

**Мазина Е.Н.**

## **СИМВОЛ «ВЕЛИКИХ ВОД» В РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

До эпохи романтизма в теоретической литературе не существовало устойчивой эстетической терминологии. Не приходится удивляться тому, что понятия мотива, образа, символа трактовались предельно широко. Зачастую они смешивались либо друг с другом, либо со смежными структурно-семантическими категориями: знаком, метафорой, аллегорией. Ведущую роль в определении сходства и различия между ними, их природы и специфики, а также того места, которое каждое из этих понятий занимает в общей системе категорий, сыграли работы теоретиков немецкого романтизма Фридриха Шеллинга и Фридриха Шлегеля.

Образ воспринимался романтиками в двух смыслах. В более узком – как слепок с предмета, мертвая копия. «Для полного тождества с предметом ему недостает лишь той определенной части пространства, где находится последний [1, с. 107]. Он подобен лишь себе, конкретен, и наряду с идеей является составной частью символа.

Рассматривая это понятие в более широком аспекте, то есть как художественный или «осмысленный образ», теоретики романтизма отождествляли его с символом [1, с. 89-90].

Символ – одна из центральных и существенных проблем всей системы философии романтического искусства. Исследуя это понятие, Ф.Шлегель и Ф.Шеллинг в качестве его субстанциальной основы рассматривали идею бесконечного или абсолютного. Бесконечное представлялось им источником божественного, природного и человеческого, абсолютным тождеством идеального и реального. В каждом предмете или явлении окружающего нас мира содержится, по мнению теоретиков романтизма, некий «отблеск сверхъестественного», проявление бесконечного.

Наилучшим средством передачи невыразимого и непостижимого, т.е. идеи абсолютного, является символ. Символ – это видимая оболочка невидимого, это материальное облачение более высокой истины, воплощение бесконечного в конечном. «Символ – это средство, благодаря которому видимость конечного везде соединяется с истиной вечного и тем самым растворяется в ней», – писал Ф.Шлегель [2, с. 435]. Однако подобная способность выражать абсолютное присуща не только символу, но и другим структурно-семантическим категориям. С целью определения специфики данного понятия, теоретики романтизма (Ф.Шеллинг) сопоставляли символ со схемой и аллегорией. При этом они оперировали универсальными философскими категориями общего и особенного. Ф.Шеллинг, в частности, писал: «Тот способ изображения, в котором общее обозначает особенное или в котором особенное созерцается через общее, есть схематизм. Тот же способ изображения, в котором особенное обозначает общее и в котором общее созерцается через особенное есть аллегория. Синтез того и другого, где ни общее не обозначает особенного, ни особенное общего, но где и то и другое абсолютно едины, есть символ» [1, с. 106].

Роль символа как воплощения бесконечного в конечном, наиболее велика и значима в таких сферах человеческой жизнедеятельности, как мифология и искусство.

Как в искусстве, так и в мифологии символы могут претендовать на воспроизводство бесконечного лишь в том случае, когда они носят характер гармоничного, единого, грандиозного целого. Помимо этого они должны быть самоценными и завершенными, не только обозначать идеи, но и быть «полными значения независимыми существами» [1, с. 149].

В качестве еще одного требования к символу как осмысленной образности теоретики романтизма выделяли такие свойства, как неповторимость и оригинальность. Это означало, что идея, которую данный символ воспроизводил, никаким другим способом, как только им самим, воспроизведена быть не могла. Если же символ становился употребимым, понятным на всех уровнях, он утрачивал свою значимость и действенность. Поскольку задача символа состояла не в том, чтобы «объяснить» универсум, а в том лишь, чтобы «открыть и созерцать» его [3, с. 61], то романтиков вполне удовлетворяли его ограниченная постижимость, малодоступность, мистический, таинственный характер. И это неудивительно, ведь максимально приблизиться к бесконечности духа, на их взгляд, могли лишь поэты и пророки. Просить же поэта говорить на языке обывателя – все равно, что ждать от оракула разъяснения его прорицаний. Чтобы понять их символы, человеку необходимо интуиция, воображение.

В XIX веке многие писатели и поэты загорелись идеей создания универсального набора символов, обобщающего действительность и воплощающего в себе бесконечность. В частности, Ф.Шлегель в своих трудах ориентировал романтиков на создание надличностного, эстетически обязательного мира символов искусства. В творческой практике многих поэтов того времени отчетливо видны поиски такой глобальной символической системы.

Одним из элементов этой системы являлась водная символика.

Представляется, что в поэтических образах океана, моря, наибольшее число романтиков попыталось воплотить вечное и трансцендентальное. Широко и многопланово эти образы представлены в творчестве С.Т.Кольриджа, Дж.Г.Байрона, У.Вордсворта, А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Г.Мелвилла, Э.Дикинсона, Г.Гейне и других.

Символ «великих вод» отнюдь не являлся «изобретением» романтиков. Его истоки следует искать в языческой и христианской мифологии. Возникновение же этого символа обусловлено представлением древних о мировом океане как о первоначальных водах, из которых возникли земля и весь космос. Океан мыслился как одно из воплощений хаоса или сам хаос. То, что в предшествующей стадии воспринималось

как реальная действительность, приобрело впоследствии значение символа. Трудно сказать, явился ли он отголоском языческого или христианского мирозерцания, ибо, как писал о той эпохе один из романтиков Якоб Гримм, «христианское учение стало приспосабливаться к языческому, вытесняемые языческие образы и суеверия стали проникать во все уголки, еще не заполненные новой верой. Так, то христианский сюжет появляется в языческом облачении, то христианская форма прикрывает языческий сюжет» [4, с. 65]. Не вызывает сомнения также тот факт, что сама Библия выросла из более древних дохристианских источников. Однако, принимая во внимание обостренный интерес романтиков к христианской мифологии и Священному Писанию в частности, можно предположить, что именно библейские символы послужили основой символики многих писателей и поэтов XIX века. Как справедливо заметила Ж. де Сталь: «Рощи, цветы и ручейки удовлетворяли языческих поэтов; лесная глушь, безграничный океан, звездное небо едва могут передать то вечное и беспредельное, что переполняет христианскую душу» [3, с. 384].

В Библии водные символы представлены весьма многообразно. Это и первооснова мира: «... в начале словом Божиим небеса и земля составлены из воды и водою» (2 Пет., 3:5), и воплощение самого божества (Иер., 2:13; Пс., 92:1-4; Пс., 45:4-6; Ис., 33:21), и орудие его гнева: «Он речет, - и восстает бурный ветер, и высоко поднимает волны его» (Пс., 106:23-29, Пс., 123:2-5), это и бездна, преисподняя (2 Цар., 22:5-6; Иов, 26:5-6; Иов, 38:16-17), но в то же время это символ благодатных свойств божества, его «духа» и «слова» (Мал., 3:10; Пс., 35:10; Ис., 41:18). Закономерно, что такой емкий многомерный символ будил воображение романтиков, заставлял их вглядываться в нечто неизмеримо более глубинное. Говоря о библейской символике, мы отнюдь не имели в виду простое заимствование. Только проходя через собственное «я», через некоторое интеллектуальное осмысление и безудержную игру воображения идея невыразимой и непостижимой бесконечности кристаллизовалась в творческом процессе романтиков в символы. Библия же являлась тем религиозным, мифологическим, культурным источником, который, с одной стороны, приоткрывал завесу в мир идеального, абсолютного, сверхъестественного, а, с другой, позволял подобрать адекватные образы для выражения открывшегося.

Отчетливо символический характер имели произведения С.Т.Кольриджа, в частности его поэма-баллада «Старый мореход» [6]. Символ моря является центральным в этой поэме. У Кольриджа море воплощает в себе полную ужасов и тайн бесконечность, мистическую и зловещую. Высшую степень одиночества моряк ощущает, пребывая именно в морских просторах, лишенных всякого присутствия Бога. Море гниет, кипит, как ведьмин котел, горит багровым и зловещим огнем, становится обиталищем склизких существ, ползающих на маленьких ножках. Похоже, в творческом сознании поэта образ морской пучины сближался с образом преисподней. Принимая во внимание религиозно-мистический склад мышления С.Т.Кольриджа, логично предположить, что это сознательная параллель с Библией. В Священном Писании вход в бездну ада изображен на дне моря: «Нисходил ли ты во глубину моря, и входил ли в исследование бездны? Отворялись ли для тебя врата смерти, и видел ли ты врата тени смертной?» (Иов, 38:16-17). Душа же старого морехода во время его одиссеи испытывает поистине адские муки, муки человека, охваченного раскаянием в содеянном и сознанием его несправимости.

Несколько иная идейная насыщенность заключена в символе океана в поэме Джорджа Гордона Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда» [7]. Здесь океан – символ некоей первоосновы, избавленной от нравственного начала. Изображенная поэтом личность, очутившись в безбрежных просторах, ощутила себя свободной от всех моральных обязательств, накладываемых обществом.

Любопытную разработку водных символов осуществляли американские романтики. В их творчестве условные приемы, свойственные романтической поэтике в целом, сочетались с пуританской и унитарийской традицией видеть во всех вещах символы жизни духа. Так, Г.Д.Торо моря, озера, реки представлялись идеальной моделью соединения конечного и бесконечного. «Неугомонная природа, – писал он, – порой высвечивает в прудах и лужах такие вещи, которые наши заземленные чувства могут и не заметить...» [8, с. 140]. В «Уолдене, или Жизни в лесу» созерцание водной поверхности рассматривалось автором как путь к постижению трансцендентных истин [8, с. 140]. Эмили Дикинсон также считала символику «великих вод» наиболее адекватным средством воспроизводства бесконечного. В ее лирике находим колодец, полный тайны (достаточно заглянуть в него, чтобы увидеть «безвестное», «Бездну») (9, 283) и воду – «соседку из других миров» [9, с. 288] и море, странствия по просторам которого поэтесса отождествляет с упоением от познания Вечности [9, с. 271].

У Г.Мелвилла океан зачастую замещался другими «водными» символами: морем, или потопом. В главе 58 романа «Моби Дик» читаем: «Тот же самый океан колышется вокруг нас и сегодня, тот же самый океан и в этом году разбивает наши корабли. Да, да, о неразумные смертные, Ноев потоп еще не окончен, он и по сей день покрывает две трети нашего славного мира» [10, с. 316]. Таким образом, океан, море, потоп – все это сливается в романе в единый, столь любимый романтиками символ «великих вод» с традиционной смысловой насыщенностью. Он воплощает в себе идею водной стихии как некоей первоосновы мира. Трагическое ощущение бытия, присущее автору «Моби Дика», сказалось на отработке этого символа. Осознание Мелвиллом собственной беспомощности перед всемогуществом высших сил превратило Океан в нечто «таинственное» [10, с. 214], бездонное [10, с. 384], «коварное» [10, с. 316], «немиросердное», «не знающее иной власти, кроме своей собственной», «свирепое» и «кровожадное» [10, с. 316].

Значительную сложность представляет вопрос, что же на самом деле писатель стремился выразить при помощи символа «великих вод». В некоторых главах [35, с. 51] автор сам трактует океан как воплощение «великой Мировой Души», «единым дыханием наполняющей природу и человека» [10, с. 316].

Древнее учение о Мировой Душе, весьма популярное у романтиков, провозглашало, что именно она была захвачена стихией космического зла. Не случайно Мелвилл наделяет ее «больной совестью», изображает страждущей в раскаянии за тяжкие грехи и муки, которые она сотворила [10, с. 275]. Иногда океан кажется добрым, ласковым, безмятежным и тогда поневоле «забываешь о его тигрином сердце» [10, с. 522]. Но на самом деле, природа моря такова, что «все равно на веки вечные, до самого судного дня, будет он измываться над людьми, губить человеческие жизни и в пыль разносить гордые, крепкие фрегаты» [10, с. 316].

Постепенно писатель уходит от воспроизводства идеи Мировой Души и предъявляет обвинение в жестокости Высшим силам. При этом в поиске аргументов он обращается к тексту Ветхого Завета. Мелвилловский всемогущий и самовластный океан враждебен не только человеку, который ему чужд, он жесток и к своим детищам. Не случайно, автор «Моби Дика» отождествляет океан и потоп, проводит параллель с Ноевым Потопом. В Библии Бог, рассердившись на человечество за его грехи, погубил вместе с ним и все живое. «И лишилась жизни всякая плоть, движущаяся по земле, и птицы, и скоты, и звери, и все гады, ползающие по земле, и все люди» (Быт. 7:21). В романе же Верховный властелин воплощен в образе моря, которое, «превосходя коварством того хозяина – перса, что зарезал своих гостей, ... безжалостно даже к тем созданиям, коих оно само породило» [10, с. 317]. Однако роль Библии в разработке этого символа не ограничивается одной лишь аллюзией. Она значительно глубже и весомее. Писание способствовало обрисовке как его внешней, так и его внутренней сути. Океан предстает перед читателем древнем и в то же время молодым, таким, каким его видел ветхозаветный Ной [10, с. 590]. Он взмывается «долгими, сильными, медлительными валами, точно грудь спящего Самсона» (10,566).

Воображение писателя уносит нас в морскую пучину, «в ненасытную бездну, которая еще чернее полночи» [10, с. 350], к глубинным устоям мира. Там, по мнению Мелвилла, скрыты такие страшные тайны, такие свидетельства всеобщей несправедливости бытия, что они способны сделать безбожником самого Авраама, чья преданность Верховному Творцу стала почти нарицательной [10, с. 350].

Конечно, сегодня идейная насыщенность романтической символики не всегда ясна. Велика дистанция, отделяющая современного читателя от той эпохи, от образов и представлений, которые были понятны в прошлом столетии сразу, без пояснений. Особую сложность для восприятия представляют собой те произведения, в которых авторы для придания символического звучания сюжету, используют мифологические и религиозные мотивы.

#### Литература

1. Шеллинг Ф. Философия искусства. - М.: Мысль, 1966.-496 с.
2. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т.- М.: Наука, 1983.-Т.1.-379 с.
3. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева.-М.: Изд. МГУ, 1980.-639 с.
4. Гримм Я. Немецкая мифология // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX вв.- М.:Изд.МГУ, 1987.-С.65.
5. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета.-М.: Изд.Моск.Патриархии, 1988.-1371.
6. Кольридж С.Т. Стихи.-М.:Наука, 1974.-280 с.
7. Байрон Дж. Г. Сочинения: В 3-х т.-М.: Худож.лит., 1974
8. Поэзия США / Сост. А.Зверев.-М.: Худож. лит., 1982.- Т.1.-625 с.
9. Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый Кит / Собр.соч.: В 3-х т / Под ред. Я.Н.Засурского. - Л.: Худож. лит., 1987.- Т.1.- 640 с.
10. Thoreau H.D. The Writing of Henry David Thoreau. - Boston Routledge and Keagan Press, 1966. - 366 p.