

НЕОРОМАНТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТОНИКА ПРОСТРАНСТВА
В РОМАНЕ ЖЮЛЯ ВЕРНА
«ДВАДЦАТЬ ТЫСЯЧ ЛЬЕ ПОД ВОДОЙ»

Н. М. Хачатрян

Кандидат филологических наук,
профессор,
e-mail: foreignlit@brusov.am,
Ереванский государственный
университет языков и социальных наук
им. В. Я. Брюсова,
г. Ереван, Армения

NEO-ROMANTIC ARCHITECTONICS OF SPACE
IN THE NOVEL "TWENTY THOUSAND LEAGUES UNDER THE SEA"
BY JULES VERNE

N. M. Khachatryan

Candidate of Philological Sciences,
professor,
e-mail: foreignlit@brusov.am,
Yerevan State Brusov University
of Languages and Social Sciences,
Yerevan, Armenia

Abstract. The article deals with the artistic peculiarities of description of ocean as a world model in the neo-romantic novel "Twenty Thousand Leagues under the Sea" by Jules Verne. In order to reveal the characteristic features of the neo-romantic chronotope, the author of the article carries out a comparative analysis of the perception of ocean as a space in Jules Verne's novel and the romantic novel "Toilers of the Sea" by Victor Hugo. If the architectonics of the novel space of the "Toilers of the Sea" is built on the antitheses expressing dialectically interdependent contrasts and unity of the romantic world view, the novel "Twenty Thousand Leagues Under the Sea" is a neo-romantic work, with the characteristics for this current mix of romantic (the image of Nemo) and realistic (the description of the underwater world).

Keywords: neo-romantic prose; Jules Verne; "Twenty Thousand Leagues Under the Sea"; ocean as a world model; the architectonics of the novel space.

В критической литературе о Жюле Верне неизученными остаются особенно *сти хронотопа* его романов, хотя проблема эта представляет несомненный интерес. Очевидно, что романное *время* в произведениях писателя обычно ограничено определенными сроками и датами («на восьмой день полета...», «отмечали третью годовщину пребывания на острове...», «это было 30 марта 1865 года. Колонисты не знали, что две недели спустя в Вашингтоне совершится страшное злодеяние, и Авраам Линкольн падет, сраженный пулей фанатика» [1. Т.V, с. 109]. Что касается романного *пространства*, то оно безгранично, т.к. охватывает зем-

ные, морские и небесные просторы (хотя и с точным указанием географических широты и долготы).

Топосы острова (в приключенческих романах) и городов (в романах фантастических) обычно пространственно ограничены. При этом, в воссоздании картины природы экзотических островов Верн предстает как прекрасный знаток всех видов животных, растений и минералов, а в описании городов – как ученый, осведомленный в науке и технике. То же наблюдается и в романах, связанных с воздушными путешествиями: писателя интересуют техническая сторона этих путешествий и возможности летательных аппаратов, а

не небо как стихия, как объект восхищения, как часть мироздания. Единственное пространство, которое Верн воспринимает как наследник романтизма – это море, океан, водная стихия. В этом, как нам представляется, проявляется не только личное отношение к морю, которое, как известно, он очень любил, но и явное влияние Гюго, в частности – его «Тружеников моря», вышедшего за два года до написания романа Жюль Верна, в 1866 году. Это влияние подтверждается многими совпадениями, аллюзиями и прямыми указаниями автора.

Тем не менее, в восприятии океана романтиком В. Гюго и неоромантиком Ж. Верном существует принципиальная разница: бесконечно великий, пластичный, постоянный и изменчивый, океан является для Гюго материалом для моделирования романтического мира. В главе *Sub umbra* (во мраке) – одной из самых знаменательных не только в творчестве Гюго, но и в европейском романтизме, наиболее полно и ярко раскрывается философское и поэтическое мироощущение целого поколения. Океан для романтика – это грандиозные битвы вод и ветров, сходящихся по велению неведомой силы, и это не просто пароксизмы природы, это мир, в котором рождаются, живут, страдают и вновь растворяются в небытии населяющие его персонажи романа. Для Ж. Верна в романе «Двадцать тысяч лье под водой» океан является если не философской моделью мира, то, в определенной степени, – тоже миром, миром свободы, убежищем капитана Немо, символом и залогом его свободы: *«Море не подвластно деспотам. На поверхности морей они могут еще чинить беззакония, вести войны, убивать себе подобных. Но на глубине тридцати футов под водой они бессильны, тут их могущество кончается! Ах, сударь, оставайтесь тут, живите в лоне морей! Тут, единственно тут, настоящая независимость! Тут нет тиранов! Тут я свободен!»* [1. Т.IV, с. 82].

Жюль Верн обладал несомненным поэтическим талантом, свидетельством тому являются периодически встречающиеся

фразы и даже целые абзацы, однако он тут же как бы останавливает описание ярких картин и глубоко философских раздумий, чтобы привести точные научные сведения, создавая таким образом свой особый, «комбинированный» дискурс: *«Атлантический океан! Необозримая, огромная, водная равнина, раскинувшаяся на двадцать пять миллионов квадратных миль! Вдоль она простирается на девять тысяч миль, вширь – в среднем на две тысячи семьсот миль* [1, Т.IV, с. 289]. Затем следует перечисление величайших в мире рек, впадающих в Атлантический океан, и вновь поэтическое любование *«величественной водной стихией»*.

Поразительное сочетание *движения и покоя* в романном пространстве «Тружеников моря» – только одна из антитез, составляющих его архитектуру. По убеждению автора-романтика, человек способен многое постичь душой, которая *«воспаряет, просветленная глубоким изумлением»* перед великой творческой энергией мира, наполненного для диалектика Гюго постоянным движением: *«Там необозримое перемещение светил, сонмы звезд, сонмы планет, пыльца Зодиака, quid divinit токов, испарений, поляризаций, тяготений; там влечение и отталкивание, могучий прилив и отлив враждующих космических сил, там ... фантастические расстояния, ошеломляющие круговороты, стремительный бег миров в бесконечность, чудеса, преследующие друг друга во мраке, механизм, пущенный в ход раз и навсегда, дуновение от пробегающих по своей орбите планет, осязаемое вращение колес»* [2, с. 303].

Подводный мир Жюль Верна также отличается сочетанием движения и покоя, там лес состоит из гигантских древовидных растений, которые *«не клонились к земле, а вытягивались в струнку, как железные прутья. Фукусы и ламинарии, уступая плотности окружающей среды, тянулись вверх по прямой линии, строго перпендикулярной к поверхности океана. Водоросли, казалось, застыли в своей неподвижности, и, чтобы пройти, приходилось раздвигать их руками; но растение*

тотчас же принимало прежнее положение. Тут было царство вертикальных линий!» [1. Т.IV, с. 133].

В «Тружениках моря» изображение движения океана – вихрей, спиралей, чередования покоя и взрыва, приливов и отливов, зыби и шторма – отражает романтическое представление о законе Бытия, о реальности как единстве порядка и хаоса, формы и бесформенности. О вечном движении пишет и Ж. Верн, вновь и вновь перебивая свое эмоциональное и, одновременно, философское описание точными научными данными, совершенно неуместными в взволнованном признании капитана Немо: «Да, я люблю море! Море – это все! Оно покрывает собой семь десятых земного шара. Дыхание его чисто, животворно. В его безбрежной пустыне человек не чувствует себя одиноким, ибо вокруг себя он ощущает биение жизни. ... Море – это вечное движение и любовь, вечная жизнь, как сказал один из ваших поэтов» [1. Т.IV, с. 81]. Очевидно, что Немо имеет в виду Гюго, и далее, после перечисления групп зоофитов, классов членистоногих, моллюсков и т. д., вновь почти дословно приводит прямую цитату из «Тружеников моря»: «морем началась жизнь земного шара, морем и кончится! Тут высший покой!» [1. Т.IV, с. 82].

В основе эстетической концепции Гюго лежит «универсальная антитеза». Кроме отмеченного сочетания покоя и движения, в его гармоничной системе мира происходят процессы **созидания и разрушения**, море поглощает и рождает острова, моделирует землю, создает шедевры зодчества под водой, которые само же и разрушает. Жюль Верн, обращаясь к подводным «шедеврам зодчества» предпочитает описание рукотворных развалин Атлантиды.

Созидание и разрушение Гюго видит и в чередовании **жизни и смерти** в природе, **порядка и хаоса**. Так, проявление мирового беспорядка Гюго видит, например, в многообразии и причудливости живых существ. Однако его перечисление не носит характера научной классификации, во взаимном истреблении кишаших в море тварей он видит диалектическое единство

жизни и смерти: «Смутные очертания пастей,, усиков, щупальцев, плавников, перьев, разверстых челюстей, чешуи, когтей, клешней, скользят, колеблются, разбухают, растворяются и исчезают в зловещей прозрачной толще. Обитатели морских глубин несутся устрашающими пловучими роями, творя то, что им предназначено. Там настоящий улей чудовищ» [2, с. 189].

В обоих романах особенно выразительным является описание спрута, в котором сконцентрирована вся бесформенность, на которую способна природа. Гюго видит в нем неопределенную субстанцию, это «комочек слизи, обладающий волей», «пустота, вооруженная щупальцами», он прирастает к жертве «при помощи пустоты», у него нет ни органов, присутствующих другим живым существам, ни внешней и внутренней сторон, т. к. «его восемь щупалец можно вывернуть как пальцы перчатки», но даже эту чудовищную тварь посещает любовь, и тогда она фосфоресцирует, «прихорашивается», «расцветает бледным сиянием, словно призрачное солнце». Подобное **сочетание прекрасного и ужасного, возвышенного и низменного** создает необычайно живописное и разнообразное пространство романа Гюго. Очевидно, что спрут как эмблематическая фигура в представлении Гюго о мире становится объектом описания и Жюль Верна в XVIII главе второй части романа «Двадцать тысяч лье под водой». Для более наглядного сравнения приведем этот отрывок: «Это был кальмар колоссальных размеров, длиной в восемь метров. Он плыл задом наперед, с громадной скоростью прямо на «Наутилус», глядя на нас серо-зелеными неподвижными глазами. Восемь рук или, вернее, ног, посаженных на голове, что и дало этим животным название головоногих, были вдвое длиннее тела и все время извивались, как волосы у фурий. Отчетливо виднелись двести пятьдесят присосок, расположенных на внутренней стороне щупалец в виде полукруглых капсул. Временами присоски касались оконных стекол, пустели и присасывались к ним. Че-

люсти чудовища, в виде рогового клюва такой же формы, как у попугая, все время открывались и закрывались. Язык из рогового вещества, тоже снабженный острыми зубами в несколько рядов, содрогался, высовываясь из этого страшного рта. Какая фантазия природы!» [1. Т.IV, с. 409].

Общим в изображении обоими авторами подводного мира является его **освещенность**, однако романное пространство у Гюго, в соответствии с романтической концепцией, построено на антитезе **свет – тень**, в течение всего романа Гюго представляет множество картин, в которых ослепительный свет мгновенно сменяется полным мраком или антитетичные категории парадоксально сочетаются в «озаренной тьме». Жюль Верн же, ставя своей целью, как всегда, достоверное описание морских глубин «в радиусе одной мили от “Наутилуса”», восхищается красочным великолепием: «Дивное зрелище! Какое перо достойно его описать! Какая кисть способна изобразить всю нежность красочной гаммы, игру световых лучей в прозрачных морских водах, начиная от самых глубинных слоев до поверхности океана!» [1. Т.IV, с. 112].

В отличие от классического видения мира, унаследованного от Декарта, Ньютона, просветительского рационализма, с их метафизической эвклидовой моделью, романтизм представляет мир как вечно изменяющееся единство контрастных, взаимоисключающих, но и взаимосвязанных форм и понятий. Вселенная видится романтику постоянной метаморфозой мироздания, но в роли, которая отводится аналогиям и соответствиям, очевидно стремление обнаружить связи между разными уровнями бытия, и воссоздать картины единого, пусть непознаваемого, мира. Романтик, по выражению Г. Гюсдорфа «ясности просвещения противопоставляет ясность озарения» [3, с. 202] и, даже сознавая, что это озарение никогда не даст верной и полной картины мира, все же предпочитает его, т. к. только благодаря озарению возможно проникновение в тайны, неподвластные трезвому рассудку.

Неоромантическая концепция мира не предполагает антитетичности и, в отличие от романтизма, предпочитает мировосприятие не путем озарения, а разумом, научным знанием. Ж. Верн, как уже отмечалось, не лишен поэтического таланта в описании картин природы, однако описание это подробно и реалистично: «Косые лучи солнца преломлялись в воде, словно в призме, и окрашивали ребра утесов, водоросли, раковины, полипы всеми семью цветами солнечного спектра. Какой праздник для глаз был в этом причудливом сочетании красок, в этой непрерывной смене зеленого, желтого, оранжевого, фиолетового, синего, голубого, красного, как на палитре вдохновенного живописца!» [1. Т.IV, с. 130].

Виктор Гюго оставался поэтом даже в прозаическом дискурсе. Благодаря озарению, ему удалось воссоздать на наш взгляд типичное для романтизма представление о мире – динамичном и вечном, зыбком и незыблемом, светлом и мрачном, чудесном и жестоком, прекрасном и уродливом, умирающем и вечно возрождающемся. Жюль Верн, прекрасно знакомый с художественным методом Гюго, несомненно, признавал его величие, поскольку, как мы постарались показать, построил свое описание картин подводного мира и его обитателей на явных параллелях с главами «Тружеников моря», на что в тексте романа встречаются прямые аллюзии: «Свой рассказ я перечитал сам, а затем прочел его Конселю и канадцу. Они нашли, что в передаче самого факта рассказ точен, но, недостаточно эффектен. Для описания такой картины надо иметь перо знаменитого нашего поэта, автора «Тружеников моря» [1. Т.IV, с. 413]. То, что художественная манера Виктора Гюго определяется полуироническим эпитетом «эффектен», объясняется не недостаточным пиететом в отношении великого поэта, а различием в творческих методах и мировосприятии. Если архитектура романного пространства «Тружеников моря» построена на антитезах, выражающих диалектически взаимообусловленные контрастность и единство романтического

мировосприятия, то роман «Двадцать тысяч лье под водой» – произведение неоромантическое, с характерным для этого течения сочетанием романтического (образ Немо) и реалистического (описанием подводного мира).

Кроме различия в эстетических подходах к изображению действительности и художественных целях обоих авторов, заметим, что Жюль Верн, будучи талантливым прозаиком, не обладал поэтическим даром, причем сам это признавал и не стремился к поэтическому самовыражению. Более того, он четко классифицировал различия в восприятии мира между различными реципиентами: «Для поэта, друг мой Нед, жемчужина – слеза моря, – отвечал я, – для восточных народов – окаменевшая капля росы; для женихин – драгоценный овальной формы камень с перламутровым блеском, который они носят, как украшение, на руках, на шее, в ушах; для химика – соединение фосфорнокислых солей с углекислым кальцием; и, наконец, для натуралиста – просто болезненный нарост, представляющий собой шаровид-

ные наплывы перламутра внутри мягкой ткани мантии у некоторых представителей двустворчатых моллюсков» [1. Т.IV, с. 225].

Мы далеки от того, чтобы отождествлять Жюль Верна с упомянутым «натуралистом», однако нельзя отрицать, что основной заслугой **создателя жанра твердой научной фантастики** было обсуждение научных открытий своего времени и тех перспектив, которые они открывали перед человечеством.

Библиографический список

1. Верн Ж. Собр. соч. в 12 тт. М., 1954. Т. IV, Т. V.
2. Гюго В. Трудники моря. Собр. соч. в 15 тт. Т. 9.
3. Gusdorf G. Fondement du savoir romantique. P. Payot. 1982.

Bibliograficheski spisek

1. Vern Zh. Sobr. soch. v 12 tt. M., 1954. T. IV, T. V.
2. Gjugo V. Truzheniki morja. Sobr. soch. v 15 tt. T. 9.
3. Gusdorf G. Fondement du savoir romantique. P. Payot. 1982.

© Хачатрян Н. М., 2017.