблачные зори» – «туман»), по действию («наскучили» – «влекли»). Сначала в каждой оппозиционной паре представлены атрибуты той жизни, в которой находится пловец и которую он стремится изменить. Второй член оппозиционной пары несет негативную характеристику, однако силы природы придают силы лирическому герою:

*И чем бывал сильнее гром,
Чем ярче – молнии зигзаги –
Тем больше силы и отваги*

¹ Коровин В.И. Лирический голос поколения // М.Ю. Лермонтов в школе. Пособие для учителя / Сост. А.А. Шагалов. – М.: Просвещение, 1976. – С.21.

² Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова // М.Ю. Лермонтов / АН СССР. Ин-т лит. (Пушк. дом); Подгот. к печати И. Сергиевский, Б.М. Эйхенбаум; Отв. ред. П.И. Лебедев-Полянский. – М.: Изд-во АН СССР, 1941-1948. – Кн. 1. – 1941. – С.18.

Он в сердце чувствовал своем.
[Чюмина, 1900: с.90-91]

О.Н. Чюмина развивает лермонтовский лирический сюжет: путь лирического субъекта по волнующемуся морю связан с бесконечной борьбой, поэтому вторая часть стихотворения начинается с противительного союза «но»:

*Но дни текли, и в ежечасной
Борьбе он духом изнемог,
И в гавань утлый свой челнок
Вести старается напрасно.*
[Чюмина, 1900: с.91]

Лирический субъект уже не жаждет бури, а стремится найти защищенное от волн водное пространство (так же как герои стихотворения «Пловцы» ждали маяк). Уже во втором стихотворении О.Н. Чюмина использует образ утлого челна: в обоих случаях он олицетворяет разочаровавшегося героя, которому не дано осуществить свою мечту. Путешествие его обретает масштабный характер: «дни текли», «ежечасная борьба». На смену смелым желанием пловца приходит страх, стремление найти приют, поэтому О.Н. Чюмина передает душевное состояние лирического субъекта с помощью глаголов состояния, антителических тем, которые превалировали в первой части: герой больше не «стремится», не «жаждет», а «старается» спастись и «ждет спасенья». Море теперь не кажется ему союзником:

*Волна шумит, волна ревет,
Сверкая пеною седою,
И неминуемой бедою
Ему грозит водоворот.
Напрасно ждет себе спасенья
Волной кидаемый пловец:
Не для него успокоенье...*

[Чюмина, 1900: с.91]

Лирический субъект осознает, что морская стихия доминирует над человеком, и потому она пугает его. Море в изображении О.Н. Чюминой антропоморфно: градационный набор глаголов («шумит», «ревет», «грозит»)

создает живую картину бури, к которой стремился герой. Однако эта буря олицетворяет беду, а море трансформируется в «грозящий» водоворот, от которого лирический субъект «ждет спасенья». Интересно отметить, что последняя строфа стихотворения состоит не из четырех, как предыдущие, а из пяти строк. О.Н. Чюмина как бы пытается вместить сложную мысль в одну строфу, поэтому меняется система рифмовки: первая строка рифмуется с третьей и четвертой, а вторая – с пятой. Третья строка последней строфы («Не для него успокоенье...») отделяет мысль о несчастье погибающего пловца от его бунтарской идеи:

*Он жаждет вечных бурь волненья
И в буре встретит он конец.*

[Чюмина, 1900: с.91]

Несмотря на желание спастись, лирический субъект по-прежнему «жаждет бурь». В нем соединяются чувство страха перед стихией и желание овладеть ею. Однако появляющийся в конце стихотворения мотив смерти свидетельствует о том, что судьба героя решена и гибель неминуема. Романтический дуализм радикально переосмысливается поэтессой конца XIX века: мир мечты враждебен, а характер романтического героя-бунтаря не целен, в нем компилирован лермонтовский парус, эксплицирующий «Я» поэта-романтика, и реалистический герой, страшющийся действительности.

В последних строках стихотворения О.Н. Чюмина решает судьбу не только своего героя, но и лермонтовского паруса: мятежный характер надломлен, бунт бессмыслен, но гибель встречена стоически. Вспомним, что герои стихотворения «Пловцы», жаждущие такой же свободы, погибают и оказываются в идеальном мире.

Герой стихотворения «Пловец» стойко встречает свою гибель, и поэтесса не просто не упоминает о его дальнейшей судьбе, а обращает внимание на то, что он «в буре встретит свой конец». Его жизнь закончена, но характер не сломлен, и автор находится на стороне этого стоицизма и обреченного бунтарства. Сознание лирического субъекта О.Н. Чюминой –

отражение эпохи 80-90-х годов XIX века с ее противоречиями, одновременным желанием изменений и страхом перед ними.

В стихотворении «Пловец» можно проследить эволюцию мировоззрения поэтессы: смелость ее стиха, открытые реминисценции из «Паруса» Лермонтова, рассчитанные на восприятие стихотворения О.Н. Чюминой через призму этого лермонтовского шедевра, свидетельствуют и об определении творческого метода – романтизма, и о призывном характере творчества поэтессы.

Таким образом, появление мотива смерти в маринистических стихотворениях 80–90-х годов XIX века закономерно в силу пессимистических настроений эпохи.

3.3. ЛЮБОВНЫЕ МОТИВЫ В МАРИНИСТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ ПОЭТОВ 1880-1890-Х ГОДОВ

В литературе любого периода одним из вечных вопросов является вопрос о статусе любви: о ее месте в жизни человека, о характере и способах выражения. Особенное место любовные мотивы (мотив разлуки, мотив свидания, мотив встречи) занимают в маринистических стихотворениях поэтов 1880–1890-х годов.

Продуктивным в композиции маринистических стихотворений с любовными мотивами является использование берега моря как локуса, где происходит действие. «Примечательно, что для русского эроса характерен некий трагизм отношений любви, особенно касательно героев, которые предали доброй или внебрачной страсти»¹. Поэтому море или берег моря становятся символами разрыва любовных отношений.

Одной из ярких поэтесс конца XIX века, воспевавших любовь, была Мирра Лохвицкая. Е.Ю. Павельева справедливо считает, что «вне контекста

¹ Кабанец Т.А. Социокультурные модели любви в художественной репрезентации // Социологический альманах. – Институт социологии НАН Беларуси. – Минск, 2014, №5. – С.301.

ее творчества не могут быть решены проблемы гендерной образности как частного случая модернистской эстетики»¹. Лирика Лохвицкой полностью соответствует понятию «женская поэзия».

Исследовательница художественного мира поэтессы Т.Л. Александрова отмечает, что «в целом чистый пейзаж для М.А. Лохвицкой нехарактерен, если он и встречается, то, как правило, представляет собой метафору чувства»².

«Морской комплекс» в лирике М.А. Лохвицкой полифоничен: море – одухотворенный локус, на фоне которого разворачиваются события, романтический символ свободы, символ любовного чувства и роковое место несбывшихся надежд.

Стихотворение М.А. Лохвицкой «Сафо» раскрывает чувства лирической героини. Сафо – древнегреческая поэтесса, с которой очень часто сравнивали саму Мирру Лохвицкую, поэтому первые строки стихотворения считают автобиографичными³.

Локус в стихотворении играет важную роль: берег является местом ожидания счастья и любви. Хронотоп и кольцевая композиция формируют устойчивое ощущение замкнутого пространства и бесконечной повторяемости действия:

*На утесе стояла она...
Золотилась зыбь беспокойная,
На волну набегала волна.
.....
Не видать ли знакомой ладьи...
Но лишь волны чредой бесконечною
Безучастно бегут впереди*

[Лохвицкая, 1900, 1: с.184].

Примечательно, что Мирра Лохвицкая изображает движение волн в начале и в конце стихотворения однокоренными глагольными лексемами:

¹Павельева Ю.Е. Творческие искания М.А. Лохвицкой и «женская поэзия» 1880–1890-х годов // Филология и человек. – 2008. – № 4. – С. 81.

²Александрова Т.Л. Художественный мир М.Лохвицкой: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, – Москва, 2004. – С.149.

³Там же. – С.45-46.

«набегала», «бегут», чем констатирует отсутствие какого-либо развития, концовка стихотворения не несет позитивной семантики. Эпитеты «бесконечною», «безучастно» имплицитно подтверждают неизменность морского пространства, означающего в данном контексте несбыточность мечты лирической героини.

Море в стихотворении «Сафо» – прежде всего, место лирического действия. Для страдающей от неразделенной любви лирической героини оно является единственной надеждой, способной осуществить желанную встречу. Однако море абсолютно безучастно к ее страданиям, оно продолжает свое неизменное движение, противопоставленное постоянству чувств Сафо.

Трагизм в любви обусловлен в большей степени женским сознанием самой поэтессы. Н.А. Бердяев отмечал, что эта трагедия исходит от отдаленности мужского и женского понимания любви и отношения к ней: «В стихии женской любви есть что-то жутко страшное для мужчины, что-то грозное и поглощающее, как океан. Притязания женской любви так безмерны, что никогда не могут быть выполнены мужчиной. На этой почве вырастает безысходная трагедия любви»¹.

Ситуация расставания становятся центральным мотивом в маринистике Ольги Чюминой. Так, в стихотворении «Разлука» морской берег является локусом, где происходит расставание некогда близких людей. События предстают ретроспективно: носительница речи обращается к своему возлюбленному. Значимость прошлого для нее подчеркивается анафорическим повтором: «Ты помнишь...», причем ценным в прошлом, освещенным любовью, является все вокруг:

*Ты помнишь, как ночью беззвездной
Мы шли над шумящею бездной?
Туман заволакивал дали
И волны во мраке рыдали.
Ты помнишь, как ночью безлунной
С мечтою прекрасной и юной*

¹ Бердяев Н. Творчество и любовь. Брак и семья // Эрос и личность. Философия пола и любви. М.: Прометей, 1989. – С. 97.

*Мы долго безмолвно прощались,
Сквозь слезы мы ей улыбались?
[Чюмина, 1900: с.6]*

В описании морского пейзажа и чувств героев превалируют лексемы с префиксом «без-»: «беззвездная ночь», «безлунная ночь», «безмолвно прощались». Указанный префикс вносит в значение всех слов сему 'лишения'. Отсутствие света на небе, отсутствие слов трансформируются во всеобщий духовный вакуум, в котором находится лирический субъект стихотворения О.Н. Чюминой. К этим лексемам примыкает слово «бездна», где без- – не приставка, но по семантике слово продолжает цепочку сходных лексем, что подчеркивается на фонетическом уровне.

Морской пейзаж выглядит зловещим и пугающим: темное небо, лишенное всяких светил, и шумное море. Гипербола рыдающих волн создает настроение скорби.

В изображении природы и чувств героев есть парадокс: волны издают громкие звуки, а герои прощаются «безмолвно». В этой антитезе свойств моря и чувств человека заключается противопоставление естественности мира природы и искусственности мира людей.

Определяющим в тексте становится танатологический мотив: маринистические объекты ассоциируются с образами и атрибутами смерти:

*И ропот валов монотонный
Звучал, как напев похоронный,
[Чюмина, 1900: с.6]*

Образы смерти изображены многомерно: прямое сравнение, сходство по звукам, использование атрибутов похорон.

Ощущение скорби и печали дополняется эпитетами «тоскливо» и «жалобно», относящимися к природным объектам:

*И волны тоскливо шумели,
Им вторили жалобно ели...
[Чюмина, 1900: с.7]*

Глагольная лексема «шумели» на звуковом уровне соединяет море и дерево: настроение тоски охватывает сушу и море. Хвойное дерево выбрано автором не случайно, поскольку хвоя – это тоже атрибут похорон.

Включение воспоминания о прошлом разрывает предпоследнюю строфу и снова противопоставляет молчаливое состояние людей шумящей природе:

*Одни лишь, под гнетом печали,
Мы в час расставанья молчали:
Как узник, подвергнутый мукам,
Не выдав ни словом, ни звуком
Того, что в душе мы таили,
Что здесь навсегда хоронили.*

[Чюмина, 1900: с.7]

О.Н. Чюмина передает всю палитру чувств не через сознание героев, а как бы со стороны, через оценку происходящего природой, которая служит первичной основой мировосприятия и естественной извечной субстанцией.

В подобном ключе интерпретируется образ моря и в стихотворении О.Н. Чюминой «У моря», где через образ морской стихии передается настроение носителя речи, выраженного обобщенным образом, представленным местоимением «Мы»:

*То не был тихий стон подавленного горя;
О, нет! Торжественный и равномерный шум,
Звучавший откликом стихийных сил и дум –
Его узнали мы. И то был голос моря!*

[Чюмина, 1900: с.19]

Тривиальная рифма «горя» – «моря» используется для усиления «звучания». Сниженному образу «подавленного горя» с его «тихим стоном» тождествен «торжественный и равномерный шум» моря.

Образ моря в стихотворении поэтессы раскрывается с романтической точки зрения: оно «могучее», «свободное», «торжественно шумное» (ср.: А.С. Пушкин в стихотворении «У моря» выделяет эти же доминирующие черты моря: «свободная стихия», «торжественная краса моря»).

О.Н. Чюмина наделяет морскую стихию даром предвидения, способностью раскрывать мысли и чувства героев. И герои принимают это, признавая могущество стихии и ее власть над миром природы и людей:

*В своей красоте и величье суровом
Лежало оно у прибрежных песков;
Холодные волны с отливом свинцовым,
Шумя, разбивались среди тростников.*
[Чюмина, 1900: с.20]

Море находится в постоянном движении, однако О.Н. Чюмина намеренно употребляет глагол «лежало», обозначая его статичность. Морская стихия настолько обособляется ото всего мира в своем величии, и даже волны воспринимаются как не связанные с ней субстанции: море лежит, а волны «разбиваются».

Мрачный морской пейзаж определяет тональность первой строфы и части второй, где сливаются воедино топоры моря и неба, традиционные для маринистических произведений:

*И вторило ветру шумевшее море,
И вторил гудевший во мраке прибой.*
[Чюмина, 1900: с.20]

О.Н. Чюмина акцентирует внимание и на смене суток: в начале стихотворения «гас тревожно день», в конце стихотворения – «темнело». Море и небо тонут в тумане:

*Темнело... Тонули в тумане зыбучем
И воды и дальних небес синева...*
[Чюмина, 1900: с.20]

Лирический субъект на протяжении всего стихотворения испытывает потребность в словесном выражении чувств («*Невольно в устах замирали слова...*»), но даже в конце текста этого не происходит. Однако читателю ясно, что не срывающиеся с его уст слова должны быть о расставании. Таким образом, морской пейзаж у О.М. Чюминой снова заменяет слова и чувства героев.

Мотив разлуки у моря является одним из частотных в маринистике Ольги Чюминой и Мирры Лохвицкой. Кроме того, он имеет черты сходства: обе поэтессы используют берег моря как границу, где пути героев расходятся. Закрытый пространственный локус становится символом расставания, что обусловлено его пограничной функцией. Берег – место, где сходится и расходится земля и море, и по аналогии – место, где происходит разделение жизненных дорог влюбленных.

Схожие ассоциации с «женскими» маринистическими стихотворениями вызывает стихотворение Д.С. Мережковского «Он про любовь ей говорил...» Тожественными являются лирический сюжет и локус: герои расстаются на берегу моря.

Первый катрен в стихотворении Д.С. Мережковского четко делится на две части: характеристика душевного состояния героя и описание окружающего мира. При изображении чувств поэт дважды употребляет слово «любовь», акцентируя на этом внимание. Но уже в первых строчках имплицитно презентуется внутреннее состояние героя:

*Он про любовь ей говорил,
Любви покорный, полный горя,
А вольный ветер приносил
Во мраке свежий запах моря*
[Мережковский, 2000: с.275]

Топос моря вводится с использованием противительной конструкции (союз «а»), подчеркивающей антитезу человека и природы. Две последние строчки строфы, казалось бы, не связаны с первыми, между тем только в такой параллели и раскрывается образ героя. «Вольный» ветер антитетичен молодому влюбленному, не свободному в своей любви.

Пейзаж служит способом раскрытия мыслей автора, поскольку «природа в поэзии Д.С. Мережковского воплощает идеал красоты, вольности, витальную полноту жизни, сферу «по ту сторону добра и зла»¹. Поэт

¹ Дехтяренко А.В. Творчество Д.С.Мережковского 1890-х в свете рецепции античности/ Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2012 . № 1(2). – С.52.

чередует описание героев и морских объектов, что кажется иногда неожиданным, а иногда незаметным, так как оно включено в общее лирическое действие:

*И в глубине, и в небесах –
Все чисто, вечно и спокойно...
И только страсть в его словах
Была томительной и знойной*
[Мережковский, 2000: с.275].

Помимо топоса моря появляется еще один важный маринистический объект – небо, являющееся полным отражением первого. Персонифицированная природа в образе моря и неба антитетична чувствам лирического героя. Это противопоставление создается на лексико-семантическом и морфологическом уровнях: почти при полном отсутствии глаголов (единственный глагол-связка «была») с помощью одних эпитетов создаются антонимичные картины природы и чувств человека. Природа – чистая и спокойная, а страсть героя – томительная, знойная, приближающаяся к дьявольскому началу.

Образ лирической героини полностью соответствует складывающейся в эпоху 90-х годов XIX века символистической концепции. Она наделена большей способностью чувствования мира и его красоты, чем возлюбленный, ей открыты тайны инобытийного:

*Зачем он любит и страдает?
Земной любви, земной мечты
Он раб: душою несвободной
Не понимает красоты
Спокойной, вечной и холодной*
[Мережковский, 2000: с.275].

Герой – обычный человек, который не способен познать тайны природы, постичь суть красоты.

Используя в стихотворении повтор прилагательного «земной», автор подчеркивает обособленность героини земного мира:

*Она, как ветер и волна,
Без гнева и без страсти губит.*

*Душа в ней тайною полна,
И сердце никого не любит.*

[Мережковский, 2000: с.275-276].

Именно поэтому ночной пейзаж передан через сознание героини, а ее восприятие мира полностью совпадает с авторским: цепочка описательных эпитетов идентична тем, которые употреблялись ранее: «спокойной, вечной и холодной» красоты. Интересно отметить, что на этих же свойствах моря Д.С. Мережковский акцентировал внимание в стихотворении «Волны» («О, если б жить, как вы живете, волны...»), что свидетельствует о сложившейся образно-смысловой системе в творчестве поэта.

Стихотворение Д.С. Мережковского «Он про любовь ей говорил...» уникально своим восприятием предыдущей эпохи и современности. С одной стороны, стихотворение вызывает аллюзию на квинтэссенцию творчества Ф.И. Тютчева – стихотворение «Не то, что мните вы, природа...» Нарратор восхищается миром природы, признает ее уникальность, одухотворенность и красоту, доминирующую над человеком, который определяет для себя ложные ценности и видит назначение природы в том, чтобы избавиться от обыденного. С другой стороны, Д.С. Мережковский подчеркивает, что природа совершенна, а каждая ее частичка значима и наделена особым смыслом, в чем явно прослеживаются идеи символизма.

Важным представляется замечание И.В. Пахомовой о том, что «творцы Серебряного века видели в любви то начало, которое может соединить два мира: высший, идеальный, и обыденный, реальный. <...> В то же время именно близость к высшему бытию в русской религиозной философии обуславливает экзистенциальный конфликт любви с миром повседневным, отсюда и ее трагизм в земной жизни. Именно такой аспект осмысления феномена любви приближает категорию любви к категории смерти. В эпоху Серебряного века эти понятия сближаются, становятся доминантами

художественной мысли»¹. Все перечисленные черты характерны и для стихотворения Д.С. Мережковского, и для произведений Ольги Чюминой и Мирры Лохвицкой.

Корреляция мотивов любви и смерти, синтез двух миров, а также использование концептов моря и дна моря как локуса действия встречается в стихотворениях М.А. Лохвицкой «Среди лилий и роз» и «На дне океана».

Топос моря появляется в стихотворении «Среди лилий и роз» в описании свидания-иллюзии, видения во сне. Герои парят, находятся в инобытийном пространстве, на что указывают глагольные лексемы: «чуть касаясь», «летели», «скользили». Море – это место встречи, откуда герои поднимаются в небо. Слияние моря и неба происходит параллельно соединению влюбленных. Образ возлюбленного имеет сходство с морской стихией и даже контаминирует с ней. Поэтесса подчеркивает это с помощью анафоры:

*Отражался в воде его лик неземной,
Отражался в ней образ бесплотный.*
[Лохвицкая, 1900, 1: с.76]

Герой уподоблен призраку, возникающему ночью. Как только наступает заря, возлюбленный исчезает. Прояснение сознания именно на заре амбивалентно: во-первых, оно имплицитно трансцендентность, мистичность образа героя (как и нечистая сила, исчезающая на рассвете, или как Эрот в легенде об Амуре и Психее), а во-вторых, раскрывает состояние героини, пробудившейся от сна.

Разграничение мира трансцендентного и условно-реального, любовной мечты и действительности подчеркивается на уровне пейзажа:

*И где бурные волны, дробясь об утес,
Бьются с ревом бесплодных усилий, –
Он пропал, он исчез... легкий ветер унес
Тихий шум его реющих крылий...*
[Лохвицкая, 1900, 1: с.77]

¹ Пахомова И.В. Тема любви в художественном опыте эпохе Серебряного века // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А.Есенина, 2014. – № 2 (43). – С.117.

«Бурные волны» противопоставлены «легкому ветру» и «тихому шуму», антитечны и движения: волны, «дробясь», «бьются», а ветер «унес... шум реющих крылий». Антитеза проявляется и на фонетическом уровне: аллитерация звонких [Б], [Д], сонорного [Р] в первых двух строках и аллитерация глухих [Т], шипящих [Ш], [Щ] в двух последних строчках.

Героиня, осознающая бесплодность своих чувств, не хочет отречься от них и продолжает любить. Ее пожелание: «Схороните меня среди лилий и роз...» – мечта о встрече с возлюбленным в другом, в трансцендентном мире.

«Морской комплекс» определяет содержание стихотворения М.А. Лохвицкой «На дне океана», в котором поэтессой использованы типичные для ее творчества локус дна моря, мотивы сна и одиночества, лирический сюжет ожидания встречи с возлюбленным:

*И снилось мне, что я лежу одна,
Забытая, на дне подводных стран.
Вокруг во тьме недвижна глубина,
А надо мной бушует океан*
[Лохвицкая, 1900, 1: с.97]

В центре стихотворения – локус морского дна, которое традиционно понимается как образ смерти и ужаса¹. Дно в стихотворении – пустота, а состояние героини уподоблено смерти, духовной и физической.

Обособленность, разорванность ее связи с условно-реальным миром подчеркивается на семантическом уровне: одиночество («лежу одна»), эпитет «забытая», имплицитный не только одиночество, но и отношение к ней других, и прежде всего возлюбленного, «тьма», также указывающая на одиночество и страх. Образ тьмы дополняется эпитетом «недвижна глубина», указывающим на статичность локуса, в котором находится лирическая героиня. Этому эпитету антитечна метафора «бушует океан», синтаксически отделенная противительным союзом «а». Именно антропоморфный образ океана символизирует жизнь, от которой и оторвана героиня.

¹Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – С. 589.

М.А. Лохвицкая разграничивает надводное, водное и подводное пространства. Первые два для нее – условная реальность, последнее – ирреальность, сон. Первые – жизнь, последнее – смерть.

Любовная утрата, ощущение полного одиночества, страдание и отсутствие надежды на любовь передаются с помощью парцелляции:

*Мне тяжело. Холодная вода.
Легла на грудь, как вечная печать*
[Лохвицкая, 1900, 1: с.77].

Невозможность быть с любимым равнозначны для героини смерти, поэтому заканчивается стихотворение следующими трагическими строчками:

*И снилось мне, что там я – навсегда.
Что мне тебя, как солнца, не видать.*
[Лохвицкая, 1900, 1: с.77].

Во сне лирическая героиня остается на дне моря, без возможности когда-либо встретиться с возлюбленным. Так, дно моря в лирике М.А. Лохвицкой – это не символ физической смерти, это – символ гибели любовных отношений, близкой к духовной смерти.

Апелляция к морю в грезах и снах как символу любовных отношений у Мирры Лохвицкой следует объяснять «океаническим чувством», на которое указывает В.Н. Топоров, анализируя «морской комплекс». Колыхательно-колебательные движения моря сравниваются с актом рождения ребенка или духовно нового человека, который подобен мировому яйцу, возникшему «от столкновения волн друг с другом, приравниваемого к соитию»¹.

Каждая из героинь М.А. Лохвицкой, освобождаясь от сна, промежуточного, неустойчивого состояния становятся духовно сильной, приобщающейся к вечности².

Сближение мотива любви и смерти происходит в стихотворении К.М. Фофанова «Едва на западе заря...», в котором локус берега эксплицирует границу между реальностью и ирреальностью. Берег окружен

¹Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – С. 582-586.

²Там же. – С.586.

атмосферой трансцендентного, таинственного, и именно поэтому на берегу происходит встреча русалки с возлюбленным.

Мифологема русалки появляется в русской литературе в начале XIX века. Ее возникновение обусловлено романтическими тенденциями: повышенным интересом к проблемам двоемирия и демонизма, к экзотике. А.С. Пушкин («Руслан и Людмила», «Русалка»), М.Ю. Лермонтов («Русалка»), Н.В. Гоголь («Майская ночь, или утопленница») отдали своеобразную дань этому необычному персонажу. Но «вторым рождением» мифологема становится эпоха рубежа XIX-XX веков: только К.Д. Бальмонтом написаны «Русалки» («Мы знаем страсть, но страсти не подвластны»), «Русалка» («Если можешь, пойми...»), «Русалка» («Она, как русалка...»), «Русалка» («В лазоревой воде, в жемчужных берегах...»)

Образ русалки – это один из ранних и устойчивых фольклорных образов, существующий с древних времен. Исследователь мифологии Д.К. Зеленин отмечает его широкое распространение в русских поверьях. Русалки в фольклорных текстах – это девы, живущие в воде и на суше, это «образ красавицы, то качающейся в лесу на ветвях деревьев, то бегающей по полям и лугам, то обитающей на берегах рек и озер или в морских глубинах»¹. Сюжеты художественных произведений о русалках чаще всего представляют собой рассказы о соблазнении мужчины морской девой (стихотворения «Русалка» А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, «Рыбак» В.А. Жуковского), реже встречаются рассказы о том, как девушка стала русалкой (драма А.С. Пушкина «Русалка»).

В лирике К.М. Фофанова русалка обитает в воде, как и в большинстве произведений художественной литературы (за исключением знаменитой сидящей на ветвях пушкинской русалки в прологе к поэме «Руслан и Людмила»). Основная пространственная характеристика связана с локусом –

¹ Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки. – М.: Издательство «Индрик», 1995. – С.209.

берегом моря. Это переходное пространство между сушей и морем, эксплицирующее границу между реальностью и ирреальностью.

В стихотворении «Едва на западе заря...» появление русалки обусловлено ночным временем суток, а встреча с ней происходит ночью при свете луны, около воды.

В стихотворении К.М. Фофанова подводный мир «оживает» после заката:

*Как у подводного царя
В чертогах пир и ликованье.
Сплелись русалки в хоровод,
Раздались песни, хохот, визги* [Фофанов, 1887: с.45].

Пир русалок – это отражение демонического начала. Наличие подводного царя как хозяина русалок сближает стихотворение К.М. Фофанова с фольклором. Однако от демонического начала главная героиня-русалка обособлена, она стремится к берегу, движимая любовью: «И плачет горькими слезами,/ И к морю юношу зовет» [Фофанов, 1887: с.45]. Поэт не раскрывает причину русалочьих страданий и ее судьбы, но становится понятно, что морская дева еще не стала частью подводного мира.

К.М. Фофанов при характеристике русалки и ее возлюбленного использует синтаксический и семантический параллелизм. Связь русалки и юноши трансцендентна: они не видят, но ощущают друг друга. Разлученные при жизни смертью героини, влюбленные ищут встречи. «Печальный» юноша, так же как и «плачущая» русалка, оставляет пир и отправляется к морю:

*Туда, где бурно дышит море.
Приходит. Ласково горит
Луна над берегом; бушует
Волна...* [Фофанов, 1887: с.46].

Для усиления ситуации лирической напряженности поэт использует анжембеман и возникающее отсюда несовпадение синтаксического и ритмического членения стиха. Такое построение придает строкам прозаическую окраску и указывает на динамичность сменяемых друг друга

действий, совершенных разными объектами – юношей, луной, волной. Последнее имплицитно связывает мир человека и мир природы. Антропоморфные стихии антитетичны, что подтверждается антонимичными эпитетами и метафорами: «бурно дышит море» и «ласково горит луна». Ласковая луна как небесное светило наблюдает за героями, а бурное море не дает им встречи. Бушующие волны своим движением должны соединить влюбленных, однако быстрое слияние и столь же быстрый их отток символизируют невозможность счастья.

Юноша и девушка, ставшая теперь русалкой, не могут встретиться, поскольку находятся в разных мирах. Трансцендентальное упоминается в стихотворении дважды: сначала при описании берега, который видит русалка: «вдали блестит соборный крест», а затем непосредственно упоминание о Боге звучит в несобственно-прямой речи нарратора: «Бог знает для чего...»

Так, мифологический комплекс русалки актуализирует ее как существо потустороннего мира, которое не способно видеть земных людей, что не совсем традиционно для народной традиции, поскольку в фольклоре они могут вступать в вербальную и тактильную связь с людьми. У К.М. Фофанова здесь прослеживается мотив наказания, вследствие которого русалка лишена возможности видеть живых, приближаться к берегу, на котором стоит храм (самоубийцы, как известно, не отпеваются в церкви). А морская стихия становится карой за грехи. Так, в лирике поэта еще раз подтверждается мысль о невозможности обретения счастья в земной любви.

В стихотворении К.Д. Бальмонта «Разлука» также представлена амбивалентная интерпретация моря, связанная с любовными мотивами. С одной стороны, море – универсальный топос, а берег – конкретный локус Скандинавии.

Образ любимой женщины соединен у К.Д. Бальмонта с родиной: море и волны характеризуются эпитетом «родимой», сравнением – «точно в родной колыбели». Своеобразный ритм, напоминающий колыбельную, и

белый стих создают особую музыкальность, а кольцевая композиция передает законченность лирического сюжета.

Все же стихотворение представляет собой воспоминание о возлюбленной, встреча с которой оказывается призрачной:

*Вдыхая морской освежительный воздух,
Качаясь на сине-зеленых волнах,
В виду берегов Скандинавии,
Я думал, мой друг, о тебе...* [Бальмонт, 1905: с. 21]

В стихотворении К.Д. Бальмонта «Я жду» топос моря полифоничен. Во-первых, он маркирован мотивом встречи («*Над синею влагою Моря, / В ладье легкокрылой я жду*»). Во-вторых, это – романтический символ счастья («*Умчимся с тобой в бесконечность...*»). Но в отличие от романтической традиции бальмонтовская лирическая героиня не разочаровывается в своих мечтах. В стихотворении эксплицируется одновременно мысль о бесконечности («водная даль – без конца», «умчимся с тобой в бесконечность») и о конечности морской стихии («*Все Море от края до края / Измерим быстрым веслом*»). Последняя метафора использована поэтом как противопоставление вечным чувствам лирических героев. Море – динамичная стихия, поэтому мечты об идеальной жизни в идеальном мире не покидают героиню, а средством достижения мечты выступает именно море.

Романтическая интерпретация определяет пафос произведения А.А. Голенищева-Кутузова «В тумане», которое Вл. Соловьев охарактеризовал как «иллюзия и крушение незаконной любви», но отметил, что, помимо «туманного отражения чего-то давно минувшего, пережитого, в этой пьесе <...> чувствуется как будто более глубокий лиризм, более смелый порыв вдохновения, чем в других произведениях гр. Кутузова»¹. Акцентируя внимание на глубоком лиризме произведения, автор статьи выбирает именно те строки, в которых описано море.

¹ Соловьев В.С. Буддийское настроение в поэзии// Литературная критика. – М.: Современник, 1990. – С.86.

События передаются поэтом ретроспективно, а все содержание составляют воспоминания, в которых появляется топос моря.

Топос, как и время суток, типичны для поэзии А.А. Голенищева-Кутузова. Таинственность ночи сливается с загадочностью моря. Туман окутывает все лирическое событие, и потому героям нельзя надеяться на счастье:

*...река уносит нас
В загадочный простор, в туман ночного моря.
Мы жадно слушаем, объаты чуткой тьмой,
Как струйка быстрых вод лепечет за кормой –
И думается нам в полночном заблужденье,
Что в новый, чудный мир уносит нас течение,
Поспешно позади наш заливая след,
Что миновали дни томленья и печали,
Что счастье нас ждет в просторе смутной дали,
И что к минувшему уже возврата нет!
[Голенищев-Кутузов, 1894: с. 409].*

Море предстает в привычной для А.А. Голенищева-Кутузова, как и для романтиков, функции: оно трансформируется в символ личной свободы и благополучия, с которым в сознании героев связано представление о будущем. Вечно движущееся море должно унести влюбленных в иной мир, где они обретут истинное счастье.

Описание моря сопровождается регулярными для поэта эпитетами («загадочный простор», «полночное заблуждение») и определительными конструкциями («туман ночного моря»), указывающими на трансцендентную природу стихии и, как следствие – на неопределенность судьбы героев. Море не спасает влюбленных и не становится средством ухода от реальности.

Влюбленные расстаются, но, как отмечал Вл. Соловьев, «в самой неудачной и нелепой любви все-таки больше смысла и правды, чем в самой удачной смерти и в самом великолепном бездушии»¹.

¹ Там же. – С.88.

В стихотворении А.А. Голенищева-Кутузова «Звездистый сумрак, тишина...» лирический субъект стремится к морю, рядом с которым находится его возлюбленная.

Композиционно стихотворение делится на две части, отделенные синтаксически многоточием и сменой тихого, плавного ритма на быстрый. Море неподвижно, что передается с помощью эпитетов «медленные волны», «немой простор», «задумчивая гондола». Так создается статичный образ водной стихии, которой противопоставлено другое состояние: в противоположность самому лирическому субъекту, плывущему по «медленным волнам», его «сердце рвется поневоле» к любимой. Море является здесь средством соединения возлюбленных. «Иные берега», к которым стремится сердце, тоже противопоставлены, но уже окружающей природе: «бледный месяц» и его «холодный луч» падают «*На сонмы плещущих фонтанов, / На кровли царственных дворцов, / На сени пышные садов*» [Голенищев-Кутузов, 1894: с. 91].

Первая часть имеет кольцевую композицию, замыкающую лирическое повествование номинативными конструкциями: «*Венецианская луна... / Адриатическое море...*» [Голенищев-Кутузов, 1894: с. 92]. При этом система рифмования в первом катрене перекрестная, а в последнем – кольцевая, что создает определенную динамику смыслов. Однако рифмуются одни и те же слова: тишина – луна, просторе – море (взоре – море).

Во второй части стихотворения, состоящей из одного катрена, поэтом вновь вводится прием антитезы, противопоставления состояния человека и тишины, что проявляется на лексическом уровне:

*О, дайте крылья мне скорей,
О, дайте мне волшебной силы:
Хочу лететь на север милый
К подруге плачущей моей!* [Голенищев-Кутузов, 1894: с. 92].

В стихотворении Мирры Лохвицкой «Месяц серебряный смотрится в волны морские...» многочисленные маринистические образы – аллегория любовных отношений. Челн – молодая семья («*Милый, наш челн на него мы*

направим смелее!»); берег желанный – счастливое будущее, к которому стремятся влюбленные («*Вера, что скоро достигнем мы берег желанный*»); тьма, буря, рифы, ветер – препятствия, несчастья, которые не утраивают лирическую героиню:

*Что мне до бури, до рифов да камней подводных, –
Если с тобою всегда умереть я готова,
Если с тобою и гибель была бы блаженством!*

[Лохвицкая, 1999: с. 60]

Отношения сравниваются с челном в море. В этом сравнении прослеживаются отблески романтизма: море – средство достижения счастья. Однако речь идет только о любви, и счастье замыкается на желании быть рядом друг с другом.

Следует заметить, что, описывая любовные чувства, М.А. Лохвицкая очень часто прибегает к слову «блаженство». Именно эту лексему поэтесса имплицитно отождествляет со счастьем. Пятистопный дактиль, отсутствие рифмы и постоянные инверсии придают стихотворению некоторую певучесть, поэтому оно воспринимается отчасти как литературная сказка.

«Морское» служит метафорой любовных отношений и в стихотворении К.М. Фофанова «Серенада». Поэт в название выносит авторское определение жанра: «стихотворное приглашение на вечернее любовное свидание, содержащее в себе признаки музыкально-вокального исполнения»¹. Лирический субъект К.М. Фофанова рассказывает об отношениях с возлюбленной. В стихотворении появляется образ трех струн, символизирующий три этапа влюбленности. Эти же три струны – инструмент, сопровождающий исполнение серенады. Отправная точка любви связана с водной стихией:

*Лишь коснулся первой я –
На волне меня ладья
Понесла, как колыбель,
В мир, за тридцать земель.*

[Фофанов, 2010: с. 255]

¹Иванюк Б.П. Жанры провансальской лирики // Филоlogos, 2007. – № 1-2 (3). – С.195.

Лирический субъект «Серенады» отправляется на ладье в далекие края, где позже произойдет встреча с возлюбленной. Вторая струна помогает найти место, где живет будущая любовь, а третья – встреча с самой девушкой. Начало любовных отношений, как рождение новой семьи и жизни, неразрывно связано с морской стихией, символизирующей исток жизни в связи со своим первородным началом. То, что герой «на волне» стремительно «несется... за тридевять земель», видит терем возлюбленной, означает его путешествие от одного берега к другому.

Этот путь по морю символичен и имплицитно означает будущее соединение мужчины и женщины, поскольку при движении морских волн к берегу «достигается та высшая степень близости, которая становится образом прибитых друг к другу жизненной бурей, судьбой двух полюбивших друг друга людей»¹. Это подтверждается присутствующей в стихотворении мыслью о случайности и судьбоносности встречи влюбленных. Нельзя не отметить фольклорные черты в этом стихотворении (число «три», тридевять земель, повторы), апеллирующие к народной традиции, несмотря на то, что серенада – жанр собственно европейской лирики. Такое смешение европейских и русских элементов свойственно переломной эпохе конца XIX века. Поэт пытается найти новые формы отображения действительности.

В центре стихотворения К.Р. «Баркарола» – возлюбленные, плывущие по морскому пространству. К.Р. не просто использует иностранное название, он соблюдает размер песни венецианских гондольеров – 3-стопный ямб передает мелодичный плеск волн и радостное настроение героев. Несмотря на то, что названа их конкретная цель – добраться до Лидо, это путешествие приобретает глобальный масштаб: они находятся в море и наслаждаются его созерцанием и мечтами о счастье, которое должны обрести. Местоимение «там» при описании Лидо повторяется в стихотворении три раза и является антителическим тому пространству, где лирический субъект и его возлюбленная находятся и не могут быть счастливы.

¹ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – С.594.

Описание моря сопровождается описанием неба и небесных светил:

*Там месяц волны любит:
Смотри, как с вышины
Лучами он голубит
Морские глубины.*

[К.Р., 1889: с.134]

Для отображения любви поэт использует прием параллелизма: море и месяц также влюблены. Месяц олицетворяет мужское начало, а море – женское. Последнее традиционно именно для русской культуры, поскольку «вода почти во всех мифологиях ассоциируется с женским началом»¹. Месяц – небесное светило, а «брачный союз неба как мужского начала с землей или водой является широко распространенным у индоевропейцев мифологическим мотивом»². Месяц и море антропоморфны: глаголы «любит», «голубит» означают «чувства» месяца, трансформирующиеся в чувства лирического героя к своей возлюбленной.

В безбрежном морском пространстве возлюбленные оторваны от мира, что дважды повторяется в стихотворении:

*При ярком лунном свете
С тобою мы одни...
..Не спим лишь я да ты...*

[К.Р., 1889: с.134]

Между тем это означает не их одиночество, а их свободу. Лирический субъект и его возлюбленная уплывают от земных проблем и тревог, поэтому море уносит их в счастливое будущее:

*Там, в голубом просторе,
В лазоревой дали
Забудем мы и горе,
И бедствия земли.*

[К.Р., 1889: с.134]

Образ моря в стихотворении «Баркарола» амбивалентен. С одной стороны, это романтический символ побега в счастливое будущее, а с другой

¹ Кошарная С.А. Море в русской мифологической картине мира / Научные ведомости, – Белгородский государственный университет, – 2008. – №15 (55). – С.19.

² Аверинцев С.С. Вода // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2- т. – М., 1980. – Т. 1. – С.240.

стороны, вместе с небесными светилами это – символ любовной страсти (и прежде всего – женской любви).

Так, любовные мотивы в маринистической лирике 80-90-х годов XIX века раскрываются в полифонизме семантики морских концептов. Море чаще всего является топосом, на фоне которого разворачивается любовный лирический сюжет, романтическим символом обретения счастья, аллегорией любовных отношений.

В целом же, любовная тематика соединяет трагическое и оптимистическое, что объясняется особенностями любовной этики эпохи предсимволизма и раннего символизма: счастье возможно, но труднодостижимо.

Таким образом, стихотворения поэтов, маркированные мотивом смерти, обладают рядом устойчивых семантических характеристик. Море в лирике 80-90-х годов XIX века предстает статичным, что является своеобразным репродуцированием мысли о смерти. Обездвиженность водного пространства или дна отражает общие пессимистические настроения эпохи. Именно поэтому в стихотворениях при разных средствах выражения передается общая идея бессмысленности жизни. Человек оказывается неспособен сопротивляться силе смерти, и море поглощает его.

Своеобразным аргументом, доказывающим нежизнеспособность общества, находящегося в состоянии духовного кризиса, становится в лирике поэтов-предсимволистов (К.Р., С. Фруг) обращение к легендарному прошлому, в котором отсутствие веры, предательство идеалов, нарушение моральных норм является источником гибели.

Традиционное для русской лирики уподобление смерти сну также является одним из важнейших мотивов, раскрывающих бессилие человека не столько перед стихией, сколько перед невозможностью разрешить собственные внутренние проблемы и обрести уверенность в будущем.

Глубочайший духовный кризис приводит к тому, что поэты представляют смерть как освобождение от земных страданий. Иной мир

становится мечтой, к которой стремится измученная душа, а морская стихия воспринимается средством достижения идеального мира.

Любовные мотивы не являются ведущими в маринистической лирике 80-90-х годов XIX века. Очевидно, это связано с тем, что духовно-нравственные проблемы общества, поиски идеала и смысла жизни в большей степени занимали представителей различных художественных направлений.

Выявленные при эмпирическом анализе тексты позволили определить круг поэтов, которые соединяли в рамках художественного текста мотив любви и «морской комплекс», чаще всего связывающий топос моря и локус берега с расставанием, мечтой о встрече, любовной тоской.

Наибольшее число произведений, содержание которых обусловлено любовными мотивами, принадлежит М.А. Лохвицкой и О.Н. Чюминой, что объясняется гендерным подходом к творческому процессу и традиционной для «женской» лирики интимной тематике.

Типичным для поэзии является изображение чувств, разворачивающихся на фоне моря, при этом локус берега имеет большее значение, чем море, так как его семантика обусловлена идеей художественного пограничья: разделение трагического настоящего и счастливого прошлого, мира условно-реального и трансцендентного, жизни и смерти.

Вторым не менее значимым локусом является дно моря, которым определяется трагизм отношений и представление любви и смерти как нерасторжимого целого.

Следует отметить и то, что в маринистическом творчестве Д.С. Мережковского любовный мотив также связан с раскрытием женского сознания, что объясняется интересом не столько к внутреннему миру женщины, сколько новомодной в 80-90-е годы XIX века идеей софийности.

Трагизм любовных отношений отражает представления поэтов эпохи предсимволизма и раннего символизма о любви как чувстве, несоединимом с обыденностью. Надежд на счастливое будущее лишена даже лирика наиболее

позитивного из неоромантиков А.А. Голенищева-Кутузова, хотя герои его произведений борются, мечтают обрести в любви желанную свободу и счастье, но и их стремления остаются нереализованными.

Так, любовное чувство в поэзии 80-90-х годов XIX века изображается источником страданий и разочарований. Любовь не может противостоять повседневности. Данным конфликтом обусловлен и мотив смерти, который характерен для большей части любовной лирики маринистической тематики.

Сложное и во многом противоречивое отношение к любви раскрывается в маринистике К.М. Фофанова, который активно использует и образ инфернального чувства, и максимально приближенную к реальности ситуацию свидания. Подобная противоречивость восприятия была характерна для творчества поэта и во многом отражала те процессы, которыми сопровождался поиск новых смыслов в русской поэзии 1880-1890-х годов.

В целом же, именно на уровне использования традиционных мотивов любви и смерти раскрывается трагическое мироощущение, свойственное представителям эпохи «безвременья».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Море является одним из традиционных объектов изображения в русской лирике, имеющим в зависимости от особенностей эпохи специфическую структуру и функции. В «морском комплексе» изображение морской стихии используется в качестве кода, раскрывающегося в контексте целостного лирического описания. Море в лирике вербализуется через систему универсальных топосов, архетипов и мотивов, а индивидуальные особенности стиля каждого из авторов отражают ведущие тенденции отдельно взятого периода.

Русская маринистическая лирика 80–90-х годов XIX века во многом восходит к романтической традиции. Море представлено либо как гармоничное и идеальное пространство, пробуждающее высокие чувства и стремления, либо как свободная и могучая стихия, прямо или опосредованно влияющая на состояние человека.

Одним из устойчивых приемов создания текста маринистической тематики в лирике 80–90-х годов XIX века является прием противопоставления топоса моря и локуса леса, который используется не только для характеристики пространства, но и для отражения противоречивых чувств и мыслей лирического субъекта. Именно этот прием позволяет реализовать в художественном тексте демаркационную функцию, разграничивающую обыденность и мечту, безысходность повседневной жизни и гармонию природы.

Анализ стихотворений, содержание и структура которых определяется демаркационной функцией топоса моря, позволил выявить различия и установить общие черты, характерные для лирики поэтов, придерживающихся различных эстетических и идейных позиций.

В стихотворении «Даль» религиозного мистика Д.С. Мережковского и «Здесь не видно цветов, темный лес поредел...» неоромантика К.Р. море выступает как трансцендентное начало, противопоставленное лесу, представляемому как обыденность. Лирический субъект стремится к морю в

надежде освободиться от страданий и приблизиться к постижению истины, обрести успокоение в слиянии с ним.

В стихотворении неореалиста К.К. Случевского «Припаи льда все море обрамляют...» море предстает разрушительной и величественной силой, которая вызывает негативные эмоции у лирического субъекта, отрицающего саму мысль о возможности обретения счастья в соединении с морем, а проводником в иной мир является лес.

Различия в подходах к характерологическим особенностям топоса моря и локусу леса выражены на содержательном уровне текстов, но они не оказывают влияния на структурный уровень. В стихотворениях, несмотря на различные идейные установки, демаркационная функция остается единой: это функция разграничения открытого и закрытого пространств, универсального и локального.

Единственным выявленным исключением стало стихотворение К.Д. Бальмонта «У фьорда», где топос моря и локус прибрежного леса не разделены и противопоставлены топосу далекой родины, с воспоминанием о которой связано обретение гармонии.

При анализе маринистики 80-90-х годов XIX века установлено не только следование, но и разрушение традиции, сформировавшейся в эпоху романтизма, когда берег воспринимался как «собирающий локус». Поэты-предсимволисты, напротив, разграничивали и противопоставляли топос моря и локус берега.

Представитель народнического направления в поэзии – Д.Л. Михайловский – в стихотворении «На берегу моря» связывает море с движением и борьбой, а берег – с одиночеством и бесприютностью. Неоромантики К.Р. (стихотворение «Над пенистой, бурной пучиной...») и К.М. Фофанов (стихотворение «Ручей») представляют море как источник силы для борьбы со злом, а динамику моря противопоставляют безжизненности берега. Точно так же в стихотворении И.А. Бунина «Ручей»

берег становится символом пустоты, а море – обновления, хотя основная идея и принципы антропоморфности полностью переосмыслены поэтом.

Топос моря в стихотворении «Море – как зеркало...» «скорбного лирика» С.Я. Надсона характеризуется как мир света, порождающий мечту, берег же представлен как замкнутое пространство, ограничивающее даже самую свободную стихию и разрушающее лучшие стремления человека. Похожие признаки характерны и для локуса берега в стихотворении К.Д. Бальмонта «У скандинавских скал», в котором противопоставлены не только топос и локус, но и суровая реальность мечте.

Наиболее сложно оппозиция море/берег представлена в лирике Д.С.Мережковского. Если в стихотворении «Средиземное море» топос моря трансцендентален, то в стихотворении «Как негодуют эти волны...» приближенными к инобытию оказывается локус прибрежных гор, противопоставленных морской стихии. Меняется и характеристика пространственных объектов.

Берег как отображение безжизненного пространства особенно ярко представлен в стихотворении И.А. Бунина «Кипарисы», в котором основная смысловая нагрузка лежит не на топосе моря, а на образе кипарисов, относящихся к локусу берега и его части – кладбищу. При этом функция топоса моря остается типичной для поэзии 80-90-х годов.

Анализ рассмотренных стихотворений позволяет сделать вывод, что введение разграничения в тексты произведений двух смежных пространств используется поэтами для противопоставления обыденности и мечты или для демонстрации потребности в обретении истины и невозможности осуществления этой высокой цели. Возвышенное и жизнеутверждающее в стихотворениях, построенных на противопоставлении моря и берега, обусловлено сущностью топоса, а трагическое и безысходное, за исключением стихотворения Д.С. Мережковского «Как негодуют эти волны», связано с локусом.

Общность творческих установок в реализации демаркационной функции топоса объясняется кризисным состоянием эпохи. Поэты с принципиально различными мировоззренческими принципами были подвержены ощущению духовного упадка и крайней разочарованности. Они не видели позитивного начала в окружающем земном мире и пытались обрести надежду в самом совершенном создании природы и Бога – море.

В ходе изучения русской лирики 80-90-х годов XIX века установлено, что стихотворения, структурно-семантические особенности которых определяются демаркационной функцией, не являются преобладающими в корпусе текстов маринистической лирики. Более значимым оказываются тексты, маркированные комбинаторной функцией, соединяющей топосы моря и неба и восходящей к лирике В.А. Жуковского (К.Р. «Скользила гондола моя...»), М.А. Лохвицкая «Море и небо, небо и море», «Утро на море», К.М. Фофанов «Небо и море»).

Комбинаторная система в маринистике 80-90-х годов усложнена за счет того, что помимо соединения двух традиционных природных топосов, поэты представляют лирическую ситуацию слияния человека и моря, когда чувства лирического субъекта определяются состоянием стихии (Ф.А. Червинский «На взморье», К.Р. «Умолкли рыдания бури кипучей», «Ты безмолвно затихшее море», К.Д. Бальмонт «Перед рассветом», О.Н. Чюмина «У моря», С.Я. Надсон «К морю», Д.С.Мережковский «У моря», «Волны», «То, чем я был...») При этом трактовка сущности топосов принципиально отличается: это романтизированное отношение к морю и небу в творчестве К.Р. и С.Я. Надсона, реалистическое у Ф.А. Червинского и О.Н. Чюминой, символистское у К.Д. Бальмонта и Д.С. Мережковского. Однако структурные особенности текстов тождественны: параллелизм и антропоморфность характерны для большей части рассмотренных произведений.

Принципиально иные функции топоса моря использованы поэтами при создании так называемого морского «чистого пейзажа». В стихотворениях К.Р. «Задремали волны» и «Прощание с Неаполем», С.Я. Надсона

«Серебрясь переливами звездных лучей...», «Жалко стройных кипарисов», «На юг, говорили друзья мне, на юг...», «У моря», «Лазурное утро...», «Тревожно сегодня лазурное море...» и его вариантах, «Чу, кричит буревестник!...» главной становится визуализация. Картина моря (спокойного или бурного) перестает быть средством выражения внутреннего состояния человека, она приобретает самостоятельную смысловую и эстетическую ценность, что объясняется формированием новых принципов в изображении природы – импрессионистических.

В маринистике коннотативным средством создания аллегорических атрибутов судьбы и уходящего времени, размышлений о смысле существования и рефлексировании по поводу трагических событий выступает архетип моря. Так, в стихотворении «На сон грядущий» А.А. Голенищев-Кутузов изображает море как символ времени, в стихотворении «Я растворил окно – и ночь ко мне вошла...» он апеллирует к тайне бесконечного. К.Р. прямо утверждает, что морская стихия является символом жизни. Эта же идея является основной во всех маринистических стихотворениях С.Г. Фруга.

В подавляющем большинстве произведений С.Я. Надсона море – это своеобразный архетип, соотносимый с жизнью человека, у К.М. Фофанова в стихотворении «Окаменелость» это – архетип жизни и движения, а в его же сонете «Спускается сумрак на город обширный...» морские концепты являются не объектами изображения, а средством создания иносказательной картины жизни человека.

Типичным для лирики исследуемого периода является противопоставление «иных» берегов и берега родного, жизни обыденной и практически всегда недостижимой духовно-прекрасной судьбы. В ряде стихотворений К.Д. Бальмонта концепт моря использован одновременно как архетип и символ. Идентичность волнений моря и волнений жизни человека выступает основой для сравнения моря и человеческого бытия. Так, в стихотворении «Как волны морские...» рефрен первой строки усиливает

впечатление слиянности образов лирического героя и моря, а также придает динамику этой метаболе. В сравнениях содержатся общие черты моря и человека, которые К.Д. Бальмонт считает доминантными: постоянное движение и стремление к свободе: движения волн и движение жизни схожи в своей динамике и направленности. Данное сравнение не является открытием поэта: его можно часто наблюдать у поэтов-романтиков.

Архетипический смысл приобретают самые разные атрибуты, имеющие прямое или косвенное отношение к морю. Жизнь человека может быть даже уподоблена морской пене, как в стихотворении К.Д. Бальмонта «Морская пена». Основой такого сопоставления выступает мимолетность существования природного объекта и быстротечность жизни человека. Символом судьбы у поэта становится ладья («Если ты стремишься к счастью, вверх ладью волне морской...»).

В некоторых маринистических стихотворениях с минорным настроением символизация образа моря усложняется и конкретизируется: море становится символом толпы, враждебной лирическому субъекту. Так, в стихотворении А.А. Голенищева-Кутузова «Есть одиночество – в глуши...» море ассоциируется с вечным движением жизни, но волны в нем символизируют не движение жизни вообще, а колебания толпы, в которой лирический субъект остается одинок, что поднимает традиционную для романтиков проблему непонимания и неприятия трагической судьбы героя-одиночки.

Анализ архетипов в маринистической лирике 1880–1890-х годов позволяет сделать вывод о цельности эпохи и о традиционном в целом восприятии поэтами элементов «морского комплекса». Использование образа моря как архетипа жизни – сквозной и доминирующий аспект поэзии рассматриваемого периода, обусловленный и традицией, и своеобразием эпохи «безвременья», когда человек ищет выход из застоя и кризисного состояния. Использование архетипа свидетельствует как о романтическом мироощущении поэтов, так и о присутствии новых модернистских тенденций.

Установлено, что помимо топоса и архетипа структурно-семантическими единицами маринистики являются мотивы – семантически цельные и неделимые элементы в структуре произведения. При безусловной связи мотива и темы, обнаруживается сложная система их взаимодействия в художественном тексте.

В маринистической лирике 80–90-х годов XIX века мотив связан с повторяемостью психологических переживаний, основанной на чередовании явлений внешнего мира. Эта повторяемость часто заслоняет собою остальные элементы. Исходя из того, что в лирике событие вторично, а основными в этом роде литературы являются чувства и мысли лирического субъекта, лирика воспринимается как выражение личностного опыта, опосредованно связанного с культурной традицией.

Особую роль в маринистической лирике 1880–1890-х годов играют танатологические мотивы, как правило, связанные с этико-философскими воззрениями поэтов. Следует отметить, что появление танатологических мотивов в маринистике не было традиционным для русской поэзии, поскольку чаще морская стихия в русской художественной эстетике символизировала жизнь, а не смерть. Однако определяющую роль в этом явлении играет эпоха «безвременья», эпоха прощания с идеалами и тотального разочарования во всем: в мире, в человеке и человечестве, в Боге.

Даже в оптимистичной лирике А.А. Голенищева-Кутузова морская тишина (штиль), которая традиционно ассоциировалась с гармонией, становится метафорой смерти. Подобная интерпретация мотива тишины обнаруживается и в стихотворении О.Н. Чюминой «Затишье», которое вбирает в себя многие романтические мотивы. И если концепт затишья и тишины – превалирующая черта лирики неоромантиков А.А. Голенищева-Кутузова и К.Р., то использование этого мотива О.Н. Чюминой свидетельствует о романтической направленности в целом ее реалистической поэзии.

Пессимистические настроения передаются в стихотворениях, содержание которых обусловлено мотивом неподвижности и аллегорическим образом корабля/лодки (К.М. Фофанов – «Елка вечных льдов», К.Д. Бальмонт «Челн томленья») или мотивом неподвижности и символическим изображением морского дна (К.Д. Бальмонт – «Подводные растения», «Морское дно», мини-цикл «Поздно»).

Маринистические стихотворения, объединенные мотивом путешествия, раскрывают характерную для эпохи устремленность к трансцендентному и отношение к смерти как средству достижения идеального мира. Гибель же воспринимается как избавление от страданий.

В литературе любого периода одним из вечных вопросов является вопрос о статусе любви: о ее месте в жизни человека. Типичным для произведений, маркированных любовными мотивами, является локальная ограниченность. Берег моря, который становится местом прощания и несбывшейся мечты, – граница между реальностью и ирреальностью.

Мотив разлуки у моря часто встречается в маринистике Ольги Чюминой (стихотворения «Разлука», «У моря») и Мирры Лохвицкой (стихотворение «Сафо»). Стихотворение Д. Мережковского «Он про любовь ей говорил...» (1891) вызывает аллюзию на гендернообусловленные «женские» стихотворения эпохи порубежья, поскольку в нем обнаруживаются тот же сюжет и локус: лирические герои расстаются вблизи моря.

Следует отметить и то, что любовная тематика в маринистической лирике 80-90-х годов XIX века, как правило, представляет собой синтез двух миров: инобытийного и условно реального. При этом счастье оказывается возможным только в ирреальном мире сна, забытья, состоянии, граничащем со смертью. Так, в стихотворениях М. Лохвицкой «Среди лилий и роз» и «На дне океана» море – это место встречи, откуда герои поднимаются «выше» в небо или опускаются на дно, которое традиционно понимается как образ смерти и ужаса. М. Лохвицкая разграничивает надводное, водное и подводное

пространства. Первые два для нее – реальность, последнее – ирреальность, сон. Первые – жизнь, последнее – смерть.

Сближение мотива любви и смерти обнаруживается и в маринистическом стихотворении К. Фофанова «Едва на западе заря...», в котором локус действия – берег моря, где происходит встреча русалки с любимым мужчиной.

В стихотворении К.Д. Бальмонта «Разлука» представлена амбивалентная интерпретация моря: с одной стороны, море – это локус, где лирический герой вспоминает о возлюбленной, а с другой стороны, образы чайки и моря уподоблены влюбленным.

В произведениях «В тумане» и «Звездистый сумрак, тишина...» А.А. Голенищева-Кутузова, в стихотворении «Я жду» К.Д. Бальмонта любовные мотивы встречи совмещаются с романтическим символом счастья.

Проведенный анализ маринистической лирики 80–90-х годов доказывает существование общих образно-мотивных констант в изображении моря и чувств лирических субъектов. Близость образов и использование тождественных мотивов подчеркивают общность художественно-эстетических принципов эпохи, но и раскрывают различие мировоззренческих позиций, выражающихся в абсолютизации безысходности – у предсимволистов и декларации возможности постижения высшего смысла в поэзии символистов.

Изучение основных структурно-семантических единиц в индивидуальном творчестве поэтов «безвременья» позволяет сделать вывод о сформировавшейся в поэзии 80-90-х годов XIX века системе представления «морского комплекса», которая восходит к традициям романтизма, с одной стороны, и вводит новые художественные принципы, с другой.

Переосмысление функций топоса моря, несколько прямолинейное уподобление жизни человека морю, интеграция мотивов любви и смерти в «морском комплексе» подтверждают установку поэтов 80-90-х годов XIX

века на поиски новых способов воплощения творческих концепций и стремление к творческим экспериментам.

Представителями различных художественно-эстетических концепций сформировано дискурсивное целое – мегатекст, в котором море предстает и как зримое пространство, и как отражение внутреннего мира человека и его исторической памяти, и как соотношение реального и идеального, и как выражение трансцендентного начала, в котором соединяются религиозное, мифологическое и философское.

Роль художественных открытий маринистической лирики 80-90-х годов XIX века может быть осмыслена в дальнейших исследованиях мегатекста моря: начиная от изучения маринистики в поэзии Серебряного века и заканчивая осмыслением новаторской образной системы в поэзии современного метареализма.

Совокупность текстов русской маринистической лирики 80-90-х годов XIX века представляет целостную картину общественной и духовной жизни кризисной эпохи конца XIX века и раскрывает особенности русского национального менталитета, в котором море всегда воспринималось в качестве одной из первостихий.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бальмонт К.Д. Стихотворения / Вст. статья, сост. и подг. текста Вл. Орлов. – Л.: Сов. писатель. Ленинградское отделение, 1969. – 710 с. (Библиотека поэта. Большая серия).
2. Бальмонт К.Д. Собрание стихов. – Т. 1: Под северным небом. В безбрежности. Тишина. – М.: Скорпион, 1905. – 267 с.
3. Бальмонт К.Д. Собрание стихов. – Т. 2: Горящие здания. Будем как солнце. – М.: Скорпион, 1904. – 405 с.
4. Бунин И.А. Стихотворения// Стихотворения: в 2-х томах. – Т.1./ Вступ. статья, сост., подгот. текста и прим. Т.М. Двинятиной. – СПб: Изд-во Пушкинского Дома, «Вита Нова», 2014. – 544 с.
5. Голенищев-Кутузов А.А. Стихотворения графа А.А. Голенищева-Кутузова: 2-х т. – Т. 1: Стихотворения. – СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1894. – 218 с.
6. Жуковский В.А. Стихотворения и баллады. – М.: Детская литература, 2010. – 270 с.
7. К.Р. Стихотворения (1879-1912): В 3 т. – Т.1. – СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1913. – 417 с.
8. К.Р. Стихотворения К.Р. 1879-1886. – СПб.: Гос. Тип., 1886. – 224 с.
9. Лохвицкая М.А. Песнь любви. Стихотворения. Поэма. – М.: ТОО Летопись, 1999. – 411 с.
10. Лохвицкая М.А. Стихотворения: в 5-ти томах. – Т.1: 1889-1896. – СПб.: Тип. А.С. Суворин, 1900. – 192 с.
11. Лохвицкая (Жибер) М.А. Стихотворения 1898–1900. – СПб.: Издание А.С. Суворина, 1900. – Т. 3. – 205 с.
12. Лохвицкая (Жибер) М.А. Стихотворения 1900–1902. – СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1903. – Т.4. – 265 с.

13. Мережковский Д.С. Собрание стихотворений/ Сост. Г.Г. Мартынова. Вст. ст. А.В. Успенской. – СПб.: Фолио-Пресс, 2000. – 735.
14. Надсон С.Я. Полное собрание стихотворений/ Вступ. ст. Г.А. Бялого; под. Текста и прим. Ф.И. Шушковой. – 2-е изд. – СПб.: Академический проспект, 2001. – 503 с.
15. Надсон С.Я. Полн. собр. соч.: В 2 томах /Под ред. М.В. Ватсон. – Том 2: Проза. Дневники. – СПб: Т-во А.Ф. Маркс, 1917. – 576 с.
16. Поэты 1880-1890 годов/ Под ред. Г.А. Бялого. – Л.: Сов. писатель, 1972. – 728 с. (Библиотека поэта. Большая серия)
17. Случевский К.К. Стихотворения и поэмы/ Подгот. текста, вступ. ст. и прим. А.В. Федорова. – М.Л.: Советский писатель, 1962. – 468 с. (Библиотека поэта. Большая серия)
18. Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы/ Вст. ст., состав., подг. текста и прим. С.В. Сапожкова. – СПб.: Изд. Пушкинского Дома, 2010. – 592 с. (Новая библиотека поэта. Большая серия)
19. Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы/ Сост., подгот. и примеч. В.В.Смиренского. Вст. ст. Г.М. Цуриковой. – М. – Л.: Сов. писатель. Ленинградское отделение, 1962. – 334 с. (Библиотека поэта. Большая серия)
20. Фофанов К.М. Стихотворения К.М. Фофанова: В 5-ти ч. – Ч. 2: Этюды в рифмах. – СПб.: Тип А.С. Суворина, 1896. – 68 с.
21. Фофанов К.М. Стихотворения К.М. Фофанова: В 5-ти ч. – Ч. 5: Монология. – СПб.: Тип А.С. Суворина, 1896. – 174 с.
22. Фофанов К.М. Тени и тайны. Стихотворения Константина Фофанова. – СПб.: Тип. М.В. Попова, 1892. – 352 с.
23. Фофанов К.М. Стихотворения. – СПб.: Книгоизд. – во Г. Гоппе, 1887. – 182 с.
24. Фруг С.Г. Полное собрание сочинений : В 3 т. 6-е изд., [значит. доп.]. Т. 1. – Одесса: Шерман, 1913. – 304 с.

25. Фруг С.Г. Полное собрание сочинений : В 3 т. 6-е изд., [значит. доп.]. Т. 3: Из легенд рая, легенды Востока и песни Исхода. – Одесса: Шерман, 1913. –450 с.
26. Фруг С.Г. Стихотворения. – СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1885. – 204 с.
27. Червинский Ф.А. Стихи. – СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1892. – 169 с.
28. Чюмина О.Н. Стихотворения. 1884–1888. – СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1889. – 346 с.
29. Чюмина О.Н. Стихотворения 1892–1897. – 2 изд. – СПб.: Книжный магазин «Новостей», 1900. – 328 с.

30. Александрова Т.Л. Художественный мир М. Лохвицкой: Дисс. ... канд. филол. наук. – М.: МГУ, 2004. – 293 с.
31. Аристотель. Поэтика. Риторика/ Пер. с греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. – СПб.: Азбука, 2014. – 320 с.
32. Балановский Р.М. Художественное мирозерцание раннего И.А. Бунина (поэзия конца 1880-1890-х гг.)// Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика, 2010. – № 4. – С. 15-22.
33. Барсукова О.М. Образ птицы в прозе И.С. Тургенева // Русская речь. – 2002. – № 2. – С. 22-28.
34. Бахтин М.М, Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве// Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. литература, 1975. – С. 6–71.
35. Белинский В.Г. О детской литературе и детском чтении. – М.: Юрайт, 2019. – 199 с.
36. Белобоцкий А. Риторические труды// Аннушкин В.И. История русской риторики. Хрестоматия: учеб. пособ. – 4-е изд. М.: Флинта, 2016. – С. 87-98.

37. Бем А. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отделения Русского языка и словесности Российской Академии Наук. – Петроград, 1919. – Том XXIII. – Книжка 1. – 22 с.
38. Бердяев Н. Эрос и личность. Философия пола и любви. – М.: Прометей, 1989. – 158 с.
39. Бикбулатова К.Ф. Русская поэзия 80-х гг. // История русской поэзии. В 2-х тт. / Отв.ред. Б.П. Городецкий. – Л.: Наука, 1968-1969. – Т. 2. – С. 227–253.
40. Билык М.П. Образ Черного моря в «крымских» произведениях И.А.Бунина // Культура народов Причерноморья / Таврический нац. ун-т им. В.И. Вернадского (Симферополь), Межвуз. Центр "Крым". – Симферополь, 2006. – № 95. – С. 61-67.
41. Бобылев Б.Г. Топос Родины в стихотворении В. Луговского «Дорога»// Гуманитарные технологии в современном мире. Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Орел, 2015. – С. 54-57.
42. Богдевич Е. Топос индивидуальной и коллективной библиотеки в литературе XX-XXI веков// Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай: да 750-годдзя са дня нараджэння Дантэ Аліг'еры і 85-годдзя Уладзіміра Караткевіча : матэрыялы XII Міжнар. навук. канф., Мінск, 22 –24 кастр. 2015 г. У 2 ч. Ч. 2. / пад рэд. Г. М. Бутырчык. – Мінск: БДУ, 2016. – С. 330-339.
43. Бородина С.Д. Маринистика в изобразительном искусстве морских держав XVII века// Мир искусств, 2018. - № 2 (22). – С. 56-61.
44. Бройтман С.Н. Поэзия и проза//Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. вузов: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т.1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр Академия, 2007. – С. 138-171.
45. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термина/ Под ред. Л.В. Чернец, 2004. – М.: Высш. школа. – С. 95-104.

46. Брюсов В.Я. К.К. Случевский. Поэт противоречий// Собрание сочинений: в 7-ми тома/ Под ред П.Г. Антокольского. – Т. VI. Статья и рецензии 1893-1924. – М.: Худож. лит, 1975. – С. 231-234.
47. Брюсов В.Я. Оклеветанный стих// Собрание сочинений в 7 томах/ Под общ. ред. П.Г. Антокольского. – Т. VI: Статьи и рецензии. 1893-1924. – С. 75–77.
48. Булгаков С.Н. Софиология смерти/Тихие думы. – М.: Изд-во «Республика», 1996. – С. 273-306.
49. Булгакова А.А. Топика в литературном процессе : пособие. – Гродно: ГрГУ, 2008. – 107 с.
50. Буслаев Ф. Об эпических выражениях украинской поэзии (по поводу «Сборника украинских песен», изданных г. Максимовичем. Киев, 1849)// О литературе: исследования; Статьи/ Сост., вступ. статья, прим. Э. Афанасьева. – М.: Худож. лит, 1990. – С. 92-113.
51. Буслакова Т.П. Русская литература XIX века. Учеб. миним. для абитуриентов. – М.: Высшая школа, 2001. – 576 с.
52. Бялый Г.А. Поэзия чеховской поры//Чехов и русский реализм: очерки. – Л.: Сов. писатель, 1981. – С. 178–214.
53. Бялый Г.А. Поэты 1880-1890 годов // Поэты 1880-1890 годов/ Под ред. Г.А. Бялого. – Л.: Сов. писатель, 1972. – С. 5 – 64. (Библиотека поэта. Большая серия)
54. Буслаев Ф. Об эпических выражениях украинской поэзии (по поводу «Сборника украинских песен», изданных г. Максимовичем. Киев, 1849)// О литературе: исследования; Статьи/ Сост., вступ. статья, прим. Э. Афанасьева. – М.: Худож. лит, 1990. – С. 92-114.
55. Валери П. Об искусстве/ Пер. с франц. / Подгот., коммент. и послесл. В.М. Козовой; Вступ. статья А.А. Вишневого.- М.: Искусство, 1976. – 622 с.

56. Венгеров С.А. Этапы неоромантического движения // Русская литература XX века (1890-1910)/ Под ред. С.А. Венгерова. – М.: Республика, 2004. – С. 7 – 38.
57. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. –405 с.
58. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. – М.: Гос изд-во худож. лит, 1941. – 620 с.
59. Волков А.А. Неориторика Брюссельской школы // Неориторика: генезис, проблемы, перспективы: Сборник научно-аналитических обзоров / Отв. ред. Н.А. Безменоваю – М.: ИНИОН, 1987. – С. 44-63.
60. Вомперский В.П. Стилистическое учение М.В. Ломоносова и теория трех стилей. – М.: Изд-во МГУ, 1970. – 210 с.
61. Воронов Е.И. Топос литературной среды в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита// Известия Волгоградского государственного педагогического университета, 2016. – № 5 9109). – С. 129-134.
62. Галсанова О.Э. Интерпретация понятия «архетип»: от античной культуры до культурологических мыслей начала XX в. // Вестник Бурятского государственного университета. 2011. №6. С.223–226.
63. Гапоненко П.А. О стихотворении К.М. Фофанова «Вечернее небо, лазурные воды...» // Русская речь, 2006. – № 4. – С. 10–14.
64. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. – М.: Наука, 1994. – 303 с.
65. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. / 2 изд., доп. – М.: Фортуна Лимитед, 2000. – 352 с.
66. Гете И.В. Об эпической и драматической поэзии// Об искусстве. – М.: Искусство, 1975. – С. 350-353.
67. Гинзбург Л. О лирике. – 2-е изд. – Л.: Сов. писатель. Ленинградское отделение, 1974. – 406 с.

68. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 560 с.

69. Глазинская Е.Т. Топос в повести Л. Улицкой «Веселые похороны»// Новая наука: Современное состояние и пути развития, 2016. – № 1(2). – С. 93-96.

70. Галимова Е.Ш. Образ-архетип моря в художественном пространстве северного текста русской литературы//Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки, 2012. – № 3. – С. 80-87.

71. Горфункель А.Х. Андрей Белобочкий – поэт и философ конца XVII-начала XVIII в.// Труды Отдела древнерусской литературы/ Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом)/ Отв. ред. Я.С. Лурье. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. – Т.18. – С. 188-213.

72. Граудина Л.К. Поэт диссонансов и контрастов К.К. Случевский// русская речь, 2014. – № 2. – С. 11-18.

73. Гречаник И.В. Религиозно-философские и стилевые тенденции в лирике первой трети XX века: Д. Мережковский, А. Блок, Н. Клюев: дисс. ...канд. филол. наук. – Армавир, 1998. – 196 с.

74. Григорьян Н.К. Поэзия 1880-1890-х годов//История русской литературы: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Т. 4: Литература конца XIX – начала XX века (1881-1917)/ Под ред. К.Д. Муратовой. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. – С. 91–122.

75. Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века/ Общ. ред. и вступ. ст. В.М. Живова. – М.: Языки культуры, 2001. – 368 с.

76. Гульянц Н.М. Романтическая символизация образа моря в «морском» романе Д.Ф. Купера «Лоцман» // Вестник ЧГПУ, 2010. – №1.– С. 260-266.

77. Гуляев Н.А. Теория литературы. Учеб. пособие для филологических специальностей ун-тов и пед. ин-тов. – М.: Высшая школа, 1977. – 274 с.

78. Дехтяренко А.В. Творчество Д.С.Мережковского 1890-х в свете рецепции античности/ Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2012 . № 1(2). – С.52-55.

79. Долгополов Л.К. На рубеже веков. – Л.: Сов. писатель, 1985. – 352 с.

80. Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. Пособие по спецкурсу. Издание 2-е, исправленное и дополненное. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение) / Ю.В. Доманский. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 94 с.

81. Дудко А.Э. Переводческая рецепция английского сонета эпохи романтизма в русской поэзии XIX-начала XX века: Дисс. ... канд. филол. наук. Орел: ОГУ, 2013. – 221 с.

82. Душечкина Е. Это странное "чу!": о междометии чу в русской поэзии // Литература. – 2009. – № 16. – С.31-35.

83. Ермилова Е.В. Лирика «безвременья» (Конец века) //Кожин В. Книга о русской лирической поэзии XIX века. – М., 1978. – С. 269– 277.

84. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие. – 4-е изд., исп. – М.: Флинта, 2002. –248 с.

85. Жаглова Т.М., Толкачев Д.В., Скибин С.М. «Морская» тематика в поэзии К.Р. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2015. – №12-3(54). – С. 70-75.

86. Жолковский А.К. Между могилой и памятником. Заметки о финале ахматовского «Реквиема» // От Кибирова до Пушкина. Сборник в честь 60-летия Н. А. Богомолова. Антология / Сост.: А. Лавров, О. Лекманов. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 114–142.

87. Забаева Е.Ю. К вопросу о влиянии поэтики Э. По на творчество К. Бальмонта // Трибуна молодых ученых. Вестник МГПУ. Серия «Филологическое образование», 2010. – № 2(5). – С.97-105.

88. Завьялова Е.Е. Соотношение канонического и неканонического в системе лирических жанров 1880-1890-х годов: дисс. ...докт. филол. наук. – Астрахань, 2006. – 412 с.

89. Завьялова Е.Е. К.Р.: Особенности лирики великого князя: Монография. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2005. – 144 с.

90. Завьялова Е.Е. Эстетические взгляды К.Р. / Вестник ОГУ, 2004.– № 4 (29). – С.110-125.

91. Задорнова В.Я., Матвеева А.С. Море как элемент создания образа в английской поэзии / Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – Вып. 35. – М.: МАКС Пресс, 2007.– С.121-137.

92. Звягин С.А. Маринистика и поморский Север в контексте философского исследования морского наследия//Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке, 2018. – Т.7. – № 5. – С. 125-132.

93. Зеленин Д.К. Избранные труды Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки. – М.: Изд-во «Индрик», 1995. – 432 с.

94. Иваницкий А.И. Онтология моря в русских поэтических системах. – Воронеж: ООО ИПЦ «Научная книга», 2014. – 184 с.

95. Иванюк Б.П. Жанры провансальской лирики // Filologos, 2007. – № 1-2 (3). – С. 193-197.

96. Изотова Е.С. Рефлексия сна в лирике Лермонтова и Тютчева // Сибирский филологический журнал, – Новосибирский государственный педагогический университет, 2008. – № 1. – С. 27-35.

97. Изусина Е.В. Лирическая героиня в русской лирике XIX века: На материале творчества А.П. Буниной, К.К. Павловой, М.А. Лохвицкой: дисс. ... канд. филол. наук. – Орел, 2005. – 210 с.

98. Ипполитова А.Ю. Случевский: философия, поэтика, интерпретация. – СПб.: Изд. СПбГУ, 2006. – 316 с.

99. Истомина С.М. Морская тематика в искусстве и литературе России и США// Научные открытия 2017. XXII Международная научно-практическая конференция. – М.: Изд-во «Олимп», 2017. – С. 33-36.

100. Кабанец Т.А. Социокультурные модели любви в художественной репрезентации // Социологический альманах. – Институт социологии НАН Беларуси. – Минск, 2014. – №5. – С.297-307.

101. Карпичева Н. Л. Витальное и смертельное в концептосфере поэзии И.А.Бродского. Концепт «смерть». Симптомы «болезни-к-смерти» // Вестник Челябинского государственного университета, 2012. – № 32 (286). Филология. Искусствоведение. – Вып. 71. – С.51-55.

102. Квинтилиан Марк Фабий. Марка Фабия Квинтилиана Двенадцать книг риторических наставлений / Пер. с лат. Рос. акад. чл. Александром Никольским и оною Акад. изд. – Ч. 1. – Кн. 1-6. – СПб., 1834. – 486 с.

103. Ковалев Ю.В. Купер // История всемирной литературы: В 9 тт. – М.: Наука, 1989. – Т.6. – С. 557-562.

104. Ковалева Т.В., Мишина Т.Ю. Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Парус» и интерпретация его мотивов в лирике К.М. Фофанова//Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: гуманитарные и социальные науки. – 2012. – №4. – С. 184-191.

105. Ковалева Т.В. Русский стих 80-90-х годов XIX века: Дисс. ...канд. филол. наук. – Алма-Ата, 1994. – 190 с

106. Ковальчук Т.Ю. Структура художественного пространства в лирике Д. С. Мережковского 1880–1890-х гг. // Вестник Челябинского государственного университета. Сер. Филология. Искусствоведение. – 2010. – Вып. 49. – С. 55–59.

107. Ковальчук Т. Ю. Опыт художественного осмысления мира природы в ранней поэзии Д. С. Мережковского// Вестник Челябинского

государственного университета. Сер. Филология. Искусствоведение. – 2010. – Вып. 40. – С. 97–101.

108. Ковальчук Т.Ю. Пространственно-временная организация художественного мира поэзии Д.С. Мережковского: дисс. ... канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2011. – 181 с.

109. Козырева А.Ю. Лирика К. Случевского, философские воззрения в системе поэтического дискурса: Циклы «Думы», «Мефистофель», «Черноземная полоса», «Мурманские отголоски»: дисс. ... канд. филол. наук. – СПб., 2003. – 233 с.

110. Колодная В.В. Топос города Петербурга в русской литературе// Actualscience, 2017. – Т.3. – № 3. – С. 38-39.

111. Колчанова Е.А. «Архетип» как категория философии культуры: дис. ... кандидата философ. наук. – Тюмень, 2006. – 160 с.

112. Кондратова Т.И. Поэтический мир Константина Михайловича Фофанова: дисс. ... канд. филол. наук. – Коломна, 1999. – 227 с.

113. Корзина Н.А. «Море красоты»: Фет-маринист// Вестник ТвГУ. Серия: Филология, 2007. – № 10. – С. 23-31.

114. Коровин В.И. Лирический голос поколения // М.Ю. Лермонтов в школе. Пособие для учителя / Сост. А.А. Шагалов. – М.: Просвещение, 1976. – 254 с.

115. Котикова Н.П. «Стремиться вверх, скользя над бездной...» Мирра Лохвицкая // Литература в школе, 2006. – № 12. – С. 44-45.

116. Кошарная С.А. Море в русской мифологической картине мира / Научные ведомости. – Белгородский государственный университет, – 2008. – №15 (55). – С.19-23.

117. Кошемчук Т.А. «Звук» в поэзии А.А.Фета // Русская речь. – № 6, – 2008. – С. 20-25.

118. Краева А. С. Образ моря в лирике С.Я. Надсона // Молодой ученый. – 2011. – № 11. –Т. 1. – С. 184–187.

119. Красильников Р.Л. Эротология и танатология в литературно-художественном тексте (на материале романа Л.Н. Андреева «Дневник Сатаны») // Филология. – С.65. – С. 64-69.
120. Кривалева О.В. Концепты «небо» и «земля» в русской и немецкой языковых картинах мира: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Уфа, 2008. – 20 с.
121. Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Бальмонт. – М.: Молодая гвардия, 2014. – 302 с.
122. Лаврова Н.Л. Историческая поэтика мотива: дисс. ...канд. филол. наук. – М., 2011. – 202 с.
123. Лебедев Ю.В. Поэзия 70-х гг. // История русской литературы: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Т. 3: Расцвет реализма/ Под ред. Ф.Я. Приймы, Н.И. Пруцкова. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. – С. 584–605.
124. Левин Ю.Д. Д.Л. Михайловский// Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. – Л.: Наука, 1985. – С. 235-260.
125. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. – 536 с.
126. Леви-Стросс К. Мифологии: В 4-х тт. – Т 3. Происхождение застольных обычаев. – М.: СПб.: Университетская книга, 2000. – 461 с.
127. Леонтьев А.А. Бессознательное и архетипы как основа интертекстуальности // Текст. Структура и семантика. Т. 1. – М., 2001. - С. 92-100.
128. Лествичник Иоанн. Лествица / 7-е изд. – М.: Правосл. братство св. ап. Иоанна Богослова, 2001. – 352 с.
129. Логунова Г.Н. Творчество К. Фофанова и поэзия раннего русского символизма: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – М, 1992. – 26 с.
130. Ломоносов М.В. О воспитании и образовании. – М.: Direct-Media, 2014.– 298 с.

131. Лосев А.Ф. История античной эстетики: В 8 т. – Т. 2: Софисты. Сократ. Платон. – М.: Фолио; АСТ, 2000. – 800 с.
132. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.
133. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 1996. – 848 с.
134. Мадигожина Н.В. Поэтика К. К. Случевского: (проблемы полифонизма и прозаизации лирики): автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 1991. – 18 с.
135. Малишевский И.А. Морской код в творчестве И.А. Бунина: дисс. ...кандид. филол. наук. – Воронеж, 2015. – 200 с.
136. Малишевский И.А. Методологический и терминологический аспекты изучения «морского» в художественной литературе// Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика, 2015. – № 3. – С. 64-68.
137. Малыгина Т.В. Авторское сознание в лирике К.М. Фофанова: дисс. ... канд. филол. наук. – Орел, 2005. – 196 с.
138. Маркович В.М. Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Парус». Анализ одного стихотворения... – Л.: ЛГУ, 1985. – С. 122-132.
139. Маслова А.Г. Поэтика хронотопа в раннем творчестве Б. Пастернака: Автореф. ...диссер. кандидат. филол. наук. – Киров, 2003. – 21 с.
140. Махлина С.Т. Семиотика сакрально-религиозных представлений. – СПб.: Алетейя, 2008. – 172 с.
141. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. – 136 с.
142. Мережковский Д.С. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы. – СПб.: Типо-лит. Б.М. Вольфа, 1893. – 192 с.
143. Мережковский Д.С. В тихом омуте: статьи и исследования разных лет. – М.: Сов. писатель, 1991. – 406 с.

144. Минц З.Г. «Новые романтики» К проблеме русского пресимволизма// Поэтика русского символизма. – СПб.: Искусство – СПб, 2004. – С. 162–174.

145. Мирза-Авакян М.Л. Из истории поэзии русского модернизма 90-900-х годов (вопросы становления поэтических школ): автореферат дис. ...докт. филол. наук. – Ереван, 1975. – 25 с.

146. Михайлова Е.Н. Идея Личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сб. первый. – М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худож. лит., 1941. – С.125-162.

147. Мишина Т.Ю. Лермонтовские мотивы в русской лирике 80-90-х годов XIX века: Дисс. ... канд. филол. наук. – Орел, 2013. – 302 с.

148. Мухин А.С. Архитектура и архетип. – СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2013. – 307 с.

149. Начерная С.В. Топосы «общие места»: теоретическое осмысление проблемы// Вестник Челябинского государственного педагогического университета, 2010. – № 1. – С. 313-326.

150. Нартыев Н.Н. Человек и природа в поэзии русского символизма (на материале творчества Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус) //Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. – 2010. – № 9-8. – С. 97-105.

151. Павельева Ю.Е. Лирическая героиня М.А.Лохвицкой: поэтика на стыке классики и модернизма: дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – 231 с.

152. Павельева Ю.Е. Творческие искания М.А. Лохвицкой и «женская поэзия» 1880-1890-х годов// Филология и человек, 2008. – № 4. – С. 75-81.

153. Пахомова И.В. Тема любви в художественном опыте эпохе Серебряного века // Вестник Рязанского государственного университете имени С.А.Есенина, 2014. – № 2 (43). – С.116-125.

154. Полякова Г.В. Поморье и поморы в творческом восприятии К.К. Случевского (Стихотворный цикл «Мурманские отголоски», очерки «По

скверу России»)// Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2010. – № 2. – С. 92–97.

155. Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. – М.: Наука, 1975. – 194 с.

156. Пospelов Г.Н. Лирика среди литературных родов. – М.: МГУ, 1976. – 207 с.

157. Проданик Н.В. Топосы смерти в лирике А.С. Пушкина: Автореф. ... диссер. кандид. филол. наук. – Омск, 2000. – 20 с.

158. Прокофьева В.Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы// Вестник Оренбургского государственного университета, 2005. – № 11. – С. 87-94.

159. Пропп В.Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1969. – 168 с.

160. Топос как категория теоретической поэтики: «морской» топос в лирике К.К. Случевского // Русская поэзия: проблемы поэтики и стиховедения. Сб. ст. Вып. 5. – Орел: ПФ «Картуш», 2018. – С. 15–27.

161. Пульхритудова Е.М. Романтизм в русской литературе 30-х годов XIX в. // История романтизма в русской литературе(1825-1840). – Кн. 2. – М.: Наука, 1979. – С. 258–326.

162. Рождественский Ю.В. Теория риторики. – М.: Добросвет, 1997. – 597 с.

163. Рудакова С.В. Образ-символ «Тишина» в поэзии Е.А. Боратынского (материалы к «Антологии художественных образов русской литературы первой трети XIX в.») // Проблемы истории, филологии, культуры, 2011. – № 3 (33). – С.699-704.

164. Руднева С.Ф. Богоискательство в религиозно-культурной концепции Д.С. Мережковского // Вестник Тюменского государственного университета. – 2007. – №1. – С.56-59.

165. Русская литература XX века (1890-1910)/ Под ред. С.А. Венгерова. – М.: Республика, 2004. – С. 541 с.

166. Сакулин П.Н. Земля и небо в поэзии Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. – М.; Пг.: Изд. т-ва «В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. – С.1-55.

167. Сапожков С.В. Время не властно. Рец.// Новое литературное обозрение. – 2011. – № 1. – С. 360.

168. Сапожков С.В. Творческий путь Константина Фофанова: между классикой и модернизмом// Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы/ Вст. ст., состав., подг. текста и прим. С.В. Сапожкова. – СПб.: Изд. Пушкинского Дома, 2010. – С. 5 – 65.

169. Сапожков С.В. Поэзия 1880–1890-х годов // История русской литературы XIX века. Часть 3: 1870-1890 годы/ Под. ред. В.И. Коровина. – М.: ГИЦ Владос, 2005. – С. 339–378.

170. Сапожков С.В. Русская поэзия 1880–1890-х гг.: «конструктивность хаоса» или «эстетический имморализм»?// Новое литературное обозрение. – 2005. – № 5. – С. 338–347.

171. Сапожков С.В. Русская поэзия 1880 – 1890-х годов в свете системного анализа: от С.Я. Надсона к К.К. Случевскому (течения, кружки, стили): дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1999. – 471 с.

172. Сапожков С.В. «Сломленные крылья»: поэзия Семена Яковлевича Надсона // Литература в школе. – 1999. – №8. – С. 32–43.

173. Сапожков С.В. К.М. Фофанов. Жизнь и житие// Литература в школе. – 1998. – № 3. – С. 44–54.

174. Сапожков С.В. Русские поэты «безвременья» в зеркале критики 1880-1890-х годов. – М.: МГПУ, 1996. – 118 с.

175. Сельченко Е.К. Трансформация идей гностицизма в европейской культуре// Актуальные проблемы гуманитарного образования: материалы V Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 18–19 окт. 2018 г]. – Минск: БГУ, 2018. – С. 474-484.

176. Сергеева Н.М. Творчество Д.С. Мережковского 1890-1900-х годов: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – Кострома. – 22 с.
177. Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 224 с.
178. Силантьев И.В. Поэтика мотива / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. – М.: Языки славянской культуры, 2004. (Язык. Семиотика. Культура). – 294 с.
179. Синкина Е.В. Архитектурность пейзажей в лирике Д.С. Мережковского // Гуманитарные науки в Сибири. Серия: филология. – 2006. – № 4. – С. 9–11.
180. Синкина Е.В. Пейзажи-настроение в лирике Д.С. Мережковского // Культура и текст. – 2005. – № 9. – С. 34–39.
181. Синкина Е.В. Культурный космос Д.С. Мережковского // Культура и текст. – 2004. – № 7. – С. 265–269.
182. Смиренский В.Б. «Так надо играть». О поэтической звукописи и звукословесной организации стиха // Новый филологический вестник, Т.8. 2009. № 1. – С. 41-57.
183. Смиренский В.В. Примечания // Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы. – М.–Л.: Советский писатель, 1962. – С. 293-315. (Библиотека поэта. Большая серия)
184. Смирнова Л.А. Золотой сон души. О русской литературе рубежа XIX–XX вв. – М.: Водолей, 2009. – 387 с.
185. Смирнова Л.А. Противоречия красот и безобразий в «Песнях из Уголка» К.К. Случевского // Литературоведческий журнал. – 2005. – № 19. – С. 86–99.
186. Соловьев В.С. Буддийское настроение в поэзии // Литературная критика. – М.: Современник, 1990. – С.67-391.
187. Стенник Ю.В. Пушкин и русская литература XVIII века / Отв. ред. С.А. Фомичев. – СПб., 1995. – 350 с.
188. Степанов А.Д. Понятие «топос» – проблема границ // Мир русского слова, 2018. – № 2. – С. 41-46.

189. Струкова Т.Г. Жанр морского романа и его модификации в английской литературе XIX-XX вв.: Диссер. ... докт. филол. наук. – М.: МГУ, 1999. – 396 с.
190. Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика : хрестоматия-практикум: учеб. пособие для студентов вузов. – М.: Академия, 2004. – 400 с.
191. Тарасова М.В. Новороссийская маринистика как продолжение истории мировой литературной маринистики: константы национального характера: автореф. канд. ... филол. наук. – Краснодар, 2011. – 25 с.
192. Тарланов Е.З. Между золотым и серебряным веком. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 2001. – 400 с.
193. Тарланов Е.З. Поэзия К. М. Фофанова и тенденции в русской лирике конца XIX века: дисс. ... докт. филол. наук. – Петрозаводск, 1999. – 330 с.
194. Тарланов К.З. Константин Фофанов: Легенда и действительность. – Петрозаводск, ПГУ, 1993. – 177 с.
195. Тарланов Е. З. Мотив «поэзия-сон» в лирике К. Фофанова // Проблемы исторической поэтики. Выпуск 2. Художественные и научные категории. – Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет. – 1992. – С.145-156.
196. Таркан Н.У. Топос города в поэзии О. Мандельштама// Русский язык в контексте культуры. Сборник научных статей участников Международной конференции, 2010. – С. 196-199.
197. Тахо-Годи Е.А. Валгалла Константина Случевского// Великие и неизвестные: Очерки по русской литературе и культуре XIX-XX вв. – СПб: Изд-во «Нестор-История», 2008. – С. 72-117.
198. Тахо-Годи Е.А. Валгалла Константина Случевского или вечный дебют// Случевский К.К. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. Тахо-Годи. – СПб.: Академически проект, 2004 –С. 5-34. (Новая Библиотека поэта)

199. Терехин Н.М. Метафизика Севера. – Архангельск: Поморский университет, 2004. – 272 с.
200. Терешкина Д.Б. Смерть персонажа как маркер минейного кода художественного текста // Вестник Новгородского государственного университета, 2014. – №83. – Ч.1. – С.34-38.
201. Терещенко А.Я. В фарватере маринистики (роль и место журнала «Фарватер-submariners» в становлении и развитии маринистики в отечественной литературе)// Актуальні проблеми слов'янської філології, 2011. – Вып. 24.– Ч. 1. – С. 166-170.
202. Терещенко Е.Ю. Искусство в системе морской культуры// Общество: философия, история, культура, 2016. – № 2. – С. 108-111.
203. Тихомирова Л.Н. «Ночная» поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика: Автореф. дисс... канд. филол. наук. – Екатеринбург: УрГУ, 2010. – 23 с.
204. Томашевский Б.В. Теория. Поэтика: Учеб. пособие / Вст. статья Н.Д. Тамарченко. Комм. С.Н. Бройтмана. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
205. Топоров В.Н. Об энтропическом пространстве поэзии // Русская словесность: антология / Под ред. В.Н. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 213-226.
206. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: «Прогресс» – «Культура», 1995. – 622 с.
207. Тургенев И.С. Стено// Полное собрание и писем: в 30-ти томах. – Т.1.: Стихотворения, поэмы, статьи и рецензии, прозаические наброски. 1834-1849. 2-е изд. М.: Наука. 1978. – С.333-383.
208. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 576 с.
209. Уколова В.И. Фортуна в мире западного Средневековья //Вестник истории, литературы, искусства. Отд-ние ист.-филол. наук РАН. – Т. 1. – М.: Собрание; Наука. – 2005. – С. 174-184.

210. Федоров Ф.П. Море в русской лирике 1820-1830-х годов//Славянские чтения III. – Даугавпилс-Резенке: Изд-во Латгальского культурного центра, 2003. – С. 34-62.
211. Фишер В.М. Поэтика Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. – М.; Пг.: Изд. т-ва «В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. – С. 196-236.
212. Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета// Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 216-236.
213. Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью – М.: Праксис, 2006. – Ч.3 – С.191-205.
214. Хайнади З. Архетипический топос // Литература, 2004. – №29. – С.7-13.
215. Хализев В.Е. Теория литературы: [Учебник для вузов]. – М.: Высш. школа, 1999. – 400 с.
216. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – Пер. с англ. – М.: Крон-пресс, 1996. – 656 с.
217. Целкова Л.Н. Мотив // Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термина/ Под ред. Л.В. Чернец.: Высш. школа, 2000. – С. 202-209.
218. Цицерон. Топика // Эстетика: Трактаты, речи, письма. – М., Искусство, 1994. – С. 56-58.
219. Чаркин В.В. Лирический герой гражданской лирики С.Я. Надсона//Славянский сборник. Вып. 9. Материалы IX Всероссийских (с Международным участием) Славянских Чтений «Духовные ценности и нравственный опыт русской цивилизации в контексте третьего тысячелетия». – Орел: ОГИИК. – 2011. – С. 69–72.
220. Чаркин В.В. Христианские мотивы в лирике С.Я. Надсона// Социальное учение Церкви и современность. Материалы научно-

практической конференции. – Орел: Изд. Александр Воробьев, 2011. – С. 416–419.

221. Чеглок А.А. Красавица Таврида. – Вып. 2: Горный Крым. – М.: Изд-во К.И. Тихомирова, 1910. – 117 с.

222. Чепкасов А.В. Неомифологизм в творчестве Д.С. Мережковского 1890-1910-х годов: Дисс. ... канд. филол. наук. – Кемерово, 1999. – 225 с.

223. Чумак-Жунь И.И. Дискурсивное пространство поэтического текста: образное слово в русской лирике конца XVIII – начала XXI вв.: автореферат дисс. ... докт. филолог. наук. – Белгород, 2009. – 38 с.

224. Шелемеха К.С. Топос железной дороги в творчестве А.П. Чехова//Культура и цивилизация, 2017. – № 2а. – С. 514-521.

225. Шестакова Э.Г. Диалог Души и Моря в мире И.А. Бунина//Актуальні проблеми слов'янської філології, 2011. – Вып. 24.– Ч. 2. – С. 92-108.

226. Шохина Е.В. Весенний топос русской поэзии: птицы и мотыльки// Известия Воронежского государственного педагогического университета, 2017. – № 1 (274). – С. 20-22.

227. Шувалов С.В. Мастерство Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. – М., 1941. – С. 251-309.

228. Щенникова Л.П. Русский поэтический неоромантизм 1880-1890-х годов. Эстетика, мифология, феноменология. – СПб: Серебряный век, 2010. – 479 с.

229. Щенникова Л.П. Русская поэзия 1880–1890-х годов // Щенников Г.К., Щенникова Л.П. История русской литературы XIX века (70-90-е годы): Учеб. пособие. – М.: Высшая школа, 2005. – С. 240-300.

230. Щенникова Л.П. Русская поэзия 1880-1890-х годов как культурно-исторический феномен дисс. ...докт. филол. наук. – Екатеринбург, 2003. – 521 с.

231. Щенникова Л.П. Русская поэзия 1880-1890-х годов как культурно-исторический феномен. – Екатеринбург: Изд-во Уральск, ун-та, 2002. – 456 с.

232. Щенникова Л.П. Проблема «сомнения» и цикл «Мефистофель» в поэзии К.К. Случевского // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. Сентябрь – Октябрь. – М., 2002. – С. 102–110.
233. Щенникова Л.П. Дмитрий Мережковский: структура сознания философствующего поэта «на пороге» XX века // Филологические науки. – 2002. – № 6. – С. 3-11.
234. Щенникова Л.П. О культурно-историческом значении русской поэзии 1880-1890-х годов (С. Надсон, Н. Минский)// Известия Уральского государственного университета. Серия «Проблемы образования, науки и культуры». – Вып. 13. (№25). – Екатеринбург, 2003. – С. 45-60.
235. Щенникова Л.П. Лирика С. Надсона сквозь призму творений Ф.М. Достоевского// Проблемы истории, филологии, культуры/ Под ред. М.Г. Абрамзона. – Вып. IX. – Москва; Магнитогорск, 2000. – С. 328–335.
236. Щенникова Л.П. Специфика субъективности русской поэзии 1880–первой половины 1890-х годов// Дергачевские чтения-2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Материалы Международной научной конференции 10-11 октября 2000 года. – Часть 1. – Екатеринбург, 2001. – С. 257-261.
237. Щенникова Л.П. «Формы и профили» сознания современного человека в лирике К. Случевского 1860–1880-х годов // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе XIX-XX веков. Сб. науч. трудов. – Екатеринбург, 2001. – С. 255–281.
238. Щенникова Л.П. Русская поэзия 1880–1890-х годов как культурный феномен// Фундаментальные исследования в области гуманитарных наук. Конкурс грантов 1997 года. Сб. рефератов избранных работ. – Екатеринбург, 2001. – 454 с.
239. Щенникова Л.П. Стилевые закономерности русской поэзии 1880–1890-х годов // Вузовская наука начала XXI века: гуманитарный вектор. Юридические науки. Литературоведение. Языкознание. Психология.

Материалы 1 Всероссийской научной заочной конференции Екатеринбург, апрель-май 2002 года. – Екатеринбург, 2002. – С. 62–65.

240. Щенникова Л.П. Проблемы изучения русской поэзии 1880–1890-х годов// Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Воронежский госуниверситет. – Вып. 11. – Воронеж, 1998. – С. 84-93.

241. Щенникова Л.П. О границе между неоромантизмом и символизмом в русской поэзии 1880–1890-х гг.// Ползуновский вестник. – 2005. – № 5. – С. 240–243.

242. Эвола Ю. Метафизика пола/ Пер. с итал. – М.: Беловодье, 1996. – 448 с.

243. Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова // М.Ю. Лермонтов / АН СССР. Ин-т лит. (Пушк. дом); Подгот. к печати И. Сергиевский, Б.М. Эйхенбаум; Отв. ред. П.И. Лебедев-Полянский. – М.: Изд-во АН СССР, 1941-1948. – Кн. 1. – 1941. – С.3-82.

244. Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высшая школа, 1990. – 304 с.

245. Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. – П.: ОПОЯЗ, 1922. – 200 с.

246. Эткинд Е.Г. Проза о стихах. – СПб.: Знание, 2001. – 448 с.

247. Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 343 с.

248. Юнг К.-Г. Душа и миф: Шесть архетипов/ Пер. с англ. – М.: ЗАО «Совершенство» ; Киев : Порт-Рояль, 1997. – 384 с.

249. Юнг К.Г. Очерки по психологии бессознательного. Под ред. В.В. Зеленского. 2-е изд. – М.: Когито-Центр, 2010. – 352 с.

250. Юнг К. Г. Понятие коллективного бессознательного// Аналитическая психология: Прошлое и настоящее. – М.: Мартис, 1995. – С.71-79.

251. Юнг К. Г Психология бессознательного/ Пер. с англ. Издание 2-е., М.: «Когито-Центр», 2010. – 352 с.

252. Юнг К.Г. Структура психики и архетипы / пер. с нем. Т. А. Ребеко. – М.: Академический Проект, 2007. – 302 с.

253. Юхнова И.С. Речной топос в творчестве М.Ю. Лермонтова// Мир науки, культуры, образования, 2018. – № 1 (68). – С. 448-449.

254. Gudonienė V. Концепт тишина – молчание – покой в лирике И. Бунина // *Zmogus ir zodis. Svetimosios kalbos. Mokslo darbai. Vilnius VPU*, 2006. – Т.8. – № 3. – Pp. 21-25.

255. Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия (БЭКМ).5-е изд. / Глав.ред. Т.Г. Музрукова. – М.: Мультимедия издание, 2001. – Электронный ресурс: <http://www.encyclopedia.ru/cat/soft/detail/41548/>. Дата обращения: 12.05.2018.

256. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / ИНИОН РАН; Гл. науч. ред. Е. А. Цурганова. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.

257. Краткий словарь литературоведческих терминов: Пособие для учащихся сред. школы / Л. И. Тимофеев, Н. Венгров; Под общ. ред. действ. чл. Акад. пед. наук проф. Л. И. Тимофеева. 4-е изд., испр. и доп. – М.: Учпедгиз, 1963. – 192 с.

258. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 751 с.

259. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2- т/ Гл. ред. С.А. Токарев. – Т. 1: А-К. – М.: Советская Энциклопедия, 1987. – 671 с.

260. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2- т/ Гл. ред. С.А. Токарев. – Т. 2: К-Я. – М.: Советская Энциклопедия, 1988. – 719 с.

261. Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 3: Корто-октябрь. – М.: Сов. энциклопедия, 1976. – 1102 стб.

262. Словарь литературоведческих терминов// Под ред. Л.И. Тимофеева, С.В. Тураева. – М.: Просвещение, 1974.– 509 с.

263. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований. – 4-е изд., стер. – Т. 2: К–О. – М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. – 736 с.

264. Энциклопедия символов, знаков, эмблем/ Сост. В. Андреева. – М.: Локиф; Миф. – 556 с.