

RU

Пространственно-временная организация
новеллы Р. Тёпфера «Большой Сен-Бернар»

Анисимова А. Н., Ефремова Ю. И.

Аннотация. Цель исследования – выявить своеобразие пространства и времени новеллы Р. Тёпфера «Большой Сен-Бернар», определяющее специфику его художественного мира. Научная новизна работы заключается в том, что впервые авторами были рассмотрены хронотопические особенности новеллы Р. Тёпфера «Большой Сен-Бернар». Полученные результаты показали, что хронотоп произведения по своим характеристикам конкретен, подвергается деформации и трансформации. Анализ пространственно-временных характеристик исследуемой новеллы позволил выделить четыре типа хронотопа: хронотоп монастыря, хронотоп дороги, хронотоп сада, вертеровский хронотоп. С помощью пространственно-временного континуума Р. Тёпфер раскрывает характер героев новеллы. Восприятие пространства тесно связано с переживаемыми героями чувствами. Особенностью произведения швейцарского писателя является неоднозначное восприятие пространства разными героями при различных условиях. Элементы идиллического хронотопа – “locus amoenus”, уединенность жизни на природе, топос швейцарских Альп – приобретают у Р. Тёпфера иронический оттенок. В основном представлено открытое пространство, что, на наш взгляд, можно объяснить взаимозависимостью героев и окружающего мира.

EN

The space-time organisation of R. Töpffer’s novella “The Great St Bernard”

Anisimova A. N., Efremova Y. I.

Abstract. The aim of the research is to identify the uniqueness of space and time in R. Töpffer’s novella “The Great St Bernard” (“Le Grand Saint-Bernard”), which determines the specifics of his artistic world. The paper is original in that it is the first to consider the chronotope features of R. Töpffer’s novella “The Great St Bernard”. The research findings showed that the chronotope of the work is specific in its characteristics, undergoes deformation and transformation. The analysis of the spatial and temporal characteristics of the novella under study made it possible to distinguish four types of the chronotope: the chronotope of the monastery, the chronotope of the road, the chronotope of the garden, the Werther chronotope. With the help of the space-time continuum, R. Töpffer reveals the characters’ nature in the novella. The perception of space is closely related to the feelings experienced by the characters. The ambiguous perception of space by different characters under different conditions is a distinctive feature of the Swiss writer’s work. The elements of the idyllic chronotope, i.e. “locus amoenus”, the solitude of life in nature, the topos of the Swiss Alps, acquire a touch of irony in R. Töpffer’s novella. An open space is mainly presented, which, in our opinion, can be explained by the interdependence of the characters and the surrounding world.

Введение

Концепция хронотопа, разработанная М. М. Бахтиным, вызывает большой интерес ученых и в настоящее время. Актуальность подобных исследований связана с необходимостью более детального изучения типов хронотопа в литературных произведениях XIX в. Данные категории являются основополагающими для любого литературного произведения, так как задают определенную систему координат, внутри которой раскрывается художественный замысел произведения.

В ходе написания данной работы были поставлены следующие задачи: проанализировать специфику художественного пространства произведения, охарактеризовать его временную организацию, рассмотреть типы хронотопа новеллы.

Объектом нашего исследования является пространственно-временной континуум, предметом – хронотоп новеллы Р. Тёпфера «Большой Сен-Бернар».

В ходе работы были использованы следующие методы литературоведческого исследования: сравнительно-исторический, функциональный, типологический и структурно-описательный.

Хронотоп в работе рассматривается на материале новеллы Р. Тёпфера «Большой Сен-Бернар» (Тёпфер Р. Женевские новеллы. М.: Наука, 1982).

Теоретическую базу нашей работы составили исследования М. М. Бахтина, связанные с разработкой теории пространственно-временных отношений, определяющие их как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» (1975, с. 253). С точки зрения Н. Д. Тамарченко и соавторов (Тамарченко, Тюпа, Бройтман, 2004), хронотоп представляет собой пространственно-временное единство мировидения, в рамках которого мыслима смена точек зрения или динамика эпизодов; глубинный уровень объектной структуры. Рассматривая художественное пространство, Ю. М. Лотман (2004) включает в него такие подтипы, как «волшебное и бытовое, внешнее или внутреннее», а Р. А. Зобов и А. М. Мостепаненко (1974) выделяют концептуальное и перцептуальное пространство.

С. В. Каширина (2006) говорит о таких моделях художественного пространства, как реальное, фантастическое, психологическое и виртуальное. Д. А. Балаклеец (2023, с. 18) анализирует основные подходы к трактовке термина «хронотоп», а также рассматривает его функциональные особенности.

Художественное время Д. С. Лихачев понимает как «явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время, и философское его понимание писателем» (1979, с. 21).

Уточняя взаимозависимость эмоционально-волевого состояния персонажа и его ментального совмещения настоящего, прошедшего и будущего в терминах одновременности, К. Г. Иштоян (2022) считает, что герои воспринимают время как пространство, которое разворачивается не по вертикали (хронологически), а сливается в одной точке на горизонтальной оси.

Бесспорным является то, что верная интерпретация пространственно-временных категорий ведёт к правильному пониманию текстов и способствует более глубокому и полному читательскому восприятию (Муровская, 2020).

Практическая значимость работы заключается в том, что её материалы могут представлять интерес для дальнейших исследований, посвящённых творчеству Р. Тёпфера, а также использоваться при преподавании дисциплин литературоведческого цикла.

Обсуждение и результаты

Классик швейцарской литературы XIX в. Родольф Тёпфер (1799-1846) был не только теоретиком искусства, художником-иллюстратором, но и автором романов и эпических произведений малой формы (Седелник, 2002).

Главной темой его новеллы «Большой Сен-Бернар», опубликованной в 1837 г., является противопоставление реального мира миру художественному. Сюжет построен таким образом, что постепенно главный герой, первый нарратор, который изначально считал, что слово писателя всегда истинно, убеждается в его лживости. Это происходит благодаря одной истории, по-разному трактуемой туристом-графоманом и остальными участниками события. Турист считает, что спас молодую девушку от лавины, несущей смерть, в то время когда её близкие даже и не думали ей помочь. На самом же деле никакая опасность девушке не грозила, и действия молодого человека были восприняты со смехом барышней, её отцом и братом. Главный герой выслушивает обе версии, понимая, что писатель многое преувеличил. Спустя некоторое время, гостя у тетушки, он слышит, как она и её гости плачут над какой-то книгой. Сосредоточившись, он понимает, что эта книга принадлежит тому самому туристу, а плачут они над той самой вымышленной историей, и ему сразу вспоминается фраза давнего знакомого: *«Всё это – надгробные надписи»* (Тёпфер, 1982, с. 360).

В новелле есть вторая сюжетная линия – влюбленность главного героя в «спасенную» девушку Луизу. Эта любовь не имеет развития, так как девушка в скором времени выходит замуж. Печаль героя через несколько недель ослабевает, тем самым сюжетная линия завершается.

Специфика пространственно-временных отношений заключается в том, что герои данной новеллы воспринимают их по-разному, что оказывается существенным в раскрытии темы.

Особенностью художественного времени новеллы является его дискретность. События в повествовании выстроены линейно и объясняют друг друга. Сколько месяцев или лет проходит между тем, как герой слушает рассказ о спасении девушки, и тем, когда он узнает, что эта история легла в основу книги, мы не знаем. Однако отсутствие указания в повествовании на точные даты не позволяет говорить об отсутствии конкретизации. Она выражается в упоминании месяца, времени суток, продолжительности путешествия главного героя: *«...дело было в конце июля»*, *«...в шесть часов мы отправились из харчевни...»* (Тёпфер, 1982, с. 344), *«Утром за завтраком...»* (Тёпфер, 1982, с. 349), *«...турист отбыл час назад»* (Тёпфер, 1982, с. 349), *«...через четыре часа мы прибыли в Аосту»* (Тёпфер, 1982, с. 351), *«...через несколько недель тоска постепенно утихла»* (Тёпфер, 1982, с. 353), *«Приехав прошлой осенью в Женеву...»* (Тёпфер, 1982, с. 354).

Достаточно большое внимание уделяется временным характеристикам при описании жизни тетушки героя, в юности бывшей гувернанткой, о чем рассказчик трижды упоминает на протяжении трех страниц, что порождает ироническое восприятие данного факта, как и то, что своего кузена Эрнеста он называет не иначе как сыном, родившимся после смерти отца (единственная значимая характеристика данного героя).

Мы узнаем, что сорок лет назад она похоронила мужа, прожив с ним счастливо всего три месяца. Через шесть месяцев после похорон у неё появился на свет сын. Повествователь иронично описывает этапы воспитания своего кузена. Довольно подробное авторское отступление несколько прерывает ход повествования, но оно необходимо, чтобы доказать читателю достоверность событий новеллы. Именно тетушка так близко к сердцу воспринимает роман, написанный знакомым герою туристом, события которого им надуманы.

Таким образом, время в новелле движется неравномерно: дни спора об истинности искусства, знакомство с путешественниками и Луизой, поездка с её семьей в соседний город, финальный рассказ о пребывании в гостях у тетушки наполнены событиями и подробно описаны. Далее время исчисляется неделями менее насыщенными. Позднее ощущение динамичности событий теряется: сколько времени проходит после путешествия героя до его поездки к тетушке, мы не знаем. Финал произведения тесно связан с началом, а именно: герой понимает правдивость высказывания, отрицаемого им ранее: *«Всё это – надгробные надписи»* (Тёпфер, 1982, с. 360), поэтому можно считать, что время новеллы «Большой Сен-Бернар» завершённое, дискретное, конкретное, интенсивное в начале и конце повествования и движется прерывисто.

Пространство новеллы конкретно и разнообразно: события происходят в монастыре Сен-Бернара, Альпах, городах Аоста, Иврея, Женева, упоминается о Риме, Неаполе, Флоренции. В название выведен конкретный географический топоним – альпийский перевал Сен-Бернар, который, по мнению настоятеля расположенного там монастыря, *«хоть и знаменит, но мало известен...»* (Тёпфер, 1982, с. 341). Именно это странное сопоставление топоса и субъективной сути художественного творчества, базирующейся на вымысле и фантазии, является поводом для завязки спора между посетителями: *«...о нём мало известно именно потому, что он слишком часто описывается. С вашей знаменитой горой обстоит так же, как со многими современными писателями, которых мы... знаем по фельетонам, биографиям и эстампам. Фельетоны остряют, биографии лгут, а портреты лгут. Всё вместе лживо как надгробные надписи»* (Тёпфер, 1982, с. 341).

Пространство монастыря трансформируется – сужается вместе с изменением временных характеристик: как только приходит пора спать, каждый из постояльцев уходит в свою келью, которая традиционно воспринимается как пространство замкнутое, изолированное, однако автор оставляет читателю возможность воспринимать даже этот топос как проницаемый, разомкнутый – несмотря на перегородки, через щели в них проникает свет. Путешественники же свободно могут заезжать и выезжать из монастыря.

Традиционно Альпийские горы воспринимаются как идиллическое пространство, связанное с республиканскими идеалами свободы, пасторальными ценностями пастушеской общины, с «Идиллиями» С. Геснера.

Пространство Альп интересно тем, что представляется в новелле с разных точек зрения. Так, туристу топос Альп кажется опасным в связи со сходом лавины, когда он видит мула, на котором передвигается девушка, по грудь в снегу, что позволяет молодому человеку почувствовать себя героем, спасшим жизнь барышни. Однако он воспринимает в качестве лавины просто глубокий снег, в котором увязло животное, напуганное его же криком. На самом деле читатель понимает по реакции путешественников, что весь рассказ преувеличен. Сначала об этом говорит герой-повествователь, а затем и семья девушки. Таким образом, представлено две совершенно противоположные точки зрения на одно и то же событие – с одной стороны, как на ошибку (Тёпфер, 1982, с. 346), с другой стороны, как на героический поступок (*«Барышня зовет на помощь... Я сам кидаюсь в лавину и вытаскиваю её на дорогу, целую и невредимую. Вот как было дело. В лавине недолго и простудиться»* (Тёпфер, 1982, с. 345)), а также как на опасный поступок (*«Дело в том, что господин... весьма услужлив, но крайне опасен. Мы видим его впервые, но он вообразил, будто там на снегу нам угрожала гибель от лавины. Самоотверженно и с огромным апломбом он оттолкнул нашего проводника, отхлестал нашего мула и сбросил мою дочь в овраг»* (Тёпфер, 1982, с. 348)). Семья девушки находит поведение молодого человека нелепым. Два взгляда на одно и то же событие даны, на наш взгляд, не случайно. Тем самым раскрывается романтическая натура молодого путешественника, ищущего во всём приключений. В конце новеллы мы узнаем, что такое восприятие мира вдохновляет его на написание остросюжетных романов.

В новелле перечисляются некоторые не охарактеризованные подробно топосы (выезжая из монастыря, герои направляются в Аосту; дорога не описана, мы лишь знаем, что на всём её протяжении путешественники вели беседу), в городе это ярмарка, гостиница и башня Прокажённого. Они обуславливают друг друга: башня появляется в повествовании потому, что ни в гостинице, ни тем более на ярмарке девушка не может отдохнуть с дороги. Сначала пространство постепенно сужается: от города к ярмарке и до гостиницы, затем расширяется: от гостиницы до тенистого места около башни, которое имеет особое значение: оно связано с кульминацией любовной линии сюжета *«...осмотрев её, мы нашли поблизости тенистое место, где можно было почистить вслух... мы только что вместе волновались, вместе содрогались и сердца наши тайно сблизились, а вчерашнее невинное дружелюбие сменилось у неё трепетом зарождающегося чувства»* (Тёпфер, 1982, с. 352). Данное пространство мы можем назвать вертеровским, поскольку аналогичные чувства охватывают Вертера и Лотту, когда они во время грозы, стоя рядом перед открытым окном и произнеся лишь одно имя – «Клопшток», оказываются, как и герои новеллы «Большой Сен-Бернар», на пороге большого чувства.

Перед нами топос, напоминающий идиллический: развесистые дубы, несколько могил, совместное чтение героями любовной истории. М. М. Бахтин (1975) среди основных черт идиллического пространства называл органическую прикрепленность жизни и её событий к месту действия, ограниченность идиллии только основными немногочисленными реальностями жизни, такими как любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты; сочетание человеческой жизни с жизнью природы. В новелле «Большой Сен-Бернар» можно отметить следующие признаки идиллического: гармоничное сочетание человека и природы, жизненные

реалии, связанные с любовью (история Прокажённого и самих героев) и смертью (упоминание о могилах), совместное чтение также можно назвать признаком идиллического дискурса.

Романтическое пространство, где царит размеренность и в воздухе витает чувство любви, сменяется закрытым пространством гостиницы, где все заняты своими делами. После отъезда девушки и её семьи герой вновь возвращается к башне, но его душевное состояние совсем иное, чем было утром: «Они уехали, а я остался в Аосте, чувствуя себя среди толпы очень одиноким и испытывая печаль, которую понес на то самое место под дубами, где сидели с нею утром» (Тёпфер, 1982, с. 353).

Как и в начале новеллы, одно и то же пространство вновь показано с двух точек зрения. Утром оно кажется романтическим и вызывает у героя нежные чувства, а вечером он приходит сюда полный грусти и отчаяния, желая найти успокоение в воспоминаниях о совместной прогулке с возлюбленной.

Пространство города после отъезда девушки не вызывает интереса у героя-повествователя. Оно становится для него совершенно чужим. Противоположные эмоции вызывает тоπος Ивреи, куда Луиза со своей семьей направилась после Аосты и где герой был проездом. Одна мысль о том, что она где-то рядом, ободряет его. Он полюбил этот город за причастность к возлюбленной: «...эта местность показалась самой прекрасной в Италии, а город – единственным, где мне бы хотелось поселиться. Когда из-под колес исчезли камни последней городской улицы, я ощутил невыразимую печаль» (Тёпфер, 1982, с. 353).

Восприятие пространства тесно связано с переживаемыми героем чувствами. То пространство, где им ощущается связь с возлюбленной, воспринимается им как своё, он находит в нём покой и умиротворение. Если же связь утрачивается, пространство становится чужим, герою в нём одиноко и печально, даже если это города с мировым культурным значением – Рим, Генуя, Флоренция, Неаполь. Таким образом, составляется целая цепочка топов, совершенно не отличающихся друг от друга. На развитие сюжета они не влияют, а лишь указывают на длительный маршрут путешествия героя.

Последним представленным в новелле пространством является дом тетушки Сары в Женеве. По сравнению с другими, оно описано очень подробно: «Тетушка Сара живет за городом; за городскими воротами у неё есть садик, отделённый от соседских садов каменной оградой. Там имеются качели; насос... служит для поливки растений; в северо-восточном углу мой кузен устроил красивую горку, а на ней поставил красивую беседку» (Тёпфер, 1982, с. 354). Пространство конкретно, что связано, как мы считаем, с намерением Р. Тёпфера раскрыть через него характер тетушки, её сына и знакомых. Загородная жизнь, маленький садик, беседка – всё это указывает на идиллический хронотоп, который приобретает у Р. Тёпфера ироническую окраску. Пространство постепенно сужается: из сада герой перемещается в беседку, где создана уютная атмосфера, располагающая к чтению. Позже мы находим подтверждение сентиментальности тетушки и её общества: повествователь видит их заплаканные лица после прочтения повести, сюжет которой хотя и напряжён, но, как мы знаем, основан на преувеличении реальных событий и фантазии автора.

Приметы идиллического хронотопа обнаруживаются в образе жизни Сары: разговоры о смерти мужа, рождении сына, т. е. о совершенно естественных реалиях жизни, гармония между образом жизни и окружающим пространством, сентиментальный настрой. Образ сада можно соотнести с мифологизированным образом рая. По христианским представлениям, пребывание в раю неизменно связано с некой деятельностью со стороны человека. В новелле показано, как сорокалетний кузен и тетушка облагораживают и совершенствуют свой участок (тетушка – по зову чувствительной души, а кузен – по холостяцкой привычке); он огорожен от остальных и представляет собой место для спокойного отдыха. Бездушный кузен Эрнест, которому «привычки заменяют страсти...» (Тёпфер, 1982, с. 355), представлен как ничем не примечательный обыватель, не имеющий духовных интересов и не способный на чувство сострадания.

Заключение

В ходе исследования мы пришли к выводу о том, что спецификой пространственно-временных отношений новеллы «Большой Сен-Бернар» являются деформация и трансформация хронотопа, связанные с внутренним состоянием героев, их мыслями и эмоциями. В зависимости от условий, в которых находятся герои, и их внутренней установки различается их восприятие пространства.

Время в новелле – конкретно, завершено, дискретно. Самая высокая временная насыщенность выявляется в начале и конце новеллы.

На основе рассмотренных нами пространственно-временных характеристик новеллы «Большой Сен-Бернар» можно выделить следующие типы хронотопа: хронотоп монастыря, хронотоп дороги, хронотоп сада, вертеровский хронотоп. Хронотоп монастыря – это начальная точка повествования. Именно здесь зарождается основной конфликт новеллы – соотношение правды и вымысла в искусстве. Монастырь является одним из тех мест, где путешественники делятся своими историями, наблюдениями, и именно поэтому он представляет открытое пространство – каждый может сюда зайти и поведать о своём приключении, как, например, это делает молодой турист. Хронотоп дороги занимает достаточно большое место в новелле, но он не несёт в себе неожиданных встреч, ярких событий. В пути герои больше размышляют, оценивают произошедшее с ними, ищут способ забыться (путешествие героя по Европе), чем действуют. Хронотоп сада является идиллическим с элементами ироничности и определяется нами как псевдоидиллический. Здесь герой видит умиротворенную жизнь, лишённую страстей. Единственное, что может вывести тетушку и её подруг из гармоничного

существования, – это остросюжетные романы, которые созданы впечатлительными писателями, искажающими правду жизни. Хронотоп сада дан в развязке новеллы – именно здесь герой понимает, что в руках у художника любая реальность может стать и фантастической, и героической, причём читатель будет её воспринимать как истинную. Вертеровский хронотоп связан с любовной линией туриста и Луизы, но их влюбленность быстро проходит, являясь лишь нереализованной возможностью глубокого чувства, и не приводит к трагическим последствиям.

Перспективы дальнейшего исследования видятся нам в изучении иных аспектов художественного мира произведений Р. Тёпфера, в частности композиции, концепции человека и мира и системы мотивов, не рассмотренных в рамках данной статьи.

Источники | References

1. Балаклеец Д. А. Взаимосвязь категорий пространства и времени в литературном процессе XX-XXI века // Вестник филологических наук. 2023. Т. 3. № 3.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975.
3. Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. ст. Л.: Наука, 1974.
4. Иштоян К. Г. Изоморфизм категорий времени и пространства в романе Д. Делилло «Падающий человек» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15. Вып. 10.
5. Каширина С. В. Роль художественного пространства в постижении литературного текста // Вестник Оренбургского государственного университета. 2006. № 9.
6. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
7. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 2004.
8. Муравская Т. Н. Категории пространства и времени в малой прозе В. Вулф // XX Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения «Великая Победа: наследие и наследники»: мат. и докл. межрегион. науч.-практ. конф. (г. Красноярск, 15-17 января 2020 г.). Красноярск: Восточная Сибирь, 2020.
9. Седелник В. Д. Родольф Тепфер // История швейцарской литературы: в 3-х т. / отв. ред. Н. С. Павлова. М.: Изд-во Института мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук, 2002. Т. 2.
10. Тмарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2-х т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Академия, 2004. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика.

Информация об авторах | Author information

RU Анисимова Александра Наумовна¹, к. филол. н.
Ефремова Юлия Ивановна², к. филол. н., доц.
¹ Московский городской педагогический университет (филиал) в г. Самаре
² Самарский государственный экономический университет

EN Anisimova Alexandra Naumovna¹, PhD
Efremova Yulia Ivanovna², PhD
¹ Moscow City Pedagogical University, Samara branch
² Samara State University of Economics

¹ 88763@mail.ru, ² yul-efrem@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 13.06.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): швейцарская литература; Р. Тёпфер; новелла; хронотоп; идиллическое пространство; Swiss literature; R. Töpffer; novella; chronotope; idyllic space.