

СЕМИОТИКА КОРАБЛЯ: ОТ МИФА К МОДЕЛИ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОПОЗНАНИЯ

ԱՐԱ ԱՐԱԿԵԼՅԱՆ* , ՆԱՏԱԼԻԱ ԳՈՆՉԱՐ-ՃԱՆԺՅԱՆ** 
Երևանский государственный университет

Статья предлагает целостную исследовательскую оптику образа корабля как мультифункционального семиотического механизма, соединяющего мифологию, религиозную символику, культурную семиотику и поэтику модернистской и новейшей литературы. Теоретическая рамка объединяет топологию, архетипический подход, мифологию и философию культуры, хронологию, гетеротопологию и перинатальную психологию. На материале широкого корпуса – от античных и средневековых источников до Мелвилла, Стивенсона, По, Эко и Кортасара – демонстрируется, что корабль действует как оператор хронотопа (переводит пространственные конфликты во временные), как пространство власти и закона (модель государство/анти-паноптикум), как медиатор субъективного опыта (сценарии «смерти-и-рождения» у По) и как фигура национальной судьбы (роман Костана Заряна «Корабль на горе»). Научная новизна состоит в (1) типологии функций «корабля» (порог/дом/власть/личность) с показом их динамических переходов; (2) модели «корабль как оператор хронотопа», выявляющей эффекты анти-гетеротопии у Эко; (3) аргументации чтения Заряна как сотериологической и интроспективной парадигмы, где спасение интегрируется с программой национального самопознания. Сделан вывод, что корабль – не мотив-украшение, а ядро смыслового проектирования, **обеспечивающее трансфер смыслов** между мифом и историей, коллективным и личным, телесным и духовным планами, задающее универсальный язык описания пограничного опыта человеческого существования.

Ключевые слова: *топос, архетип, символ, хронотоп, гетеротопия, перинатальные матрицы, Мелвилл, По, Эко, Костан Зарян*

* **Արա Արակելյան** – доктор филологических наук, профессор, кафедры зарубежной литературы ЕГУ
Արա Արակելյան – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, ԵՊՀ արտասահմանյան գրականության ամբիոնի պրոֆեսոր

Ara Arakelyan – Sc.D. in Philology, Professor at YSU Chair of Foreign Literature
Էլ. փոստ arakelyan.ara@ysu.am ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5360-7602>

** **Նատալիա Գոնչար-Ճանժյան** – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы

Նատալիա Գոնչար-Ճանժյան – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ արտասահմանյան գրականության ամբիոնի դոցենտ

Natalia Gonchar-Khanjyan – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at YSU Chair of Foreign Literature

Էլ. փոստ natalie.goncharkhanjyan@ysu.am ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-5462-8509>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 06.02.2026

Գրախոսվել է՝ 24.02.2026

Հաստատվել է՝ 12.03.2026

© The Author(s) 2026

Введение

Корабль – один из редких образов, обеспечивающих долговременную трансмиссию смыслов между мифом, религией, литературой и культурной практикой. Его семантическая мощность проистекает из тройственной природы: как топос он структурирует сюжеты и сцены (порог, путь, граница); как символ выступает носителем сотериологических, политико-правовых и антропологических кодов (ковчег, «государство-корабль», «корабль дураков»); как глубинный образ (в юнгианском горизонте) активирует сценарии рождения, испытания и обновления. В результате корабль функционирует не только как вещь или декорация, но как оператор хронотопа: он преобразует пространство во время, внешнее – во внутреннее, коллективное – в личное.

При всей обширности литературы о топике и символикe морского мира (от *antiqua* до *modernitas*) поле остаётся фрагментированным: мифопоэтические трактовки редко сопрягаются с культурной семиотикой, перинатальной психологией, гетеротопологией и национальными нарративами в одном исследовательском контуре. Особенно заметна лакуна на пересечении западной романтической/ пост-модернистской прозы (Мелвилл, Стивенсон, По, Эко) и армянской литературы XX века: роман Костана Заряна «Корабль на горе» ещё не рассмотрен как узловая точка, где сходится сотериологический потенциал образа с программой самопознания – индивидуального и национального.

Заявленная тема прежде всего имеет теоретическое измерение. Она сопряжена с такими понятиями, как топос, архетип и символ, значение которых исключительно важно с точки зрения интерпретации человеческой культуры. Несмотря на существенные различия между этими понятиями, они обладают и важным общим свойством: их смысловое содержание всегда богаче лексического значения. Как известно, термин топос употреблялся ещё Аристотелем в значении «предварительно выбранное доказательство» (*Риторика*, II, 22). В современной литературоведческой науке наибольшее распространение получило определение немецкого исследователя Эрнста Роберта Курциуса, согласно которому топос как риторико-стилистическая система подвергался семантической трансформации и, превратившись в стилистическое клише (например: «государство – корабль», «мир – сцена», «река жизни», «всемирное древо» и др.), проник во все жанры литературы¹. Благодаря своей универсальности топос сближается, с одной стороны, с архетипом², а с другой – с устойчивыми формулами фольклора³.

Символ же, в отличие от знака, обладает значительно более широким семантическим потенциалом. В античной традиции символ (от греч. σύμβολον) означал «знак узнавания», однако со временем его значение значительно расширилось. Благодаря богатству интерпретаций символ стал одной из важнейших эстетических категорий современной культуры и важнейшим средством социальной коммуникации.

Что касается архетипа, то его научная судьба напрямую связана с аналитической психологией К.Г. Юнга. Хотя сам Юнг неоднократно подчёркивал, что понятие

¹ Kurtius, E.R. (1984). *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, München: Francke, S. 79-80.

² См.: *Литературная энциклопедия*. (2001). М.: НПК «Интелвак», с. 1076.

³ См.: Лорд, А. (1984). *Сказитель*. М.: Восточная литература, РАН.

архетипа известно с древнейших времён и встречается у мистиков и алхимиков⁴, современное научное понимание архетипа в основном базируется на его трудах. Архетип – одно из наиболее сложных понятий аналитической психологии, прошедшее длительный путь концептуализации и уточнения. Впервые Юнг систематически обращается к этому термину в 1919 году в работе *«Инстинкт и бессознательное»*. Позднее архетипы становятся центральной категорией всей его теории. По Юнгу, архетипы и символы составляют содержание коллективного бессознательного. Их проявления находят выражение в снах, мифах и сказках.

Если архетип – это априорная, едва поддающаяся осмыслению идея, своего рода инстинктивный вектор, предрасполагающий к определённым образам и действиям (например, побуждение птицы вить гнездо, а муравья – строить муравейник; ср.: там же, с. 42), то символы, будучи связаны с архетипами, представляют собой более конкретные, предметные формы. Говоря об архетипах и символах, Юнг вводит также понятие образа (Bild). Символ он называет «тенью образа», то есть символ – это не само бессознательное, а его косвенное проявление, свидетельство существования архетипического образа. Возникает своеобразная цепочка: через символ мы возвращаемся к образу, через образ – к архетипу.

Поскольку архетипы восходят к древнейшим пластам психической истории человечества, к временам, когда человек жил в инстинктивной свободе, окружённый природными первообразами и символами, а затем лишился их в ходе цивилизационного и сознательного развития, сны, согласно Юнгу, становятся живым пространством возвращения к истокам⁵.

Вслед за своим учителем М. Элиаде утверждает, что без изучения символов невозможно проникновение в область философии культуры. Образы, архетипы и символы неизменно пересекаются в истории культур. Именно их вечность и универсальность, по словам выдающегося мифолога, в последнюю минуту спасают культуры, делая возможным их бытие в философии культуры – дисциплине, превосходящей простую морфологию и историю стилей. «Короче говоря, – заключает Элиаде, – лишь благодаря наличию образов и символов культуры остаются “открытыми”»⁶. Соответственно, архетипы, топосы и символы как первичные, изначальные и инвариантные образы и идеи объединяют культуры не только горизонтально, то есть в пределах одного культурного пласта, но и вертикально, соединяя прошлое и настоящее различных культур.

Настоящая статья предлагает целостную исследовательскую оптику, в которой корабль мыслится как мультифункциональный семиотический механизм. Мы исходим из того, что он: (1) задаёт пороговые конфигурации («вход/выход», «жизнь/смерть», «хаос/космос»), (2) реализует политико-правовые режимы («команда – закон – флаг – имя»), (3) модулирует субъектность (от маски коллективного тела до модели личностной интеграции), (4) активизирует переживание рождения в терминах родовых матриц (Гроф), а в некоторых текстах – перепределяет гетеротопический статус пространства (Фуко) и хронотопическую связность повествования (Бахтин).

⁴ Юнг, К.Г. (1999). *Архетип и символ*. М.: Psychologie und Alchemie, сс. 50–51.

⁵ См.: там же, с. 58.

⁶ Элиаде, М. (2000). *Миф о вечном возвращении*. М.: Ладомир, с. 243–244.

Цель исследования – показать, как образ корабля артикулирует сцепление спасения и самопознания в европейской и армянской литературных традициях, кульминируя в прочтении романа Костана Заряна как модели *национального ковчега* и внутреннего духовного испытания.

Исследовательские вопросы. В статье последовательно рассматриваются: типологические функции корабля в мифе, риторике и романе (путь/дом/власть/личность) и их взаимные переходы; механизмы перестройки хронотопа и запуска гетеротопических смещений – от «Пекода» Мелвилла до «Дафны» у Эко; релевантность перинатальных сценариев (БПМ I–IV) для поэтики воды и судна у Эдгара По и для интерпретации конфигурации «остров/корабль» у Эко; способы, которыми в «Корабле на горе» Заряна идея спасения коррелирует с программой национального самопознания.

Методологическая рамка. Статья сочетает мифопоэтический анализ, герменевтику символа, культурную семиотику, хронотопический подход, гетеротопологию и психологическую перспективу. Аналитический инструментарий включает типологию мотивов, интертекстуальный анализ и корпусно-сопоставительное чтение: от античных и средневековых источников до Мелвилла, Стивенсона, По, Эко – с выходом к армянскому материалу (Зарян).

Научная новизна состоит в трёх позициях:

(1) Предлагается целостная типология функций корабля (порог/дом/власть/личность) с демонстрацией их динамических переходов внутри одного текста и между корпусами.

(2) Вводится аналитическая модель «корабль как оператор хронотопа», показывающая, как судно переводит пространственные конфликты во временные (Эко: «не пространство, а время») и запускает эффекты анти-гетеротопии.

(3) Обосновывается чтение романа Заряна как сотериологической и интроспективной парадигмы, где корабль – медиатор между коллективной историей и индивидуальной духовной драмой (спасение vs самопознание).

Рабочая гипотеза. Корабль в ключевых текстах Нового времени действует как мобильный регулятор смыслов, конденсируя в одной фигуре переход, власть, спасение и конституирование субъекта; в «Корабле на горе» эта конфигурация получает специфическую армянскую модификацию: символическое спасение (ковчег) интегрируется с процессом национального самопознания, а персональная драма героя – с «общественным» смыслообразованием. В этой оптике статья демонстрирует, что корабль – не второстепенный мотив, а ядро смыслового проектирования: он «перевозит» не только персонажей, но и смыслы – между мифом и историей, поэтикой и психологией, индивидуальным опытом и судьбой народа. Именно потому финальный раздел, посвящённый Костану Заряну, выступает не иллюстрацией, а проверкой гипотезы: корабль здесь становится рабочей моделью спасения через самопознание, где национальная история обретает форму внутреннего пути.

Основная часть.

Семантическое поле корабля: архетипические мотивы и культурные репрезентации

Корабль (как предмет и как идея), будучи вечным спутником человеческой истории, обладает богатой мифопоэтической биографией. Образ корабля глубоко укоренён в культуре: он включает в себя как черты топоса, так и архетипа и символа.

В мировой мифологии, литературе и искусстве встречаются многочисленные примеры метафорического использования образа корабля: от античных аргонавтов, скандинавских кораблей Одина и сделанного из ногтей мёртвых корабля Нагльфар до Ветхозаветного ковчега Ноя, «Корабля дураков» святого Брандона, аллегорической картины И. Босха «Корабль дураков», а также кораблей романтиков – Колриджа, Гейне, Вагнера, «Пекода» у Г. Мелвилла («*Моби Дик*»), «Призрака» у Дж. Лондона («*Морской волк*»), «Титаников» у Г. Гауптмана и Х. Энциенсбергера и даже лодки «Малкома» в романе Х. Кортасара «*Потеря*» (символ бытийного абсурда) или лодки Кафки в рассказе «*Охотник Гракх*».

Кроме того, в семантическое поле образа корабля входят метафоры, связанные с рекой, водой, дорогой, путешествием, парусом, якорем, маяком. Типологически в богатой мифопоэтической семантике корабля можно выделить несколько ключевых мотивов:

а) Корабль как символ движения, перехода, пути. В мифологиях Египта и Междуречья солнце и луна совершают свой космический путь на лодке⁷. О. Фрейденберг, ссылаясь на Г. Узенера, пишет: «УзENER приводит множество параллелей этого образа: он изображает солнце, плывущее по небесному океану – то в гигантском сосуде, то в огненной колеснице, то в лодке»⁸.

Однако путешествие на корабле может быть направлено как в реальные, так и в мифические пространства: таковы странствия аргонавтов или Одиссея. В кельтских сагах широко представлены рассказы о плаваниях героев к обетованным островам. **Мотив путешествия души** в загробный мир на лодке или челне также укоренён в ранних **религиозных воззрениях** народов Междуречья, Египта, кельтов и германоскандинавов. Король Артур в ожидании смерти велит перенести его на барку, служащую посредником в обряде перехода⁹.

Согласно верованиям народов Месопотамии, размещение модели лодки в гробнице облегчало переход умершего в иной мир. Аналогичная идея присутствует и в египетской мифологии¹⁰. В греческой мифологии Харон перевозит души умерших через Стикс. Этот культ занимал существенное место в византийских репрезентациях смерти; образ восходит к этрусскому Харуну и эволюционирует в фигуру Хароса¹¹. Харон упоминается у Аристофана («*Лягушки*»), Еврипида («*Алкестиды*»), Лукиана («*Харон*»), Вергилия («*Энеида*»); у Апулея: «...над рекой мёртвых начальником поставлен Харон, требующий пошлины и перевозящий путников в утлом челне»¹²; в «*Божественной комедии*» Данте Лодка Харона становится мощным символом перехода и невозвратности смерти¹³.

⁷ См.: Харрисон, И. и др. (2009). *Знаки и символы*. М.: Астрель, с. 242.

⁸ Фрейденберг, О. (1997). *Поэтика сюжета и жанра*. М.: Лабиринт, с. 188.

⁹ См.: Мелори, Томас. (1974). *Смерть Артура*. М.: Наука, с. 754.

¹⁰ Шейнина, Е. (2007). *Энциклопедия символов*. М.: АСТ, с. 237.

¹¹ Waser, Otto. (1898). *Charon, Charun, Charos: Mythologisch-archäologische Monographie*. Berlin: Weidmann.

Available at: <https://surl.li/igdpyu> (accessed October 11, 2025).

¹² Апулей. (1956). *Метаморфозы*. Книга VI, с. 199 / Апулей. *Апологии. Метаморфозы*. Флориды. М.: Наука.

¹³ Алигьери, Данте. (1967). *Божественная комедия*. М.: Наука, с. 20.

Древнейшие формы погребений в виде кораблей-ладей обнаружены в Ирландии (Ньюгрейндж)¹⁴ и Англии (Саттон-Ху)¹⁵. О погребении в корабле рассказывается и в «Беовульф»: «льдиисто искрящийся корабль на отмели... груды сокровищ... всё – с властителем будет скитаться по воле течения»¹⁶. Этот мотив закрепляет образ корабля как медиатора между мирами.

Связь корабля со смертью подтверждается многочисленными мифами: например, миф об «Арго», под обломками которого погибает Ясон. Подобные представления неразрывно связаны с семантикой воды, которая символизирует и жизнь, и смерть. «С точки зрения первичных символов, – пишет Х. Бидерман, – вода обладает двойственным значением: с одной стороны, она даёт жизнь и символизирует плодородие, с другой – таит в себе опасность утопления и смерти»¹⁷. В библейской традиции вода фигурирует как первооснова жизни («Дух Божий носился над водами», Быт. 1:2) и как источник гибели (потоп). Архетип потопа, встречающийся в мифологиях различных культур, делает тему смерти через воду одной из самых универсальных.

б) Корабль как символ земли, дома и спасения. Ключевой символ здесь – ковчег Ноя. Его архетипические аналоги – бочки, лодки, корзины – широко известны как средства спасения героя¹⁸. Так, близнецы Ромул и Рем были спасены, плывя в корзине; Данаю и Персея в бочке упоминают Овидий (*Метаморфозы*, V), Псевдо-Аполлодор (*Мифологическая библиотека*, II, 4), Павсаний (*Описание Эллады*, II). Мотив матери и сына, заключённых в сосуд, встречается и у Пушкина в «Сказке о царе Салтане»: «...И царицу в тот же час в бочку с сыном посадили...»¹⁹. Этот эпизод может интерпретироваться и в перинатальном дискурсе.

В христианской традиции ковчег Ноя трансформируется в символ спасения человека. Церковь отождествляется с кораблём: ковчег становится прообразом храма, одна из его частей носит название «неф»²⁰. Аналогичная символика существовала и в античности: О. Фрейденберг отмечает, что в греческом языке слова «корабль» и «храм» выражаются одним термином – *ναός*²¹. По Г. Ачаряну, слово *իււիլ* (корабль) исконно армянское, распространившееся в греческий и латинский языки²².

Альтернативой символу ковчега становится мотив «Корабля дураков». «С началом эпохи Возрождения, – отмечает М. Фуко, – воображаемое пространство пополняется новым объектом... загадочным пьяным судном»²³. Традицию открывает Себастьян Брант («Корабль дураков»), за которым следуют Рабле

¹⁴ См.: Роллестон, Т. (2004). *Мифы, легенды и предания кельтов*. М.: Центрполиграф, с. 58–59.

¹⁵ Кэмпбелл, Дж. (1997). *Маски Бога. Творческая мифология*. М.: Золотой век, с. 125.

¹⁶ Беовульф. (1975). // в кн.: Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М.: Художественная литература, с. 30.

¹⁷ Бидерман, Х. (1996). *Энциклопедия символов*. М.: Республика, с. 42.

¹⁸ См.: Пропп, В. (1986). *Исторические корни волшебной сказки*. Л.: Издательство ленинградского университета.

¹⁹ Пушкин, А.С. (1975). *Собр. соч.* Т. 3. М.: Художественная литература, с. 282–283.

²⁰ См.: Рошаль, В. (2006). *Энциклопедия символов*. М.–СПб.: АСТ, с. 514.

²¹ Фрейденберг, О. М. (1997). *Поэтика сюжета и жанра*. М.: Лабиринт, с. 183, 188.

²² Աճառյան, Հ. (1977): Հայերն արևատալան րախարան, հ. III, Եր. ԵՊՀ հրատարակչություն, էջ 433:

²³ Фуко, М. (1997). *История безумия в классическую эпоху*. СПб.: Университетская книга, с. 30.

(«Гаргантюа и Пантагрюэль»), картина Босха, а в XX веке – пьеса Б. Шоу, трилогия У. Голдинга, романы Г. Нормингтона и К. Портер.

в) Корабль как символ государства, власти и общности. Р. Барт, комментируя роман Ж. Верна «Таинственный остров», замечает: «Корабль – это прежде всего жилище, и только затем – средство передвижения»²⁴. У Алкея и Горация корабль уподобляется государству: Гораций изображает республику как корабль, теряющий управление. Еврипид связывает разрушение дома или города с гибелью корабля. О. Фрейденберг подчеркивает: «По мере приближения к эпохе эллинизма в античной литературе всё чаще встречаются образы кораблекрушения»²⁵.

В шекспировской поэтике кораблекрушение становится прологом к новой жизни («Двенадцатая ночь», «Венецианский купец», «Буря»). Эта двойственность отражает не только символику воды, но и самого корабля. «Сундук и корзина, – пишет Фрейденберг, – уподобляются матке, отсюда символика плавающих по воде сундуков и корзин...»²⁶.

Корабль как пространство власти и идентичности: символические коды романтической литературы XIX века

Корабль с его многослойной символикой, объединяющей архетипические, топосные и повествовательные функции, выделяется как самостоятельный и характерный персонаж романтического дискурса. В романах Г. Мелвилла «Моби Дик» и Р. Л. Стивенсона «Остров сокровищ» корабль становится не только средством перемещения персонажей, но и сценой ключевых конфликтов, воплощающей архетипические модели пути, испытания и встречи с Иным. Компаративистский анализ этих текстов выявляет структурные и семантические параллели, касающиеся роли корабля в построении сюжета, характерологии персонажей и символической архитектуре произведений.

Одним из значимых сходств является задержка появления центральной фигуры, вокруг которой концентрируется повествование, что создаёт «особый драматический эффект»²⁷. В «Моби Дике» образ Ахав предваряется рассказами и реакциями экипажа, формирующими ауру таинственности. Уже в порту Нантакена Измаил, выбрав «Пекод», слышит от капитана Фалека: «Это благородный, хотя и не благочестивый, не набожный, но божий человек <...> Ахав побывал в колледжах, он побывал и среди каннибалов; ему известны тайны поглубже, чем воды морские <...> хороший человек, не богобоязненный хороший человек, вроде Вилланда, а богохульствующий хороший человек, скорее вроде меня, только в нем еще есть многое сверх этого»²⁸. Справедливо замечание Борхеса: «мир Мелвилла внушает тревогу»²⁹. Эту атмосферу усиливают библейские аллюзии и образы: встреча с

²⁴ **Барт, Р.** (2008). Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. / М.: Академический проект, с. 146.

²⁵ **Миф и литература древности.** (1978). М.: Наука, с. 330.

²⁶ **Фрейденберг, О. М.** (1997). Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, с. 183.

²⁷ **Маттисен, Отто.** (1972). Ответственность критики. М.: Прогресс, с. 119. Печ. л. 19,74.

²⁸ **Мелвилл, Герман.** (1987). Моби Дик или Белый Кит. Ленинград: Художественная литература. Ленинградское отделение, с. 128. Далее ссылки на ук. соч. в тексте в скобках под цифрой 1 с указанием страницы.

²⁹ **Борхес, Хорхе Луис.** (2000). Собр соч. в 4 томах. СПб.: Амфора, Т. 2, с. 697.

матросом Илией, предостерегшим Измаила и Квикег («Прощайте же, братья. Да вот еще, когда вы туда попадете, передайте им, что я почёл за лучшее к ним не присоединяться» (1, с. 141)), накладывается на прозвище Ахава «Старый Громобой» (1, с. 140).

Аналогичный приём применяет Стивенсон в «*Острове сокровищ*» в отношении Джона Сильвера: читатель слышит о нём задолго до появления. Джим получает строгий приказ «не пропустить моряка на одной ноге»³⁰ и признаётся: «Он преследовал меня даже во сне <...> Недёшево доставались мне мои четыре пенса в месяц: я расплачивался за них отвратительными снами» (2, с. 15). Этот нарративный ход подготавливает восприятие персонажа как амбивалентного – сочетающего харизму, стратегический ум и моральную двусмысленность.

Ключевым элементом сходства Ахава и Сильвера является физический изъян: оба лишены левой ноги. В романтической поэтике XIX века этот мотив выводит архетип одноногого пирата, превращая телесный недостаток в код идентичности. И Ахав с деревянной ногой, и Сильвер на костыле воплощают юнгианскую «манальность» – фигуру, обладающую сверхчеловеческой силой и способностью контролировать. Потеря конечности становится источником их одержимости и стремления к власти.

В топосном плане «*Пекод*» и «*Испаньола*» представляют собой изолированные пространства, которые Фуко определял как метафору корабля – автономный мир со своими законами и внутренней иерархией, вовлечённый в бесконечное морское пространство³¹. У Мелвилла «*Пекод*» оказывается не только средством движения, но и равным по масштабу оппонентом Белого Кита: «...кит развернулся, чтобы подставить лоб... но, заметив корпус судна, признал в нём более достойного противника и устремился ему навстречу» (1, с. 596). В мифопоэтической перспективе «*Пекод*» предстает микровселенной: от этнической пестроты команды до символической насыщенности деталей. У Стивенсона «*Испаньола*» выполняет иные функции. Подобно кораблю Дефо в «*Робинзоне Крузо*», она становится источником ресурсов и средством спасения: «порох, мушкеты, сухари, свинина, коньяк, чемоданчик с лекарствами» (2, с. 95). Но главное – это пространство смены власти: от капитана Смоллетта к пиратам и обратно. Символика флага маркирует узурпацию и реституцию: герой, отбив корабль, сбрасывает Весёлого Роджера и восклицает: «– Боже, храни короля! Долой капитана Сильвера!» (2, с. 136). У Мелвилла подобного визуального сигнала нет, однако сам «*Пекод*» становится символом одержимости Ахава и направленности всей экспедиции. В то время как у Стивенсона ключевым оказывается мотив захвата и возвращения корабля, перекликающийся с аналогичной ситуацией в «*Приключениях Артура Гордона Пима*» Эдгара По.

³⁰ Стивенсон, Роберт Луис. (1981). *Остров сокровищ*. Т. 2, с. 15. / в кн.: Роберт Луис Стивенсон. Собр. соч. в 5 томах. М.: Правда. Далее ссылки на ук. соч. в тексте в скобках под цифрой 2 с указанием страницы.

³¹ Foucault, M. (1997). *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias // Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* / ed. by Neil Leach. New York: Routledge. P. 330–336. URL: <https://surl.li/htrpzz> (accessed 11 Oct 2025).

Символика флага и имени усиливает семиотическую значимость корабля. Так, у Стивенсона «Испаньола» отсылает к Гаити (Эспаньола), вписываясь в колониальные конфликты. У Сабатини личностный смысл приобретает название «Арабелла», данное кораблю в честь женщины, сыгравшей решающую роль в судьбе капитана Блада («*Одиссея капитана Блада*», гл. 17). Имя и флаг вместе формируют систему знаков, определяющих принадлежность, власть и судьбу корабля.

Историко-литературная традиция пиратского романа уходит к Эксвемелину («*Пираты Америки*»), послужившему источником для Скотта, Купера и Сабатини. У Скотта в «*Пирате*» (1822) фигура Кливленда строится на двойственности благородного преступника, у Купера в «*Красном корсаре*» (1827) «Дельфин» предстает замкнутым микрокосмом, а у Сабатини корабль «Арабелла» воплощает *пиратскую утопию* – пространство альтернативной власти и нового социального порядка.

Если исходить из концепции паноптикума (Бентам)³², то пиратский корабль предстает как **анти-паноптикум**: власть капитана основана не на надзоре, а на доверии и согласии экипажа. Таким образом, пиратский корабль становится моделью альтернативного социального устройства, где дисциплина и кодекс чести (например, у Сабатини) формируют новый порядок.

В отождествлении корабля с живым существом важную роль играет имя, сохраняющееся за ним на протяжении всей «жизни»: «Сегодня называют корабль “Королевское счастье”, а завтра как-нибудь иначе. А по-нашему, как окрестили судно, так оно всегда и должно называться... Не менял своего прозвища и “Морж”, старый корабль Флинта, который насквозь пропитался кровью, а золота на нём было столько, что он чуть не пошёл ко дну» (2, с. 68). Имя корабля закрепляет его характер, биографию и память, превращая судно в участника событий.

Таким образом, корабль в романтической литературе XIX века предстает не просто средством передвижения, но самостоятельным персонажем, чья символическая нагрузка структурирует повествование и воплощает идеи власти, свободы и идентичности. В этом заключается глубинная романтическая семиотика корабля – как образа, сочетающего притягательность свободы и трагическую обречённость судьбы.

Корабль как лиминальное пространство и архетип перехода: от перинатальных матриц Эдгара По к хронотопу Умберто Эко

Показательным представляется сопоставление текстов Эдгара Аллана По и Умберто Эко, в которых образ корабля реализует архетип перехода и опыт предельных состояний. У По корабль выступает посредником между океаном и героем, символизируя одновременно «плаценту» и «утробу» (в терминах перинатальной психологии С. Грофа), а также медиатором между смертью и возрождением. Связь с архетипом Ковчега, Летучего Голландца и «корабля-границы» позволяет выявить универсальную символическую логику, интегрирующую готическую и экзистенциальную поэтику По в сценарий «смерти-и-рождения».

³² См.: Foucault, Michel. (1979). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Pantheon Books. URL: <https://surl.it/sigjhw> (accessed 11 Oct 2025).

В «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» воспроизводится полный цикл перинатальной драматургии. Первоначальное помещение героя в «окованный железом ящик, наподобие тех, в каких иногда перевозят фаянс»³³ предвосхищает технику сенсорной изоляции – «приём, основанный на лишении сенсорных стимулов»³⁴. БПМ I выражается в состоянии океанического блаженства: «...я отчётливо почувствовал наконец, что судно движется... и спокойно ожидал естественной развязки событий» (3, с. 237), что соотносится с описанием Грофа: «потребность в логическом мышлении резко уменьшается»³⁵. БПМ II воплощена в трюме «Дельфина»: удушливая атмосфера, жажда, давление: «У меня на груди тяжело лежали лапы какого-то огромного чудовища» (3, с. 238–240). Перинатальные корни насилия (БПМ III) выражены в сценах мятежа (гл. IV, сс. 252–259), бойни (гл. VIII, сс. 283–285), каннибализма (гл. XII, сс. 304–307). БПМ IV, связанная с «видениями ослепительно белого или золотого света» (4, с. 96), у По реализована через образы «белой пелены» и «огромных мертвенно-белых птиц», предвосхищающих погружение корабля «в обволакивающую мир белизну» (3, с. 383). Финальная фигура «человека с кожей белее белого» (там же) коррелирует с мотивом воскресения Христа (4, с. 97).

«Низвержение в Мальстрём» концентрируется на БПМ II–IV. Ощущение безвыходности БПМ II, «безнадежность и абсурдность этого состояния» (4, с. 67) передаётся через реплики: «Я был точно в столбняке», «...только сумасшедший мог на что-то надеяться»³⁶. Дальнейшее нарастание напряжения и «атмосфера сталкивающихся энергий» (4, с. 75–78) выражены образами падения парусника в бездну (5, с. 65), кругов на краю водоворота (5, с. 63), решением героя привязать себя к бочонку и «броситься в пучину» (5, с. 67). Освобождение (БПМ IV) наступает, когда «стенки гигантской воронки стали исчезать... течение Стрема подхватило меня» (5, с. 68). Расставшись с кораблём, герой проходит путь «exitus a morte, ибо в утробе матери мы мертвы, так как ещё не знаем, что живём»³⁷. В рассказе появляется двойной символ – корабль и бочонок, связанные с дородовыми переживаниями и предвосхищающими эмпирику Грофа.

В «Погребённом заживо» топос корабля переносится на шлюп. Герой, одержимый танатофобией, переживает спектр эмоций БПМ II: «Я пытался крикнуть; <...> но я не исторг ни звука из своих бессильных легких...» (5, с. 225), за чем следует нападение головорезов (5, с. 226). Освобождение (БПМ IV) приобретает характер психологического перерождения и «обретения душевной силы и равновесия» (5, с. 227).

³³ По, Эдгар. (1972). Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Т. 1, с. 235. / в кн.: Эдгар По. Собр. соч. в 2 томах. М.: Художественная литература. Далее ссылки на ук. соч. в тексте в скобках под цифрой 3 с указанием страницы.

³⁴ Гроф, Станислав. (2002). *Космическая игра*. М.: АСТ, с. 18.

³⁵ Гроф, Станислав. (2006). *Холотропное сознание*, М.: АСТ, с. 55. Далее ссылки на ук. соч. в тексте в скобках под цифрой 4 с указанием страницы.

³⁶ По, Эдгар. (1972). Низвержение в Мальстрем. Т. 2, с. 60. / в кн.: Эдгар По. Собр. соч. в 2 томах. М.: Художественная литература. Далее ссылки на рассказы По Низвержение в Мальстрем и Погребённые заживо в тексте в скобках под цифрой 5 с указанием страницы.

³⁷ Донн, Дж. (1998). Поединок со смертью / *John Donne*. Death's Duel, пер. Н. Н. Казанский и А. И. Янковский. URL: <https://surli.cc/njemla> (дата обращения: 11 окт. 2025).

В поэтике По корабль (или его функциональные аналоги – лодка, каюта) предстает универсальным архетипом смерти и возрождения, реализующим перинатальные сценарии.

У Эко центральная сцена романа связана с кораблем «Дафна», стоящим на якоре возле линии перемены дат. Перед ним – остров, видимый, но недостижимый: «Неплохая ситуация для потерпевшего: опора под ногами и суша почти под боком. Но Роберт не умел плавать. На борту не было шлюпки. Течение оттащило в сторону доску, доставившую его к кораблю»³⁸. Возникает «кошмарное ощущение трёх пустот» (6, с. 19) – моря, острова и корабля, создающее эффект неподвижности, превращающей движение в невозможность: «Роберт двигался к тому Острову, кой по промыслу Господню обретался в нереальности, в небытие предыдущего дня» (6, с. 352). В терминах Бахтина хронотоп удваивается и дробится на пары «корабль/Остров», «сегодня/вчера», порождая парадокс: «полночь пятницы на корабле – это полночь четверга на Острове» (6, с. 304).

Фуко определяет корабль как «гетеротопию *par excellence*»³⁹. Однако у Эко он оборачивается анти-гетеротопией (капсулой неподвижного взгляда), тогда как остров выполняет подлинную гетеротопическую работу: смещает время-пространство, разрешает «секрет Исходной точки – Punto Fijo» (6, с. 221). Антитеза Остров/корабль инвертирует роли: корабль становится фиктивным центром, остров – подвижной платформой. В мифологических моделях (кельтские *Emain Ablach*, полинезийские *motu*) острова дрейфуют, исчезают и возвращаются, подобно греческому Делосу до вмешательства Посейдона. Китайская сакральная география (плавающие в бездне пять священных гор) также строится на движении берегов⁴⁰, что объясняет их репрезентацию в садовых формах *один пруд – три холма*.

Для Роберто «Дафна» становится пространством амниотического опыта: он привязывает себя к судну канатом, воспринимая его как источник силы: «он приник к борту, будто испрашивал у “Дафны” прилива мощи» (6, с. 440). Под палубой расположены часовые механизмы, указывающие время во всех точках мира (6, с. 321), что позволяет рассматривать корабль как БПМ I. Разрыв с кораблём связан с утратой «прежнего» времени: «Он уничтожал время, собираясь в дорогу против времени» (6, с. 561). Переход к стадии рождения (БПМ II–IV) кореллирует со стихией моря, являющегося «водоразделом между состояниями»⁴¹. Решимость героя покинуть «Дафну» – это символический выбор рождения: «Прежде чем судьба и воды примут решение за него... он перевёл взгляд на Остров» (6, с. 561).

Сопоставление По и Эко показывает две модели: в романтической поэтике корабль символизирует смерть и возрождение в структуре перинатальных матриц, а у Эко – хронотопический парадокс неподвижного корабля и подвижного острова, где рождение мыслится как преодоление фиксации времени и пространства. В обоих

³⁸ Эко, Умберто. (2012). Остров накануне. М.: Астрель, с. 19. Далее ссылки на ук. соч. в тексте в скобках под цифрой 6 с указанием страницы.

³⁹ Foucault, M. (1997). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias // Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory / ed. by Neil Leach. New York: Routledge. P. 330–336. URL: <https://surl.li/htrpzz> (accessed 11 Oct 2025).

⁴⁰ См.: Кэ, Юань. (1987). Мифы Древнего Китая. М.: Наука, с. 53–54.

⁴¹ Петрович, Горан. (2000). Атлас, составленный небом. Анатомика IV. СПб.: Амфора, с. 177.

случаях корабль остаётся ключевым архетипом перехода, обрамляющим опыт границы и становящимся универсальной моделью смыслового преобразования.

Символика корабля: от персонификации и духовного опыта к национальной судьбе (Хулио Кортасар – Костан Зарян)

Хулио Кортасар и Костан Зарян, принадлежащие к разным культурным традициям, сходятся в использовании образа корабля как символического пространства судьбы. В их романах этот образ выходит за рамки реального предмета и приобретает экзистенциальное и историко-мифологическое измерение: у Кортасара он связан с опытом иррационального, у Заряна – с национальной памятью и надеждой на возрождение.

В «Лотерее» Хулио Кортасара корабль выступает как символ столкновения человека с абсурдом, где привычное путешествие оборачивается нарушением ожидаемого порядка. Хотя это первая опубликованная книга писателя (1960), в ней уже проявляются характерные черты его поэтики: экзистенциальный ужас, скрытая в повседневности таинственность, элементы фантастического и алогичного, столкновение сознания с непостижимым, игра как способ выхода за пределы обыденного. Эти мотивы восходят и к латиноамериканской (Борхес), и к западной традиции (Китс, Новалис, По, Гёльдерлин, Музиль, Рильке, Кафка).

Эпиграфом к роману служит цитата из «Идиота» Ф. Достоевского: «...Что должен делать повествователь с простыми, совершенно “обыкновенными” людьми и как представить их читателю, сделав хотя бы в малой степени интересными?». Произведение можно рассматривать как фрагмент жизни «обычных» людей, который благодаря «игре бытовой диалектики» и системе символов постепенно трансформируется в пространство фантастического – приём, характерный для Новалиса, По, Кафки и Борхеса. По справедливому замечанию И. Тертерян, «кортасаровские символы – это точки встречи философии и повседневности»⁴².

Сюжет строится вокруг девятнадцати счастливиц, выигравших в лотерею кругосветное путешествие. Их реакция двойна: радость сопровождается сомнением – «Всю жизнь жалуемся, что ничего интересного не происходит, – сказала Клаудия, – а как только что-то происходит, многие из нас начинают тревожиться»⁴³. Внешне обыденное плавание постепенно приобретает черты необычного. На борту «Малкольма» всё окрашено в загадочные тона: корабль словно стоит на месте, часть помещений закрыта, появляются слухи о заразных больных. Персонажи совершают путешествия внутрь самих себя: Персион, стремясь постичь тайны космоса, изучает расписания железных дорог Португалии. Постепенно корабль наделяется символическим обликом: «Словно это волшебный поезд, – говорит один из героев, – входишь – и попадаешь в мир чудес» (7, с. 57). Плавание завершается «водяным безумием» (7, с. 100), и пассажиры, пережив хаос и неуверенность, возвращаются к счастливой повседневности.

Наряду с этим в литературной традиции корабль осмысливается как образ личности и индивидуального пути. Представления о его персонификации имеют

⁴² Тертерян, И. (1988). Человек мифотворящий. М.: Советский писатель, с. 432.

⁴³ Чпрлшшшр, Խ. (1983): Վիճակագրություն. Եր. «Սովետական գրող», էջ 57: Далее ссылки на ук. соч. в тексте в скобках под цифрой 7 с указанием страницы.

архетипические, мифологические корни: чтобы наделить судно магической силой, носовую часть нередко оформляли в виде устрашающего существа – головы дракона или орла. В оде «К кораблю Вергилия» (Ног., *Carm.* I, 3) Гораций обращается к кораблю как к живому существу, ответственному за судьбу поэта. Христианская традиция развивает мотив отождествления человека и корабля: Филон Александрийский и Ориген сопоставляют тело человека с кораблём, подчёркивая необходимость мудрого «кормчего» души.

В армянской средневековой поэзии аллегория корабля нередко становится образом духовной драмы. В одном из гимнов Месропа Маштоца (*Ի խորի մեղաց ծովի տիրերկրիս ծփիս, Նախապէս բարի, փրկես զիս:*) в переводе Валерия Брюсова читаем: «Море жизни всегда обуреваютъ меня. / Воздвигаетъ Враг валы на меня. / Добрый Кормчий, Ты – оборони меня!»⁴⁴ Григор Нарекаци в «Книге скорбных песнопений» также уподобляет себя кораблю, качающемуся в море страстей (гл. III, строфы 134–136). В западноевропейской литературе позднее мотив персонификации получает развитие в романтической и символистской поэзии: от морских поэм Кольриджа и Байрона и «Северного моря» Гейне до романа В. Гюго «Труженики моря», где Жильянт фактически отождествляется с кораблём «Дюранд», а также в поэтике Бодлера и Рембо («Пьяный корабль»). Эта линия – от античной персонификации до романтизма и символизма – формирует традицию, в рамках которой образ корабля осмысливается как носитель личного и духовного опыта.

На этом фоне роман Костана Заряна «Корабль на горе» приобретает особую значимость. Его историческая природа очевидна, хотя автор и не относил текст к жанру исторического романа в строгом смысле, определяя его как «повесть духа» – повествование об армянском народе в один из наиболее судьбоносных периодов национальной истории. По признанию писателя, в основе замысла лежит «в наших телах и сердцах еще страдающее прошлое»⁴⁵, что можно соотнести с чаренцевскими образами «больного усилия мозга» и «сердечной болезни» («Страна Наири»). В этом контексте корабль предстает многозначным символом: он воплощает государство, родину, дом и спасение подобно Ноеву ковчегу и, одновременно, отражает внутренний облик героя.

На фоне событий начала XX века и Армении с её областями и городами (Ереван, Гюмри, Карс, Севан, Сардарapat) и Кавказа (Батуми, Тифлис) роман насыщен описаниями общественной и частной жизни: пиров, церемоний, религиозных обрядов; вместе с тем по мере развития действия в нём всё более нарастают мотивы голода, войны и смерти.

Центральным событием повествования становится дерзкий замысел русского офицера флота Ара Геряна, названного автором «капитаном Чёрного моря и всех морей» (8, с. 53) и вначале представленного как «капитан дальних плаваний» (8, с. 11). Его цель – доставить корабль на озеро Севан как символический акт, призванный содействовать возрождению национальной жизни. В Батуми Герян приобретает новый корабль и доставляет его по железной дороге в Ереван; однако политические и экономические трудности препятствуют осуществлению замысла, и

⁴⁴ Поэзия Арменіи. (1987). Ер.: «Советакан грох», с. 157.

⁴⁵ Զարյան, Վ. (1943): Նախը լեռան վրա: Բնական Սպորան շարերնր, էջ 8: Далее ссылки на ук. соч. в тексте в скобках под цифрой 8 с указанием страницы.

с помощью быков корабль удаётся дотянуть лишь до Канакера. Несбыточность мечты на фоне краха национальных надежд приобретает особую выразительность. Геряна сопровождают армяне, прибывшие из Франции, Америки, России и других стран, объединённые общей мечтой о спасении родины, однако отчаяние и неуверенность велики: «Будем плясать на пепелище» (8, с. 48), – звучит горькая формула времени, когда «турок убивает тело, а большевик – душу» (8, с. 444).

Наряду с исторической канвой роман формирует мифологический образ Армении. Эпиграфом служит мысль Гераклита: «Всё полно духами и демонами». Демоны создают трагический фон, тогда как души связывают повествование с идеей возрождения. Зарян воссоздаёт языческую, сильную Армению: «Говорят, до Просветителя на этих землях жили великие и могучие боги» (8, с. 80). В тексте появляется символический персонаж, архетип мудреца – Петрос Марк. Он приходит и уходит внезапно, передавая Ара Геряну идеи национальной идентичности, миф о Ваагне и другие духовные ценности. В этой оптике борьба Армении предстаёт как сражение света и тьмы: «Или зверь победит, или мы» (8, с. 343).

В произведении доминируют символические образы корабля, горы и моря. Армянские горы во главе с «императором Араратом» – неотъемлемая часть национальной идентичности. При этом Зарян противопоставляет гору и море, подчёркивая приоритет последнего: «Всё приходит из моря, всё уходит в море» (8, с. 53). По его убеждению, «недостаток моря – это недостаток жизненной силы в нашей национальной жизни»⁴⁶. Символика корабля получает особый вес: библейский ковчег, культ моря французских символистов и собственные тексты Заряна («Путник и его путь», «Крушение корабля») формируют многослойный контекст. В очерке 1920 года⁴⁷ автор цитирует Данте, сравнившего себя с «кораблём без руля»⁴⁸. В «Корабле на горе» семантика образа достигает предельной насыщенности: судну дано имя «Альбатрос», отсылающее к Бодлеру («Цветы зла»). В. Беньямин, анализируя поэтику Бодлера, подчёркивал именно символику корабля как воплощение колебания между крайностями: «Подобно кораблям, – пишет он, – колебаться между крайностями – вот чего жаждал Бодлер»⁴⁹. Эти слова переключаются с размышлениями самого Заряна в «Путнике и его пути»: «Постоянное – против непостоянного. Непокоримая воля, вонзённая в сердце стихийного. Я – в буре»⁵⁰.

В результате «Альбатрос» Ара Геряна предстает как выражение страсти к невозможному и дерзновенному. «Корабль в Ереване?» (8, с. 280) – удивляются горожане. «Лучше бы привёз пушки, а не этот самовар» (8, с. 334), – иронизируют противники. Финал романа окрашен трагизмом: падение Карса, предательство коммунистов, самоубийство армянского офицера. На этом фоне перед Геряном

⁴⁶ Չարյան, Շ. (2010): Անցորդը և իր ճամբան: Եր. Սարգիս Խաչենց, էջ 97:

⁴⁷ Տմ.: Ուտան: (1920): N10, էջ 407:

⁴⁸ Ср.: «Поистине я был ладьей без руля и без ветрил; сухой ветер, вздымаемый горькой нуждой, заносил ее в разные гавани». // Данте. Пир, I, III, 5// Данте Алигьери. (1968). Малые произведения. М.: «Наука», с. 116.

⁴⁹ Беньямин, В. (2004). Маски времени. СПб: symposium. с. 163.

⁵⁰ Չարյան, Շ. (2010): Անցորդը և իր ճամբան: Եր. Սարգիս Խաչենց, էջ 95:

стоят вопросы, связывающие судьбу родины, корабля и его самого: «Что ждало страну? Что ждало корабль? Что ждало его самого?» (8, с. 395).

В сопоставлении становится очевидно, что в «Лотерее» Кортасара корабль предстает как образ выхода за границы рационально постижимого и экзистенциального испытания, а в «Корабле на горе» Заряна – как символ национальной судьбы, памяти и возрождения. Эта традиция – от античной и христианской персонификации до модернистских интерпретаций – показывает, что один и тот же образ способен выражать различные уровни человеческого бытия: личный и коллективный, экзистенциальный и исторический.

Заклучение

Образ корабля в мировой литературе предстает универсальным семиотическим оператором, соединяющим миф, психологию, историю и поэтику. От античных представлений о ладье Харона и ковчеге Ноя до романтической символики XIX века, от перинатальных матриц По до хронотопических экспериментов Эко, от метафизических поисков Кортасара до национального «Корабля на горе» Заряна, корабль выступает точкой схождения универсального и уникального.

В его символике соединяются четыре ключевые линии. Во-первых, это архетип перехода, где корабль воплощает опыт порога между жизнью и смертью, хаосом и космосом, прошлым и будущим. Во-вторых, это пространство власти и закона, где судно становится моделью государства, альтернативной утопией или антипаноптиком. В-третьих, это медиатор субъективного опыта – от персонифицированного «я-корабля» в духовной поэзии до структур рождения и возрождения в психологии Станислава Грофа. В-четвёртых, это фигура национальной судьбы, где корабль превращается в ковчег, удерживающий память и надежду народа.

Корабль, таким образом, не является лишь образом-украшением: он конституирует саму структуру повествования и мышления. Он превращает пространство во время (Эко), телесное в духовное (По), коллективное в личное (Зарян), а историческое – в символическое (романтики XIX века). Его топика пересекает линии мифологического, философского и эстетического опыта, становясь моделью культурного самопознания.

В финале можно утверждать, что именно образ корабля задаёт универсальный язык для разговора о границах человеческого существования. Он позволяет артикулировать переход и кризис, власть и спасение, судьбу и свободу – в едином семиотическом контуре. В этом заключается его исследовательская и философская ценность: корабль становится не только героем литературных историй, но и метафорой самой культуры, чьё бытие всегда связано с движением, испытанием и преодолением предела.

ԱՐԱ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ, ՆԱՏԱԼԻՅԱ ԳՈՆՉԱՐ-ԽԱՆՁՅԱՆ – Նավի սեմիոտիկան. առասպելից դեպի ազգային ինքնաճանաչման մոդել – Հոդվածը ձևավորում է համապարփակ հետազոտական դիտանկյուն նավի կերպարի շուրջ՝ որպես բազմազործառութային սեմիոտիկ մեխանիզմ, որը միավորում է դիցաբանությունը, կրոնափիլիսոփայական խորհրդանիշաբանությունը, մշակութային սեմիոտիկան և նոր ու ժամանակակից գրականության պոետիկան: Տեսական շրջանակը միավորում է տոպոսաբանությունը,

արքետիպային մոտեցումը, մշակույթի փիլիսոփայությունը, քրոնոտոպիկան, հեթերոտոպիան և պերինատալ հոգեբանությունը: Հնագույն և միջնադարյան աղբյուրներից մինչև Մելվիլ, Մթիվենսոն, Պո, Էկո և Կոստասար ընդգրկող նյութի վրա ցույց է տրվում, որ «նավը» գործում է որպես քրոնոտոպի օպերատոր՝ տարածական հակասությունները փոխակերպելով ժամանակային, որպես իշխանության և օրենքի տարածք (պետության մոդել / հակապանօպտիկոն), որպես սուբյեկտիվ փորձառության միջնորդ (մահվան-և-վերածննդի սցենարներ՝ Պոյի մոտ) և որպես ազգային ճակատագրի կերպար՝ Կոստան Զարյանի «Նավը լեռան վրա» վեպում:

Գիտական նորություններն են՝ (1) նավի գործառնությունների տիպաբանության մշակումը (շեմ / տուն / իշխանություն / անձ), (2) «նավը՝ որպես քրոնոտոպի օպերատոր» մոդելի առաջարկումը, որը բացահայտում է հակահեթերոտոպիկ ազդեցությունները Էկոյի մոտ, և (3) Զարյանի վեպի ստերիոտիպիկան ու ինքնընկալման հարացույցի ընթերցումը, որտեղ փրկությունը միահյուսվում է ազգային ինքնաճանաչման ծրագրին: Եզրակացվում է, որ «նավը» դեկորատիվ մոտիվ չէ, այլ իմաստային նախագծման միջուկ, որը կապում է նշանակությունները՝ դիցաբանությունից դեպի պատմություն, հավաքականից դեպի անհատական, մարմնայինից դեպի հոգևոր ոլորտներ՝ ձևավորելով սահմանային փորձառության համընդհանուր լեզու:

Բանալի բառեր – *տոպոս, արքետիպ, խորհրդանիշ, քրոնոտոպ, հեթերոտոպիա, պերինատալ մատրիցաներ, Մելվիլ, Պո, Էկո, Կոստան Զարյան*

ARA ARAKELYAN, NATALIA GONCHAR-KHANJYAN – *The Semiotics of the Ship: From Myth to the Model of National Self-Knowledge.* –The article develops an integrated research perspective on the image of the *ship* as a multifunctional semiotic mechanism linking mythology, religious symbolism, cultural semiotics, and the poetics of modern and contemporary literature. The theoretical framework unites topoi-studies, archetypal analysis, cultural philosophy, chronotopics, heterotopology, and perinatal psychology. In the material ranging from ancient and medieval sources to Melville, Stevenson, Poe, Eco, and Cortázar, the *ship* is shown to operate as a chronotopic operator (translating spatial conflicts into temporal ones), a space of power and law (state model / anti-panopticon), a mediator of subjective experience (death-and-rebirth scenarios in Poe), and a figure of national destiny (Costan Zarian’s novel *The Ship on the Mountain*).

The study’s originality lies in (1) a typology of the ship’s functions (threshold / home / power / personality) and their dynamic transitions; (2) a model of the “ship as chronotope operator,” revealing anti-heterotopic effects in Eco; and (3) the interpretation of Zarian’s text as a soteriological and introspective paradigm in which salvation is integrated with a program of national self-knowledge. The conclusion argues that the *ship* is not a decorative motif but the core of semantic design, transporting meanings between myth and history, the collective and the personal, the bodily and the spiritual—thus providing a universal language for describing the liminal experience of human existence.

Key words: *topos, archetype, symbol, chronotope, heterotopia, perinatal matrices, Melville, Poe, Eco, Costan Zarian*

Литература/References

- Алигъери, Данте. (1967). Божественная комедия. М.: Наука. 655 с. (Alig'eri, Dante. (1967). *Vozhestvennaya komediya*. М.: Nauka. 655 s.).
- Алигъери, Данте. (1968). Малые произведения. М.: Наука. 652 с. (Alig'eri, Dante. (1968). *Malye proizvedeniya*. М.: Nauka. 652 s.).
- Апулей. (1956). *Метаморфозы*. Книга VI, с. 199 / Апулей. *Апологии. Метаморфозы. Флориды*. М.: Наука. Печ. л. 31,8 + 1 вкл. (Apuley. (1956). *Metamorfozy*. Книга VI. М.: Nauka).
- Барт, Р. (2008). *Мифологии* / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. / М.: Академический проект. 352 с. (Bart, R. (2008). *Mifologii*. М.: Akademicheskii proekt).
- Беньямин, В. (2004). *Маски времени*. СПб: symposium. 482 с. (Ben'yamin, V. (2004). *Maski vremeni*. SPb: Symposium).
- Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. (1975). М.: Художественная литература. 43,85 усл. печ. л. (Beovulf. Starshaya Edda. Pesn' o Nibelungakh. (1975). М.: Khudozhestvennaya literatura).
- Бидерман, Х. (1996). *Энциклопедия символов*. М.: Республика. 336 с. (Biderman, Kh. (1996). *Entsiklopediya simvolov*. М.: Respublika).
- Борхес, Хорхе Луис. (2000). *Собр. соч.* в 4 томах. СПб.: Амфора, Т. 2. Усл. печ. л. 44,52. (Borkhes, Khorkhe Luis. (2000). *Sobr. soch.* v 4 tomakh. SPb.: Amfora).
- Гроф, Станислав. (2002). *Космическая игра*. М.: АСТ. 248, [8] с. (Grof, Stanislav. (2002). *Kosmicheskaya igra*. М.: AST).
- Гроф, Станислав. (2006). *Холотропное сознание*, М.: АСТ. 267, [5] с. (Grof, Stanislav. (2006). *Kholotropnoe soznanie*. М.: AST).
- Донн, Дж. (1998). *Поединок со смертью* / John Donne. *Death's Duel*, пер. Н. Н. Казанский и А. И. Янковский. // <https://surli.cc/njemla> (дата обращения: 11 окт. 2025). (Donn, Dzh. (1998). *Poedinok so smert'yu*).
- Кэ, Юань. (1987). *Мифы Древнего Китая*. М.: Наука. 527 с. (Ke, Yuan'. (1987). *Mify Drevnego Kitaya*. М.: Nauka).
- Кэмпбелл, Дж. (1997). *Маски Бога. Творческая мифология*. М.: Золотой век. 332 с. (Kempbell, Dzh. (1997). *Maski Boga*. М.: Zolotoy vek).
- Литературная энциклопедия*. (2001). М.: НПК «Интелвак». (*Literaturnaya entsiklopediya*. (2001). М.: NPK «Intelvak»).
- Лорд, А. (1984). *Сказитель*. М.: Восточная литература, РАН. 370 с. (Lord, A. (1984). *Skazitel'*. М.: Vostochnaya literatura).
- Маттисен, Отто. (1972). *Ответственность критики*. М.: Прогресс. Печ. л. 19,74. (Mattisen, Otto. (1972). *Otvettvennost' kritiki*. М.: Progress).
- Мелвилл, Герман. (1987). *Моби Дик или Белый Кит*. Ленинград: Художественная литература. Ленинградское отделение. Усл. печ. л. 33,65. (Melvill, German. (1987). *Mobi Dik ili Belyy Kit*. Leningrad).
- Мелори, Томас. (1974). *Смерть Артура*. М.: Наука. Усл. печ. л. 65,81. (Melori, Tomas. (1974). *Smert' Artura*. М.: Nauka).
- Петрович, Горан. (2000). *Атлас, составленный небом. Анатомика IV*. СПб.: Амфора, 2000. 282 с. (Petrovich, Goran. (2000). *Atlas, sostavlennyy небом*. SPb.: Amfora).
- По, Эдгар. (1972). *Собр. соч.* в 2 томах. М.: Художественная литература. Усл. печ. л. 21,603. (Po, Edgar. (1972). *Sobr. soch.* М.: Khudozhestvennaya literatura).
- Поэзия Армении*. (1987). Ер.: «Советакан грох». 523, [1] с. (Poeziya Armenii. (1987). Ер.: «Sovetakan grokh»).
- Пропп, В. (1986). *Исторические корни волшебной сказки*. Л.: Издательство ленинградского университета. 370 с. (Propp, V. (1986). *Istoricheskie korni volshebnoi skazki*. L.).
- Пушкин, А.С. (1975). *Собр. соч.* Т. 3. М.: Художественная литература. Усл. печ. л. 25,38. (Pushkin, A.S. (1975). *Sobr. soch.* М.).
- Роллестон, Т. (2004). *Мифы, легенды и предания кельтов*. М.: Центрполиграф. 354 с. (Rolleston, T. (2004). *Mify, legendy i predaniya kel'tov*. М.: Tsentrpoligraf).

- Рошаль, В. (2006). Энциклопедия символов. М.-СПб: АСТ. 1008 с. (Roshal', V. (2006). Entsiklopediya simvolov. M.-SPb: AST).
- Стивенсон, Роберт Луис. (1981). Собр. соч. в 5 томах. Т. 2. М.: Правда. Усл. печ. л. 21,42. (Stivenson, Robert Luis. (1981). Sobr. soch. M.).
- Тертерян, И. (1988). Человек мифотворящий. М.: Советский писатель. 560 с. (Terteryan, I. (1988). Chelovek mifotvoryashchiy. M.).
- Фрейденберг, О. (1978). Миф и литература древности. М.: Наука, 606 с. (Freidenberg, O. (1978). Mif i literatura drevnosti. M.).
- Фрейденберг, О. (1997). Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт. 448 с. (Freidenberg, O. (1997). Poetika syuzheta i zhanra. M.).
- Фуко, М. (1997). История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга. 576 с. (Fuko, M. (1997). Istoriya bezumiya v klassicheskuuyu epokhu. SPb.).
- Харрисон, И. и др. (2009). Знаки и символы. М.: Астрель. 355 с. (Kharrison, I. i dr. (2009). Znaki i simvol. M.).
- Шейнина, Е. (2007). Энциклопедия символов. М.: АСТ. 591 с. (Sheynina, E. (2007). Entsiklopediya simvolov. M.).
- Эко, Умберто. (2012). Остров накануне. М.: Астрель. 576 с. (Eko, Umberto. (2012). Ostrov nakanune. M.).
- Элиаде, М. (2000). Миф о вечном возвращении. М.: Ладомир. 414 с. (Eliade, M. (2000). Mif o vechnom vozvrashchenii. M.).
- Юнг, К.Г. (1999). Архетип и символ. М.: Psychologie und Alchemic. 304 с. (Yung, K.G. (1999). Arkhetip i simvol. M.).
- Աճառյան, Հ. (1977): Հայերեն արմատական բառարան, հ. III, Երևան. ԵՊՀ հրատարակչություն, 636 էջ: (Ačağyan, H. (1977): Hayeren armatakan bařaran, h. III, Erevan. EPH hratarakč'ut'yun, 636 ej):
- Չարյան, Վ. (1943): Նավը լեռան վրա: Բնստոն. Տպարան Հայրենիք, 455 էջ: (Zaryan, K. (1943): Navë leřan vra. Boston. Traran Hayrenik, 455 ej):
- Չարյան, Վ. (2010): Անցորդը և իր ճամբան: Եր. Սարգիս Խաչենց, 620 էջ: (Zaryan, K. (2010): Anc'ordë yev ir č'amban. Er. Sargis Xac'enc', 620 ej):
- Չորտաաար, Խ. (1983): Վիճակախաղ: Եր. Սովետական գրող, 440 էջ: (Kortasar, X. (1983): Vič'akaxař. Er. Sovetakan groř, 440 ej):