



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№9(74)

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

МОСКВА, 2023



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

*Сборник статей по материалам LXXIV международной
научно-практической конференции*

№ 9 (74)
Октябрь 2023 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2023

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Н34

Председатель редколлегии:

Лебедева Надежда Анатольевна – доктор философии в области культурологии, профессор философии Международной кадровой академии, член Евразийской Академии Телевидения и Радио.

Редакционная коллегия:

Воробьева Татьяна Алексеевна – канд. филол. наук, доц. кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета, Россия, г. Череповец;

Назаров Иван Александрович – канд. филол. наук, ст. науч. сотр. Государственного Бюджетного Учреждения Культуры г. Москвы, "Музей М.А. Булгакова", Россия, г. Москва;

Монастырская Елена Александровна – канд. филол. наук, доцент, кафедра «Иностранные языки», Кемеровский технологический институт пищевой промышленности, Россия, г. Кемерово.

Н34 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:

сб. ст. по материалам LXXIV междунар. науч.-практ. конф. – № 9 (74). – М.: Изд. «МЦНО», 2023. – 48 с.

ISSN 2542-1271

Статьи, принятые к публикации, размещаются на сайте научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2023

Оглавление

| | |
|---|-----------|
| Раздел 1. Искусствоведение | 4 |
| 1.1. Изобразительное и декоративноприкладное искусство и архитектура | 4 |
| ЭВОЛЮЦИЯ И СЕМАНТИКА ФОНТАННЫХ КОМПЛЕКСОВ САДОВО-ПАРКОВОГО ИСКУССТВА ИТАЛИИ (XVI-XVIII ВВ.) Алиева Рена Интизар кызы | 4 |
| 1.2. Теория и история искусства | 18 |
| ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ «КИТАЙСКИХ» МОТИВОВ В СЦЕНОГРАФИИ ТЕАТРОВ БЕЛАРУСИ РУБЕЖА XX–XXI ВВ. Лян Паньпань | 18 |
| Раздел 2. Литературоведение | 25 |
| 2.1. Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы) | 25 |
| МОТИВЫ РОМАНА «ОТВЕРЖЕННЫЕ» ВИКТОРА ГЮГО Самойлова Ксения Юрьевна | 25 |
| СТРУКТУРАЛЬНАЯ КОМПАРАТИВИСТИКА ХРОНОТОПА В СОВРЕМЕННЫХ РОМАНАХ Тураева Бахор Бахриддиновна | 29 |
| 2.2. Русская литература | 34 |
| ХРОНОТОП РОМАНА Е. ВОДОЛАЗКИНА «ЛАВР» Хадель Исмайл Халил | 34 |

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ЭВОЛЮЦИЯ И СЕМАНТИКА ФОНТАННЫХ КОМПЛЕКСОВ САДОВО-ПАРКОВОГО ИСКУССТВА ИТАЛИИ (XVI-XVIII ВВ.)

Алиева Рена Интизар кызы

*канд. искусствоведения, доцент,
Российский Государственный
художественно-промышленный университет
имени С.Г. Строганова – РГХПУ им. С.Г. Строганова,
РФ, г. Москва*

EVOLUTION AND SEMANTICS OF FOUNTAIN COMPLEXES OF LANDSCAPE GARDENING ART IN ITALY (XVI-XVIII CENTURIES)

Alieva Rena

*Candidate of Art History, Assistant Professor,
Russian State Artistic and Industrial University
named after S.G. Stroganov – RGHPU,
Russia, Moscow*

Аннотация. В данной статье рассматривается ряд примеров фонтанных комплексов Италии XVI-XVII вв. в контексте пространственно-композиционных и художественно-пластических особенностей своего развития. Проводится исследование их становления и эволюции в разные исторические эпохи. Раскрывается символизм и атрибутика пла-

стического наполнения фонтанных комплексов садово-парковой среды в рамках создания метафорической лексики.

Abstract. This article examines a number of examples of fountain complexes in Italy in the 16th-17th centuries in the context of spatial-compositional and artistic-plastic features of its development. A study is being conducted of their formation and evolution in different historical eras. The symbolism and attributes of the plastic filling of fountain complexes in the landscape gardening environment are revealed as part of the creation of metaphorical vocabulary.

Ключевые слова: фонтанные комплексы; фонтан; сад; парк; метафора; символ; семантика.

Keywords: fountain complexes; fountain; garden; park; metaphor; symbol; semantics.

*... Древность легкая, летняя, наглая,
С жадным взглядом и плоской ступней,
Словно мост ненарушенный Ангела
В плоскоступье над желтой водой...*

Осип Манделштам
(16 марта 1937 год) [5]

Фонтанные комплексы за сотни лет преобразовали садово-парковую среду; их способность иметь различное смысловое содержание и художественную функцию, позволило авторам разнообразить пластические решения. Египтяне первые, кто открыл нам удивительный мир фонтанов; греки вдохновили римлян на скульптурные композиции в оформлении гротов и родников, их масштабные акведуки привели к впечатляющим водоемам по всей Римской Империи.

Для римлян близость к воде считалась жизненно важной для здоровья и отдыха от ежедневных забот. Строительство акведуков и водохранилищ по всей Империи для общественных нужд, стало одной из определяющих черт римского мира. Акведуки в древнем Риме представляли собой вырезанные из камня или кирпича каналы над или под землей и были окрашены в красный цвет из-за минералов, присутствующих в воде. Еще Витрувий в своей книге «De Architectura», признал преимущества римского водоснабжения. Автор предложил определенный наклон акведуков, чтобы обеспечить градиент, необходимый для потока воды [6].

Древние тексты по гидравлике были по-новому прочтены во времена Ренессанса, когда проектировщики возродили утраченное искусство фонтанов великих итальянских садов и парков. В процессе эволюции фонтаны предопределили свою прикладную функцию, указывая на смыс-

ловое поле и культурные традиции, создавая и отображая собственный ассортимент символов, сохраняя и развивая структуру и семантику.

В конце 1400-х гг. XV века апология земной красоты и достоинства человека способствовала преодолению средневекового аскетизма и оказала влияние на развитие изобразительного искусства и литературы. Теперь искусство должно цениться исключительно ради самого себя. В Италии эволюция в философском мышлении, начатая Марсилио Фичино, формирующего установку, направлявшую всю его последующую деятельность, – разрабатывать христианскую апологетику (синтез языческой и христианской культуры рассматривался гуманистом как средство укрепления христианской веры, найдя ей основание в освящённой веками традиции – у Платона и Гермеса-Меркурия), опиралась на философско-богословское наследие античности [1, 2]. Небольшие бронзовые языческие статуэтки были особенно популярны в то время и ценились как экспонаты коллекционирования. Они служили предметом восхищения мастерства их авторов и являлись вдохновляющим стимулом для создания скульптурных композиций фонтанных комплексов.

Таким образом архитекторы, скульпторы и художники в своих произведениях стали чаще акцентировать своё внимание на культурном наследии Античности. Это явилось следствием перехода от религиозных представлений феодального общества к гуманистическим представлениям и нашло отражение в садово-парковом искусстве Италии. В данном контексте следует привести пример Виллы Медичи ди Кастелло (XVI в.), расположенной у подножия холмов к северо-западу от Флоренции, недалеко от города Сесто-Фьорентино и получившая свое название от цистерн с водой (*кастелла*). (рис.1)



**Рисунок 1. Вилла Медичи ди Кастелло. Люнет Джусто Утенса.
Тоскана, Италия. 1599 г.**

В 1537 году герцог Козимо Медичи предложил архитектору Никколо Триболо (ученик Микеланджело) спроектировать несколько фонтанов на его вилле ди Каstellо, что явилось определяющим моментом в искусстве фонтанов эпохи Возрождения. Система гидравлики в итальянских садах и парках была одним из чудес Высокого Возрождения и играла важную роль в символике сада. Так, в люнете Джусто Утенса сад отмечен центральной осью на вершине которого находится прямоугольный бассейн с фонтаном Аппеннино, символизирующего горы Тосканы; ниже расположен грот животных; в центральной нише грота представлен единорог, который, согласно легенде, обладал особым даром очищать воду, окуная в нее свой рог, а также передавал образ божества, который по замыслу автора олицетворял герцога Козимо.

Композиционным центром сада служит фонтан Флоренции, спроектированный Триболо в 1545 году. Фонтан увенчан статуей фигуры, изображающей богиню Венеру (скульптор Джамболоньи), которую Овидий описал так: «...из грубых обтесанных камней была сделана прекрасная статуя, обнаженная Венера, которая выжимает свои залитые брызгами волосы» [7]. В данной композиции фигура Венеры олицетворяет богиню, управляющую мифическими садами – триумф Козимо Медичи над другими городами Тосканы.

Выдающейся достопримечательностью виллы Медичи ди Каstellо является фонтан Геркулеса и Антея. Триболо начал проектировать фонтан в 1540-х гг. После смерти виртуозного мастера в 1550 году Бартоломео Амманнати создал бронзовую группу Геркулеса и Антея (1559–1560), основанную на первоначальной задумке Триболо, символизирующую тщеславие для Козимо, остроумное сравнение его с Гераклом, с которым он себя отождествлял, победу над повстанцами и врагами Флоренции. (рис.2)



Рисунок 2. Фонтан Геркулеса и Антея. Бартоломео Амманнати. Вилла Медичи ди Каstellо. Тоскана, Италия. 1563 г.

Масштабным проектом архитектора Никколо Триболо являются Сады Боболи, расположенные во Флоренции на склонах холма Боболи с юго-восточной стороны палаццо Питти – главной резиденции Медичи и являются одним из самых знаменитых садово-парковых ансамблей итальянского маньеризма второй половины XVI века. (рис.3)



Рисунок 3. Сады Боболи. Люнет Джусто Утенса. Флоренция, Италия. XVI в.

Внимание привлекает Фонтан Океан (скульптор Джамболоньи) – впечатляющая мраморная фигура стоит в контрапосте, голова смотрит в сторону, движение напряжено, символизируя силу и олицетворяя водоем, окружающий землю. (рис.4)

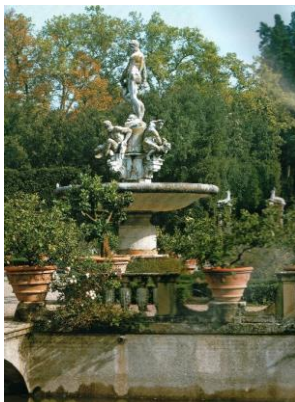


Рисунок 4. Фонтан Океан. Скульптор Джамболоньи. Сады Боболи. Флоренция, Италия. XVI в.

Исследуя художественную природу фонтанных комплексов, мы наблюдаем ассоциативное сопряжение многообразных объектов – *метафору*, находящую свое выражение в сложных пластических формах фонтанов, приобретая сильную художественную выразительность и выступая в качестве семантического языка, имеющего символический характер. Так, в странах Европы, в частности в Италии, скульптурные композиции фонтанов строились на определенном наборе символов, которые, поддерживая и передавая культурные образцы, содержали в себе основополагающую и смыслообразующую идею. Нередко в качестве символов фонтанных комплексов берется образ древнеримского бога морей – Нептуна – как символа воды.

Показательным примером данного утверждения является фонтан Нептуна с трезубцем (скульптор Стольдо ди Лоренци), завершающий главную аллею амфитеатра в садах Боболи. В *Метаморфозах* Овидия Нептун затопляет землю, потому что цивилизация подверглась насилию: «...трижды Нептун из воды, с лицом искажившимся, руки смелость имел протянуть, – и трижды не выдержал зноя. Вот благодатная мать Земля, окруженная морем...» [см. 7]. Фонтан инициирует поток воды в новом акведуке, построенном герцогом Козимо, и прославляет его величие. (рис.5)



Рисунок 5. Фонтан Нептуна. Скульптор Стольдо ди Лоренци Сады Боболи. Флоренция, Италия. 1565 – 1571 гг.

Другим ярким примером, где сад и фонтанные комплексы задуманы авторами как микрокосмос, метафорически воссоздающие местную природную среду, является вилла д'Эсте в Тиволи (XVI в.). (рис.6)

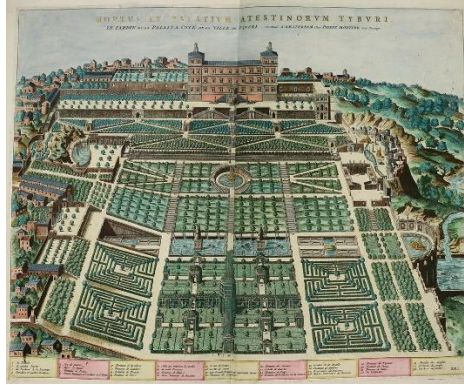


Рисунок 6. Виды садов виллы д'Эсте в Тиволи. Гравюра Э. Дюперака. 1560-1575 гг.

Эволюция гидравлических технологий, включение древних артефактов в проектирование фонтанных комплексов привели к духу соперничества между правителями итальянских регионов. Одним из самых успешных был кардинал Ипполито II д'Эсте, сын герцога Альфонсо I из Феррары и Лукреции Борджиа. После того, как Ипполито II в 1550 году стал губернатором, архитектор и антиквар Пирро Лигорио начал проектировать парк и фантастические водные сады Виллы д'Эсте к западу от города Тиволи (1560 и 1572 гг.).

Для снабжения фонтанов вода протекала по каналам из реки Аньене и демонстрировала водный театр, основанный на мифологических сценах о подвигах Геракла, претендуя на бессмертие, выбирая путь между добром и злом, чтобы вернуть золотые яблоки Гере, которые охранял дракон Ладон. Мифы о подвигах Геракла олицетворяли тщеславие кардинала Ипполито II и прославляли его добродетели.

Величественный фонтан Дианы Эфесской символизирует мать-природу; фонтан Орган излучает волшебную музыку от бегущих струй воды, ниже расположен каскадный фонтан Нептуна; Овальный фонтан демонстрирует роскошь и положение Ипполито II; аллея из 100 фонтанов сопровождает во время прогулки гостей и знакомит с метафорозами Овидия; фонтан Рима представляет собой полукруглый вод-

ный театр, окруженный изображениями семи холмов Великой Империи. (рис.7,8,9)



Рисунок 7. Фонтан Дианы Эфесской. Рисунок 8. Фонтан Нептуна. Скульптор Джильйо делла Веллита. Выполнен в 1661 г. Бернини Тиволи, Италия. XVI в. (полностью утрачен). Отстроен заново в 1927 г. А. России. Тиволи, Италия



Рисунок 9. Фонтан Овал. Пирро Лигорио Тиволи, Италия. 1565-1570 гг.

В 1569 году Франческо I, сын герцога Козимо, купил землю в Пратолино по дороге в Болонью. Здесь Бернардо Буонталенти создал для него искусственную природу. Сады Пратолино были спроектированы вдоль продольной оси, начиная от виллы и заканчивая масштабным

овальным бассейном у подножия сада. Вилла больше не существует, но два водных объекта скульптора Джамболоньи сохранились до наших дней – Аппенино, который олицетворяют местные горы и Бога реки Мугноне, скульптура которого расположена в гроте. (рис.10, 11)



Рисунок 10. Фонтан Аппенино. Рисунок 11. Фонтан Бога реки Мугноне. Сады Протолино. Сады Протолино. Тоскана, Италия. XVI в. Тоскана, Италия. XVI в.

Вершиной фонтанного искусства являются скульптурные фонтаны виллы Ланте – эталон итальянского парка эпохи маньеризма, расположенной в Банья под Витербо в Италии. Историк П.П. Муратов, посетивший виллу, в своей книге «Образы Италии» пишет: «Все в замысле архитектора, даже расположение жилищ, подчинено фонтанам. С верхнего уровня вода бежит по длинному желобу, края которого изображают цепи. Она падает далее несколькими уступами в полукруглый бассейн. Лестницы, украшенные вазами, и площадки, огражденные балюстрадами, сопровождают её течение. На среднем уровне разбит строгий правильный сад, в котором симметрично поставлены два совершенно одинаковых павильона, служащие жилыми домами. Их разделяет новый фонтан – водяной шкаф, извергающий воду бесчисленными тонкими струйкам. Нижний уровень почти весь занят огромным квадратным бассейном, среди которого поднимается над сложными

балюстрадами главный фонтан виллы Ланте – фонтан четырех бронзовых «мавров», совместным усилием поднявших высоко герб дель Монте» [4, с. 313]. (рис.12)



Рисунок 12. Фонтан Пегас. Скульптор Джомболоны. Вилла Ланте. Банья, Италия. XVI в.

Итальянские зодчие, скульпторы и художники на протяжении столетий оперировали субъективно-психологическими и зрительно-слуховыми ассоциациями для придания фонтанным комплексам именно эмоционального звучания. В XVII–XVIII вв. в Италии при создании архитектурных ансамблей фонтаны становятся едва ли не главным художественным компонентом при восприятии больших сооружений. Авторы скульптурных композиций фонтанов обращались к мифологии как к образному и поэтическому языку, который применяли еще древние народы для пояснения явлений природы. «Все видимое в природе принималось древними за видимый образ божества: земля, небо, солнце, звезды, горы, вулканы, реки, ручьи, деревья – все это были божества, историю которых воспевали древние поэты, а образы их извлекались скульпторами», – пишет Рене Минар [3, с. 7].

Примером, в котором мифологические образы нашли яркое воплощение является фонтанный комплекс Королевского дворца Казерта (Италия, 1752), спроектированного Луиджи Ванвителли. Центральная ось регулярного парка поднимается вверх на две мили, в окружении партеров, пандусов, бассейнов и фонтанов, являющихся декорациями мифологических сцен (рис. 13).



**Рисунок 13. Фонтанный комплекс Королевского дворца Казерта.
Арх. Луджи Ванвителли. Казерта, Италия. 1752**

Первый на маршруте – фонтан «Маргарита», окруженный густой растительностью; пандусы справа и слева ведут к фонтану «Дельфины» (скульптор Гаэтано Саломоне), первому из шедевров этой грандиозной водной метафоры. В данной скульптурной композиции автор выражает свой интерес к гротескности – художественной образности, которой буквально пронизано итальянское искусство. Следующий фонтан «Эола» и Грот Ветров – аркадный полумесяц, увенчанный балюстрадой со скульптурами; водный каскад, поднимающийся от фонтана, справа и слева обрамлен скульптурными гротескными образами рабов-мусульман, предположительно участвующих в строительстве комплекса, и служит напоминанием, что величественная панорама парка была создана силами человеческого труда.

Выше расположен фонтан Цереры. В центре скульптурной композиции – богиня плодородия Церера с медальоном Тринакрии – символ Сицилийского королевства, в окружении нимф и купидонов. Слева и справа расположены аллегорические мужские фигуры, символизирующие сицилийские реки – Орето и Симето.

Протяженная созерцательная прогулка задумана как подготовка к драме, раскрывающей историю любви Венеры и Адониса. Венера окружена нимфами и амурами, умоляющими Адониса не идти на охоту. Мучимый ревностью бог Марс, превратившийся в вепря, собирается убить его. В скульптурной композиции ощущается напряжение, но трагический исход пока только подразумевается, чего нельзя сказать о

следующем фонтане Дианы и Актеона, расположенном выше, образуя величественный финал всей череды мифологических представлений. Этот бассейн принимает на себя всю силу водопада, когда он достигает подножия крутого склона холма. Среди шума воды посетитель становится свидетелем драмы Актеона, превращенного в оленя и атакованного его собственными собаками в наказание за то, что он наблюдал за купанием Дианы. Монументальная реалистичная сцена была создана Паоло Персико, Анджело Брунелли и Пьетро Солари.

Таким образом, исследуя фонтанные комплексы Италии XVI-XVIII вв. в семиотическом и эстетическом аспектах, необходимо отметить их структурное единство в контексте пластических характеристик и метафорического начала, что выражается в вышеприведенных примерах, создавая тем самым целостный ансамбль.

В результате эволюции проектировщики фонтанных комплексов стремились как можно более полно раскрыть психологический характер ее владельца, наполняя фонтаны символами, отражая совокупность культурно-эстетических представлений общества XVI-XVIII вв. Для создания более активного языка метафоры с целью вызвать те или иные эстетические и психологические чувства, все эти символы организовывались по определенным композиционным принципам, которые четко выстраивались при планировке того или иного объекта ландшафтно-архитектурной среды.

В настоящее время планомерная реставрация великих исторических резиденций, лежит в теоретической и практической основе садово-паркового искусства и продолжает вдохновлять современных меценатов. Историческая эволюция показывает им перспективы, композицию и колористические решения в едином пространстве, открытия новых горизонтов, приветствующее своих посетителей, и тем самым дает им мощное ощущение удовлетворения от укрощения природы. Так, уроженка Шотландии Джудит Вейд переехала в Италию и начала буквально с нуля объединять в единую систему лучшие парки Италии, чтобы сделать их общедоступными.

Джудит Вейд создала проект *Grandi Giardini Italiani* («Великие итальянские сады»). «Я решила работать только с лучшими объектами, чтобы мой бренд стал синонимом совершенства, – говорит Джудит. – Уникальность моего проекта в том, что мне удалось сделать из него компанию. И я хочу, чтобы она первой в мире из всех компаний, связанных с культурой, вышла на биржу». Она верит в сохранение культурного наследия, но как практик не верит в благотворительность. «Культура – крупнейшая отрасль экономики в Италии и будущее страны всегда будет зависеть от ее прошлого. Я обнаружила закономерность: откры-

вая все больше садов, ты создаешь больше рабочих мест; чем выше твои доходы, тем больше садов ты можешь поддерживать в хорошем состоянии. Вот такая нравственная экономика» [8].

Джудит Вейд утверждает, чтобы стать одним из «великих итальянских садов», садово-парковый ансамбль должен обладать выдающимися ботаническими, художественными, историческими особенностями или интересными современными чертами. Кроме того, он должен быть интересен для посещения в рамках концепции «медленного туризма». Она работает с такими садами как Боболи, вилла д'Эсте, садово-парковый ансамбль дворца Казерта и др., где регулярно проходят проверки, что гарантирует высокое качество их содержания.

В XXI веке новые крупномасштабные проекты по сохранению культурного наследия вовлекают все больше специалистов в процесс комплексной реставрации и фонтанные комплексы становятся важной частью этих проектов по части реконструкции и преобразования садово-парковой среды. Фонтанные комплексы, организуя пространство, делают садово-парковую среду знаковой и узнаваемой, соответствуя архитектурной стилистике того или иного региона.

Список литературы:

1. Кудрявцев О.Ф. Фичино // Новая философская энциклопедия : в 4 т. / пред. науч.-ред. совета В.С. Стёпин. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Мысль, 2010. – 2816 с.
2. Кудрявцев О.Ф. Флорентийская платоновская академия. Очерк истории духовной жизни ренессансной Италии. – М.: Наука, 2008. – 479 с.
3. Менар Р. Мифы в искусстве старом и новом / Рене Менар. – М.: Geleos, 2007. – 365 с.: ил.
4. Муратов П.П. Витербо (Лациум) // Образы Италии. – М.: Республика, 1994. – 592 с.: ил.
5. Советская поэзия. В 2-х томах. Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Редакторы А. Краковская, Ю. Розенблюм. – М.: Художественная литература, 1977.
6. Vitruvius (eds. Ingrid D. Rowland and Thomas Noble Howe), *The Ten Books on Architecture*, Cambridge University Press, 2002. (Hereafter referred to as Vitruvius, *The Ten Books on Architecture*).
7. Овидий. Метаморфозы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1303001003> (дата обращения: 01.10.2023).
8. Grandi Giardini Italiani: 120 лучших садов и парков Италии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/04/23/grandi-giardini-italiani-120-luchshih-sadov-i-parkov-italii> (дата обращения: 01.10.2023).

Иллюстрации:

1. Вилла Медичи ди Каstellо. Люнет Джусто Утенса. Тоскана, Италия. 1599 г.
2. Фонтан Геркулеса и Антея. Бартоломео Амманнати. Вилла Медичи ди Каstellо. Тоскана, Италия. 1563 г.
3. Сады Боболи. Люнет Джусто Утенса. Флоренция, Италия. XVI в.
4. Фонтан Океан. Скульптор Джомболоньи. Сады Боболи. Флоренция, Италия. XVI в.
5. Фонтан Нептуна. Скульптор Стольдо ди Лоренци Сады Боболи. Флоренция, Италия. 1565 – 1571 гг.
6. Виды садов виллы д'Эсте в Тиволи. Гравюра Э. Дюперрака. 1560-1575 гг.
7. Фонтан Дианы Эфесской. Скульптор Джильо делла Веллита. Тиволи, Италия. XVI в.
8. Фонтан Нептуна. Выполнен в 1661 г. Бернини (полностью утрачен). Отстроен заново в 1927 г. А. Росси. Тиволи, Италия.
9. Фонтан Овал. Пирро Лигорио Тиволи, Италия. 1565-1570 гг.
10. Фонтан Аппенино. Скульптор Джомболоньи. Сады Протолино. Тоскана, Италия. XVI в.
11. Фонтан Бога реки Мугноне. Скульптор Джомболоньи. Сады Протолино. Тоскана, Италия. XVI в.
12. Фонтан Пегас. Скульптор Джомболоньи. Вилла Ланте. Банья, Италия. XVI в.
13. Фонтанный комплекс Королевского дворца Казерта. Арх. Луиджи Ванвители. Казерта, Италия. 1752

1.2. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ «КИТАЙСКИХ» МОТИВОВ В СЦЕНОГРАФИИ ТЕАТРОВ БЕЛАРУСИ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.

Лян Паньпань

*аспирант Белорусского государственного
университета культуры и искусств,
Беларусь, г. Минск*

Liang Panpan

*Graduate student of Belarusian State
University of Culture and Arts,
Belarus, Minsk*

Аннотация. В статье рассматривается многообразие проявления «китайских мотивов» на белорусской театральной сцене на примере сценографии спектаклей Белорусского государственного музыкального театра, Национального академического драматического театра имени М. Горького, Национального академического театра имени Я. Купалы, Национального академического театра оперы и балета.

Abstract. The article examines the variety of manifestations of "Chinese motives" on the Belarusian theater stage by the example of the scenography of performances of the Belarusian State Musical Theater, the Gorky National Academic Drama Theater, the Kupala National Academic Theater, the National Academic Opera and Ballet Theater.

Ключевые слова: сценография; театр; театр Беларуси; китайские мотивы; образы Китая; китайская тематика.

Keywords: Scenography; theater; theater of Belarus; Chinese motifs; images of China; Chinese themes.

Усилившиеся в 1990-е гг. процессы глобализации максимально интенсифицировали межкультурные контакты, характеризующееся возможностью национальных культур развиваться во взаимодействии друг с другом и сознательно использовать достижения каждой из культур для общего развития [5, с. 32]. Начиная с 1991 г. культурная дипломатия

стала визитной карточкой белорусского внешнеполитического ведомства, с помощью которой страна успешно продвигала свои интересы на международной арене [6, с. 20]. Внешним культурным связям была посвящена глава Закона «О культуре в белорусской ССР» 1991 г. [1] под названием «Международное культурное сотрудничество» [6, с. 23].

В контексте поддержания культурного сотрудничества между странами остается прежним интерес деятелей театрального искусства к национальным особенностям и традициям Китая [7, с. 37]. Интеграция элементов национальной культуры Китая в пространство современного театра являет зрителю разнообразие вариантов сценических решений и новую эстетику оформления спектакля. «Китайские» мотивы на белорусской сцене рубежа веков и начала XXI в. характерны прежде всего для сценических решений спектаклей музыкального театра Беларуси, всегда тяготевшего к зрелищности и выразительности восточной экзотики. В качестве примера можно привести спектакли Национального академического театра оперы и балета – оперу «Турандот» Дж. Пуччини в 2000 г. (опера прозвучала в концертном исполнении, дирижеры А. Анисимов, В. Чернухо, Н. Ломанович) и оперу «Турандот» 2013 г. (дирижер-постановщик – В. Плоскина, режиссер-постановщик – М. Панджавидзе), балет «Щелкунчик» П. Чайковского 2013 г. (постановщик А. Тихомирова, художник Ю. Купер), а также балет «Щелкунчик» П. Чайковского Белорусского государственного музыкального театра 2011 г. (постановщик В. Иванов, художник Л. Сидельникова).

Опера «Турандот» является одним из наиболее часто интерпретируемых на театральной сцене произведений китайской тематики, ведь зритель, как и главный герой Калаф, принц, неизвестной страны, – человек с Запада, который пришел, чтобы постигнуть необъяснимый Восток. Сюжет оперы строится вокруг истории любви жестокой принцессы Турандот и принца Калафа. Действие которой происходит в Пекине в эпоху правления императора Альтоума, где у стен его дворца министр Пинг читает указ о том, что каждый, кто хочет добиться руки принцессы Турандот, должен разгадать три загадки. Сценография оперы представляет собой логично выстроенную систему. Масштаб красочных декораций в Пекинском стиле контрастно подчеркивается монохромной цветовой гаммой безликой толпы и символизирует разобщенность народа и жителей Запретного города. Для данной постановки был сооружен бутафорский замок китайского императора с гигантской лестницей, мощными башнями, причудливым декором ворот с изображением драконов, фонтанами с водой и каскадными водопадами. Сценограф И. Гриневич использует множество элементов «китайского стиля» – шпалеры и ширмы, украшенные китайским орнаментом, цветные

схемы, связанные с эмоциональным подтекстом музыки. Например, зловещему началу соответствует черная гамма, император Альтоум появляется в богатстве золота, а праздничный, яркий финал окрашен в алый цвет. В сценическом решении активно используется компьютерная графика и анимация. На специальный занавес проецируются изображения китайских пагод и отдельно – их крыш, грязных пекинских улиц, полной луны, портреты мудрецов. Художник по костюмам Ю. Мацкевич создала характерные яркие образы всем персонажам оперы «Турандот». Ориентальный колорит прослеживается в деталях костюмов и их цветовой гамме с преобладанием золотого, красного, белого. В противовес блеску и великолепию костюмов императорского двора на рабыне Лиу и других слугах надета бесформенная и мешковатая одежда, подчеркивающая контраст внешней простоты и красоты души героини.

Интересным примером включения в классическое произведения китайских мотивов является балет «Щелкунчик» П. Чайковского, предполагающий включение во втором акте дивертисмента «в китайском стиле». Китайский танец производит впечатление веселого и комичного произведения с характерными четкими и резкими движениями танцоров, в дополнение к которым в высоком регистре, резко со свистом звучит мелодия флейты. На белорусской сцене свою версию балета «Щелкунчик» представили Белорусский государственный музыкальный театр в 2011 г. (постановщик В. Иванов, художник Л. Сидельникова) и Национальный академический театр оперы и балета в 2013 г. (постановщик А. Тихомирова, художник Ю. Купер). Сценическое решение дивертисмента «китайский танец» на сцене Белорусского государственного музыкального театра характеризуется ярко выраженной стилизацией костюмов персонажей, исполняющих его. Выполненные в розовом и черном цвете костюмы декорированы орнаментальной вышивкой и дополнены головными уборами, придающими дополнительный национальный колорит – типичной конусообразной шляпой у мужского персонажа и украшением из цветов – у женского персонажа. Кроме того, в руках у танцоров находятся круглые бумажные веера «туаньшань», являющиеся важной частью культуры Китая (в частности, ханьцев – самой многочисленной национальности Китая). «Китайский танец» балета «Щелкунчик», представленный на сцене Национального академического театра оперы и балета в 2013 г., отличается скромностью в отображении национальных характеристик. В унифицированно-нейтральных костюмах танцоров не угадываются характерные особенности китайского костюма. «Китайским» делают танец только атрибуты – красные веера в руках исполнителей.

В последнее время все чаще элементом сценографии белорусских театров становится видеопроекция. Применение этой технологии позволяет «оживить» и значительно разнообразить оформительские приемы, придать спектаклю современное звучание или добиться необходимого визуального эффекта [3, с. 79]. Синтез экзотических «китайских» мотивов и современной проекционной сценографии формирует интересное и нетривиальное сценическое решение. К примерам подобного плана можно отнести спектакль «Листапад. Андерсен» Е.Г. Поповой, поставленный на сцене Национального академического театра имени Я. Купалы в 2012 г. (режиссер – Н. Пинигин, художник – Е. Игруша) – объединенные единой канвой повествования истории по мотивам сказок Г.-Х. Андерсена, которые рассказывают отдыхающие в осеннем парке старики случайно оказавшимся там детям. Каждый рассказчик через свою сказку повествует историю собственной жизни. В первом акте звучат сказки «Большой Клаус и Маленький Клаус», «Соловей», «Новое платье короля», а во втором – «Пастушка и трубочист», «Стойкий оловянный солдатик» и «Ёлочка» [4, с. 17]. Сказка «Соловей» была написана Г.-Х. Андерсеном в 1843 г. и вошла в сборник «Новые сказки», адресованный читателям разных возрастов. В центре сюжета – история китайского императора и сладкоголосого соловья, который поселился во дворце и спас императора от верной гибели, даже когда император заслушался трелями подаренного ему механического соловья, тем самым предав своего истинного друга. Уникальны иллюстрации в стиле карандашного рисунка, специально созданные в графическом редакторе отдельно для каждой из рассказанных сказок. Для каждой из сцен сказок разработаны необычные атрибуты, выполненные из толстой проволоки и выкрашенные в белый цвет, словно вместо тяжеловесных предметов остались только их силуэты, контурно проступающие на фоне видеоизображения и абсолютно гармонично вписывающиеся в него [3, с. 83]. Сценическое решение сказки «Соловей» представлено рисунком на проекционном экране с изображением то дворца императора в виде традиционной пагоды, окруженной стилизованными хризантемами – цветком императорской семьи и ярко-синим небом, то богатым интерьером дворца с роскошным убранством комнат, садом, ночным прудом с золотыми рыбками, экзотическими растениями, китайскими фонариками на шестах, а также такими элементами «китайского стиля», как веера, шкатулки, маски. Основой цветового решения проекционных декораций стали красный, зеленый, желтый и золотой цвет. Костюмы, созданные для сказки «Соловей», отличаются особой пестротой и красочностью и дополнены фантастическими головными уборами, выполненными «в китайском стиле» с «императорскими»

излишествами в виде драконов, золотых подвесок и драгоценных камней – рубинов, сапфиров и изумрудов. Художник использовала пространственный элемент традиционной китайской культуры – маски, которые были на лицах участников чайной церемонии, а также применила яркую цветовую гамму, которую принято считать истинно «китайской».

Интересным вариантом включения «китайских мотивов» в сценографию драматических театров является обращение к стилистике шинуазри и ее эстетическая интерпретация на сцене современного театра. Шинуазри ярко и характерно проявился в оформлении спектаклей частновладельческих театров Беларуси XVIII в., что было использовано современными сценографами в качестве стилистической цитаты. В качестве примера можно привести спектакль «Пани Коханку» А. Курейчика 2010 г. Национального академического драматического театра имени М. Горького (режиссер С. Ковальчик, художник А. Сорокина) и спектакль «Выкраданне Еўропы, або тэатр Уршулі Радзівіл» Национального академического театра имени Я. Купалы 2011 г. (режиссер Н. Пинигин, художник С. Ковалев).

Основой сюжета спектакля «Пани Коханку» Национального академического драматического театра имени М. Горького, поставленного в 2010 г., являлось противостояние самого влиятельного человека в государстве – Кароля Станислава Радзивилла – «Пани Коханку» и короля Станислава Августа Понятовского. Действие происходит в Несвижском дворце – родовом имении Пани Коханку – сына Франтишки Уршули Радзивилл, знаменитой писательницы и драматурга, автора многочисленных пьес, написанных ей для собственного придворного театра. Исследователями отмечено, что сценография спектаклей частновладельческого театра Радзивиллов базируется на иконографических образцах искусства шинуазри. В частности, особенности композиций гравюрных изображений, использованных в качестве декораций, отсылают к эстетическим канонам шинуазри, в частности, многофигурным вертикально ориентированным композициям с включением фигур людей, напоминающих фарфоровые статуэтки благодаря статичным позам, схематичности и некоторой примитивности изображения, а также наличию кулис – вертикально поднятых с одного края на всю высоту композиции дерева или иного элемента. В данной стилистике были оформлены иллюстрации к пьесам Уршули Радзивилл «В глазах рождается любовь», «Развратники в ловушке», «Судья, лишенный рассудка», «Любовь – совершенная мастерица», «Забавы фортуны», отличающиеся использованием сюжетов античной мифологии и истории, восточных сказочных, пасторальных и ориентальных мотивов [2, с. 189]. В центре

композиции спектакля «Пани Коханку» – интерьер Несвижского замка с импровизированной театральной сценой, условно обозначенный благодаря таким деталям, как золоченая, богато украшенная лепниной арка со скульптурным изображением ангела, венчающим площадку для представлений, изящные столы и кресла с витыми ножками.

Не менее ярким примером интерпретации стилистики шинуазри на современной театральной сцене является спектакль «Выкраданне Еўропы, або тэатр Уршулі Радзівіл» Национального академического театра имени Я. Купалы 2011 г. (режиссер Н. Пинигин, художник С. Ковалев), представляющий собой реконструкцию праздничного вечера в княжеском замке XVIII в. Композиция спектакля состоит из трех произведений: балета «Дасціннае каханне», оперы «Выкраданне Еўропы» и комедии «Распутнікі ў пастцы» авторства Франтишки Уршули Радзивилл, оформленных в различной стилистике для каждой из сцен. В «Дасцінным каханні» прочитывается пасторальная стилистика рококо в костюмах пастушек, кружащих в изящном танце на фоне декораций, представляющих собой иллюстрации Уршули Радзивилл к одноименному спектаклю; в сцене «Распутнікі ў пастцы» используются декорационные мотивы итальянской комедии дель арте: характерный облик героев, одетые на них маски; и, наконец, в инсценировке оперы «Выкраданне Еўропы» сценическое пространство создается при помощи фона в виде гобеленов с изображенными пейзажами [3, с. 97]. В интермедийных вставках-комментариях между отдельными произведениями используются рисованные декорации-шторы с иллюстрациями и фрагментами иллюстраций к спектаклям Уршули Радзивилл «Развратники в ловушке», «Судья, лишенный рассудка», «Забавы фортуны» и другие.

Таким образом, для сценографии белорусских театров характерно создание собирательного образа Китая благодаря атрибутам, тесно связанным с данной страной в сознании европейцев как наследие стиля шинуазри, а также передача метафорического обобщенного образа Китая, позволяющего создавать разнообразие оформительских решений даже без использования декораций.

Движение к «универсальности», интерпретация национальных особенностей, театрального языка и стилевых характеристик стран Востока – одна из важнейших характеристик искусства XXI в., в контексте которой современные театральные художники Беларуси имеют возможность смело экспериментировать с фактурой, материалом, цветом и конструкцией и находятся в постоянном поиске выразительных средств, метафор и философских обобщений.

Список литературы:

1. Аб культуры ў беларускай ССР: закон Беларус. ССР, 4 чэрв. 1991 г., №832–ХІІ // Ведамасці Вярхоўнага Савета Беларус. ССР. – 1991. – № 20. – Арт. 291.
2. Баженова О.Д. Шинуазри в замках Радзивиллов XVIII века. Роскошь в восточном стиле / О.Д. Баженова. – Минск : Полиграфкомбинат, 2023. – 295 с.
3. Кривошеева С.В. Особенности развития сценографии в драматических театрах Беларуси на рубеже XX–XXI вв. / С.В. Кривошеева. – Минск : Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2019. – 167 с.
4. Лепишева Е.М. Пьесы Елены Поповой в контексте русской драматургии конца XX – начала XXI вв. (типология героев) / Е.М. Лепишева // Веснік БДУ. – №3. – 2012. – С. 17–24.
5. Совместное информационное коммюнике Республики Беларусь и Китайской Народной Республики (9 июля 2001 г.) // Вестник министерства иностранных дел. – 2001. – № 3. – С.10–12.
6. Ся Лэй. Формы презентации искусства Китая и Беларуси в процессе двустороннего сотрудничества: автореф. дис... канд. искусствovedения: 17.00.09 / Ся Лэй. – Минск, 2018. – 23 с.
7. Тартаковский В.М. «Симбиоз» театров возможен / В.М. Тартаковский // Театральная жизнь. – 2017. – № 7. – С. 36–38.

РАЗДЕЛ 2.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

2.1. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

МОТИВЫ РОМАНА «ОТВЕРЖЕННЫЕ» ВИКТОРА ГЮГО

Самойлова Ксения Юрьевна

студент,

*Северо-Восточный Федеральный
университет им. М.К. Аммосова – СВФУ,
РФ, г. Якутск*

MOTIFS IN VICTOR HUGO'S NOVEL «LES MISERABLES»

Ksenia Samoilova

Student,

*North-Eastern Federal University
Named after M.K.Ammosov – NEFU,
Russia, Yakutsk*

Аннотация. В статье анализируются мотивы, присутствующие в романе "Отверженные" Виктора Гюго, и их значение для сюжета и персонажей произведения. Результаты исследования позволяют лучше понять образную систему романа и его основные тематические аспекты.

Abstract. The article analyzes the motifs presented in the novel "Les Misérables" by Victor Hugo and their significance for the plot and characters of the work. The results of the study allow us to understand better the figurative system of the novel and its main thematic aspects.

Ключевые слова: роман "Отверженные"; мотивы; Виктор Гюго; анализ; сюжет; персонажи.

Keywords: novel "Les Misérables"; motives; Victor Hugo; analysis; plot; characters.

Роман «Отверженные» Виктора Гюго является одним из самых известных произведений мировой литературы. Он описывает жизнь человека, который был отвержен обществом и вынужден бороться за свое существование. В книге присутствуют многие религиозные мотивы и символика, которые играют важную роль в развитии сюжета.

Один из главных религиозных мотивов в книге – это символика креста. Крест является символом страдания и жертвы, что соответствует истории главного героя романа Жана Вальжана. Он был осужден на пожизненное заключение за кражу хлеба, а затем бежал из тюрьмы и жил под другим именем. Однако, он всегда носил на груди крест, который напоминал ему о его прошлом и о том, что он должен бороться за свое спасение.

Еще один религиозный мотив – это символика Бога. В книге описывается вера главного героя в Бога и его постоянное обращение к нему за помощью. Он верит, что Бог может помочь ему изменить свою жизнь и стать лучшим человеком. Этот мотив подчеркивает важность религии в жизни людей и то, как она может помочь им преодолеть трудности.

Также в книге присутствует мотив милосердия и прощения. Главный герой Жан Вальжан проявляет милосердие к другим людям, даже когда они не заслуживают этого. Он прощает своих врагов и пытается помочь им, даже если это противоречит его собственным интересам. Этот мотив подчеркивает важность прощения и того, как оно может изменить жизнь людей.

Исследование влияния христианских ценностей на поведение героев романа также является важной темой. Религиозные ценности, такие как милосердие, прощение и любовь к ближнему, играют важную роль в жизни главного героя и других персонажей.

Религиозные мотивы и символика являются важной частью романа «Отверженные» Виктора Гюго. Они подчеркивают важность религии в жизни людей и то, как она может помочь им преодолеть трудности. Крест, Бог, милосердие и прощение – все эти мотивы играют важную роль в развитии сюжета и помогают главному герою стать лучшим человеком.

Кроме религиозных мотивов, в романе присутствуют и социальные темы. Главный герой Жан Вальжан стал жертвой несправедливости общества, которое лишило его свободы за кражу хлеба. Роман описывает жестокость и беспощадность французской системы правосудия того времени, которая не учитывала обстоятельства и не давала второго шанса.

Однако, роман также подчеркивает важность человеческой доброты и сострадания. Жан Вальжан стал жертвой общества, но он не стал

злиться на него и не стал ненавидеть людей. Напротив, он проявлял милосердие и прощение к другим людям, даже когда они были врагами.

Роман «Отверженные» Виктора Гюго является не только религиозным произведением, но и социальной критикой того времени. Он подчеркивает важность социальной справедливости и человеческой доброты, которые могут помочь людям преодолеть трудности и стать лучшими людьми.

«Отверженные» Виктора Гюго является одним из самых значимых произведений мировой литературы. Он описывает жизнь человека, который был отвержен обществом, но не потерял надежду на лучшее будущее. Религиозные мотивы и символика, а также социальные темы, делают этот роман универсальным и актуальным до сих пор.

Роман «Отверженные» также затрагивает тему любви и ее способности изменять жизнь человека. Жан Вальжан по-родительски влюбляется в Козетту, дочь своей бывшей работницы, и готов на все, чтобы защитить ее и обеспечить счастливое будущее. Это отношение помогает ему преодолеть свои страхи и проблемы, и становится одним из главных факторов его персонального роста.

Кроме того, роман подчеркивает важность образования и знаний. Жан Вальжан становится успешным предпринимателем благодаря своим знаниям и умению работать.

В целом, роман «Отверженные» Виктора Гюго является многогранным произведением, в котором сочетаются религиозные, социальные, любовные и образовательные темы. Он описывает жизнь человека, который стал жертвой несправедливости общества, но не потерял надежды на лучшее будущее. Роман подчеркивает важность социальной справедливости, человеческой доброты, любви и образования, которые могут помочь людям преодолеть трудности и стать лучшими версиями самих себя.

Кроме того, роман «Отверженные» также затрагивает тему преступности и наказания. Главный герой, Жан Вальжан, был осужден на десять лет за кражу хлеба, и его жизнь была разрушена из-за этого. Роман показывает, как несправедливость системы наказания может привести к тому, что люди становятся преступниками, а также как некоторые люди могут измениться и стать лучше, если им дать второй шанс.

Наконец, роман «Отверженные» является важным литературным произведением, которое оказало значительное влияние на французскую литературу и культуру. Роман стал символом борьбы за социальную справедливость и человеческое достоинство, и его идеи продолжают быть актуальными и в наше время.

Роман «Отверженные» Виктора Гюго является одним из самых важных произведений мировой литературы, которое затрагивает мно-

жество тем и проблем, актуальных для нашего времени. Это книга о любви, образовании, социальной справедливости и наказании, которая может вдохновить читателей на преодоление своих трудностей и поиск лучшего будущего.

Роман «Отверженные» стал не только литературным шедевром, но и символом борьбы за права человека. Его главный герой, Жан Вальжан, стал символом бедного и угнетенного народа, который борется за свои права и свободу. Роман показывает, как важно бороться за свои права и не сдаваться перед трудностями.

Кроме того, роман «Отверженные» является важным произведением для изучения истории Франции и ее культуры. Он показывает жизнь французского народа в различные периоды истории, а также отражает многие социальные и политические проблемы того времени.

В заключение, роман «Отверженные» Виктора Гюго является одним из величайших произведений мировой литературы, которое затрагивает множество важных тем и проблем. Он оказал огромное влияние на французскую литературу и культуру, а его идеи продолжают быть актуальными и в наше время. Это книга, которая может вдохновить читателей на борьбу за свои права и на поиск лучшего будущего.

Однако, роман также показывает, что даже в самых трудных условиях люди могут сохранять свою человечность и доброту. Например, герой романа Бишоп Миро, который прощает Жана Вальжана за кражу и дарит ему ценные серебряные приборы, ставит пример настоящего благородства и милосердия.

В целом, роман «Отверженные» остается актуальным и важным произведением, которое напоминает нам о важности человеческой доброты, любви и прощения. Он показывает, что даже в самых трудных условиях мы можем сохранять свою человечность и верить в лучшее будущее.

Список литературы:

1. Бейлов, И.М. Роман В.Гюго "Отверженные" и его мотивы. Москва: Издательство "Наука", 1981 г.
2. Горбунова, Е.Г. Защитнические мотивы в романе "Отверженные" В.Гюго. Санкт-Петербург: Издательство "Алетейя", 2016 г.
3. Гюго, В. Отверженные. Москва: Издательский дом "Стадия-Пресс", 2005 г.
4. Иванов, Д.С. Религиозные мотивы в романе "Отверженные" В.Гюго. Москва: Издательство "Литературный мир", 2013 г.
5. Коровин, А.В. Социальные мотивы в романе "Отверженные" В.Гюго. Санкт-Петербург: Издательство "Алетейя", 2015 г.

СТРУКТУРАЛЬНАЯ КОМПАРАТИВИСТИКА ХРОНОТОПА В СОВРЕМЕННЫХ РОМАНАХ

Тураева Бахор Бахриддиновна

*д-р филол. наук, доцент,
Узбекский государственный
университет мировых языков
Узбекистан, г. Ташкент*

STRUCTURAL COMPARATIVE STUDIES OF CHRONOTOPE IN MODERN NOVELS

Bahor Turaeva

*Associate Professor,
Doctor of Sciences in Philology,
Uzbekistan State World Languages University,
Uzbekistan, Tashkent*

Аннотация. В статье проанализированы заголовки романов «И дольше века длится день», «Плаха», «Тавро Кассандры», «Когда падают горы» Ч.Айтматова и «Вечный скиталец» И.Султана, в которых отражено художественное время. Название должно полностью соответствовать содержанию произведения, быть связано с темой и идеей и отражать концепцию писателя. При выборе названия учитываются такие художественные критерии, как время и пространство, в котором было создано произведение, особенности того или иного литературного течения и школы, вид и жанр.

Abstract. The article analyzes the premise of the novels “The Day Lasted More Than a Hundred Years”, “Doomsday”, “Falling Mountains”, “Cassandra’s Brand” by Chingiz Aitmatov and “The Eternal Wanderer” by Isajon Sultan, which reflect artistic time. The title must fully correspond to the content of the work, be associated with the theme and idea, and reflect the writer’s concept. When choosing a name, such artistic criteria as the time and space in which the work was created, the characteristics of a particular literary movement and school, type and genre are taken into account.

Ключевые слова: хронотоп; художественное время; художественное пространство; роман; заглавие; концепция писателя.

Keywords: chronotope, literary time, literary space, novel; title; writer concept.

В мировом литературоведении хронотоп трактуется как элемент композиции, характеризующий последовательность и интенсивность событий произведения, как литературно-эстетическая категория, характеризующая образы и отражающая видение, мировоззрение автора об устройстве мира. Действительно, творческое глубинное овладение хронотопом, организующим структуру, сюжет и композицию произведения, формирующим эпическое текстовое поле, обеспечивающее восприятие художественной действительности в целостном виде, подразумевает специфический подход к пониманию эстетической природы произведения. Потому как хронотоп охватывает все элементы произведения, цикл событий, настроения героев не может быть показано без изображения художественного времени и художественного пространства.

Целью исследования является научно-аналитическое, сравнительно-типологическое и теоретическое обобщение мастерства Ч. Айтматова и И. Султана в создании художественного хроноса на примере их современных романов.

Предмет исследования составляет сравнительная типология поэтики хронотопа в современном романе.

В процессе работы использованы методы сравнительно-типологического, психологического, системно-структурного анализа.

Первый роман Чингиза Айтматова «И дольше века длится день» был опубликован в 1980 году в журнале «Новый мир», позже в журнале «Знамя» под названием «Буранный полустанок». Оба названия романа отражают хронотоп, то есть в первом названии понимается художественное время, а во втором – художественное пространство. Произведение с большим мастерством было переведено на узбекский язык Асилем Рашидовым как «*Асрга татигулик кун*» и «*Асрни қаритган кун*». После выхода киргизского издания романа «Кылым карытаар бир кун» его узбекское название также было изменено на «*Асрни қаритган кун*».

Ч. Айтматов в прологе «Вся правда, девять лет спустя...» в издании 1990 года с горечью отмечает, что название романа на самом деле было «Чамбарак», что отражает суть произведения, то есть «существует опасность, что манкуртский смысл проявится и что вся Вселенная переживет этот странный поворот, потому что те, кто искушен в абсолютном господстве над всем миром, горят желанием надеть на голову человечества такой страшный венец». Когда цензура настойчиво потребовала найти другое название, писатель останавливается на одной строчке из шекспировской трагедии в переводе Б. Пастернака – «И дольше века длится день», и как он сам признавался, пожертвовал именем вместо отказа от всего произведения [1, с. 9].

Но и это не устраивает тех, кто работает в издательствах «Роман-газета» и «Молодая гвардия» и они требуют «соцреалистического» названия, и наконец, роман выходит под заголовком «Буранный полустанок». По мнению автора, название «И дольше века длится» хотя и в скобках была бесполезна. «Белое облако Чингисхана» – это, по сути, рассказ, находившийся под идеологическим гнетом, мучил автора до крайней степени и спустя девять лет все-таки был включен в роман.

«Плаха» (1986) была переведена на узбекский язык Ибрахимом Гафуровым как «*Қиймат*». В названии романа обобщены судные дни, происходившие в отношении человека с духовным миром, природой и обществом. Жестокое господство человека над природой, саморазрушение в результате ее гибели, превращение мира живого в Судный день, философские предсказания писателя проходят тонкой нитью от начала событий произведения до его заключения.



Рисунок 1. Сюжетные линии трагических судеб в романе «Плаха» [2, с. 284]

Роман «Тавро Кассандры» («Из ересей XX века») (1994) был переведен на узбекский язык Суюном Каравым как «*Кассандра тамгаси*»

и «Охирзамон нишоналари». Названия, выбранные для произведения, дополняют друг друга, а именно красное пятно то есть тавро Кассандры которое появляется на лбу плода женщины когда она приходит в мир ведет человечество на грань разрушения, к концу света. Признаки конца света видны под океаном, на вертикали земли и Вселенной: 1) то, как киты бросаются на сушу и обрекают себя на смерть; 2) угроза генофонду человечества – создание икспотомства, которое не имеет себе равных; предостережения, которые дают эмбрионы, боящиеся горькой судьбы и не желающие родиться; 3) Андрей Крыльцов осознающий то, что на земле нет ему места, стоя у истоков мироздания, наводящий ужас на жизнь людей. Суть названия проясняется в совместном выражении микро -, макро- и мегахронотопов. В микрохронотопе выражены реалии, связанные с тем, как главный герой бросается во Вселенную, бури царящие в его душе; в макрохронотопе то, что ему нет места на земле, в обществе, среди людей; в мегахронотопе то, что он не находит покоя и во Вселенной.

Название романа Исажона Султана «Вечный скиталец» несет в себе философский смысл, символы, сложные уподобления побуждают к осмыслению сути текста. Такие обстоятельства, как проклятие, письмо, внутренний монолог, пересечение микрохронотопа героя с макро- и мегахронотопом обеспечивают драматизм произведения. Композиция произведения не подчиняется традиционным критериям. Не существует целостной системы событий. Не проходит гладко череда событий, как и чередование времен и пространств. Каждый из двадцати сезонов во всех трех частях имеет свое название.

В качестве названий сезонов использовались названия мест, представляющих такие регионы, как Центральная Азия, Америка, Лувр, мавзолей *Бобо тошбака*, а также сочетания, представляющие время, например, 190 год Хиджры, 1312 год н. э., за полчаса до шторма, за пятнадцать минут до шторма, за десять минут до шторма. И. Якубов подчеркивает, что в произведении прославляются не только простота и чистота человека, но и сила, знание, наказание, проклятие или благословение Творца, высочайший статус, который в широком смысле выше, чем вечность [5, с. 65].

Роман «Когда падают горы» (Вечная невеста) (2006) переведен на узбекский язык Суюном Караевым и Иброхимом Гафуровым. В обоих переводах романа осознается художественное время и художественное пространство. Значение заглавия в оригинале точно выражено в переводе С.Караева. Название романов, подвергнутых анализу, приобрело философское содержание и в каждом из них идея предупреждения человечества, стремление оградить его от напастей имеет первостепен-

ное значение. Название романов выражает художественное время. Именно в образе сюжетной линии авторы смогли воплотить суть заголовка, чтобы в разных сюжетных линиях смысл заголовка воспринимался под разными ракурсами.

Заглавие, как неотъемлемый и важный элемент романов, служит семиотическим ключом, раскрывающим идейно-эстетическую цель автора. Следует отметить, что при выборе названия в анализированных романах авторы руководствовались принципом «айсберг» Хемингуэя, поскольку в основе названия произведений, выбранных в качестве объекта исследования, лежит внутреннее и внешнее содержание-сущность. В названии романов Ч.Айтматова, И.Султана отражено содержание художественного времени, в названии романов У.Хашимова, Н.Норкобилова, У.Хамдама – содержание художественного пространства. Параллельность сюжетных линий, сложное композиционное построение, традиционные мотивы, характерные для устного народного творчества, масштабность образов, художественный синтез и стилизация таких жанров, как миф, предание, простые и сложные фольклоризмы, различные формы хронотопа служат для раскрытия содержания и сущности заглавий.

Список литературы:

1. Айтматов Ч. Плаха. И дольше века длится день. – Нукус: «Каракалпакстан», 1988. – 608 с.
2. Айтматов Ч. Плаха: роман. – Хабаровск: «Кн. изд-во», 1988. – 284 с.
3. Айтматов Ч. Тавро Кассандры: (Из ересей XX века): роман. – Санкт-Петербург: «Азбука-Аттикус», 2019. – 318 с.
4. Айтматов Ч. Когда падают горы (Вечная невеста): роман. – М.: «Азбука», 2008. – 475 с.
5. Ёкубов И. Мустакиллик даври ўзбек романлари поэтикаси. Монография. – Тошкент: Nurafshon business, 2021. – 334 б.

2.2. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ХРОНОТОП РОМАНА Е. ВОДОЛАЗКИНА «ЛАВР»

Хадель Исмайл Халил

*доцент, кафедра русского языка,
Багдадского университета,
Ирак, г. Багдад*

CHRONOTOPE OF E. VODOLAZKIN'S NOVEL "LAUREL"

Hadeel Ismaeel Khalil

*Asst. Professor (Ph.D.),
University of Baghdad,
Iraq, Baghdad*

Аннотация. Термин «хронотоп» обозначает неразрывную связь времени и пространства в художественном тексте. Каждое произведение обладает своей собственной системой хронотопов, которые организуют сюжет повествования. Автор текста творит воображаемую пространственно-временную модель, управляет ею по своему усмотрению, но у читателя создается иллюзия реальности, описываемых событий. Каждый элемент смысла художественного произведения имеет свой собственный хронотоп, эти хронотопы, объединяясь, создают полифоническую структуру литературного произведения и позволяют раскрыть его смысл.

Abstract. The term "chronotope" means the inextricable connection of time and space in a literary text. Each work has its own system of chronotopes that organize the plot of the narrative. The author of the text creates an imaginary space-time model, manages it at his discretion, but the reader creates the illusion of reality, the events described. Each element of the meaning of a work of art has its own chronotope, these chronotopes, combining, they create a polyphonic structure of a literary work and allow you to reveal its meaning.

Ключевые слова: хронотоп; художественная литература; современная литература; Е. Водолазкин; «Лавр»; время; пространство; стиль.

Keywords: chronotope; fiction; modern literature; E. Vodolazkin; "Laurel"; time; space; style.

Термин «хронотоп» был введен в литературоведение М.М. Бахтиным. Ученый впервые использовал его в работе «Формы времени и хронотопа в романе. «Очерки по исторической поэтике», написанной в 1937-1938 годах [1]. М. М. Бахтин заимствовал этот термин из теории относительности А. Эйнштейна, открытия великого физика изменили представление людей о мироустройстве: «выяснилось, что свойства пространства и времени не являются повсюду одинаковыми и в различных системах отсчета проявляются по-разному. Последнее послужило толчком для исследований особенностей пространственно-временных отношений в других (не только физических) формах существования материи» [88].

Как единое целое пространство и время существовали в мифологических картинах мира, однако, в науке время и пространство долгое время рассматривались как нечто объективно данное, независящее от воли воспринимающего субъекта.

В XX в. меняется угол зрения на многие научные вопросы, в центре научной картины оказывается человек, популярными становятся антропоцентрические исследования. Многие категории, которые раньше рассматривались как абсолютные, начинают восприниматься как относительные, зависящие от воспринимающего субъекта.

В буквальном переводе термин «хронотоп» означает «времяпространство» [10] и образован от сложения корней слов хронос (от древнегреческого *χρονος*) – ‘время, бог времени’ и тоπος (от древнегреческого *τοπος*) – ‘место’.

В теории М.М. Бахтина термин «хронотоп» изменяет свое наполнение, но суть, заложенная теорией относительности А. Эйнштейна остается. По М.М. Бахтину хронотоп в литературе – это формально-содержательная категория, которая выражает «неразрывность пространства и времени» [10]. Ученый пишет: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысляется и измеряется временем» [11].

М.М. Бахтин приходит к выводу, что хронотоп художественного произведения является сложной структурой, объединяющей разные виды хронотопов. Можно, например, выделить хронотоп жанра произ-

ведения и / или его сюжета; хронотопы автора и героя осложняются хронотопом читателя и т.д.

По мнению М.М. Бахтина, хронотоп является не только структурной категорией художественного текста, он также в значительной мере определяет образ человека в литературе [10]. Кроме того, «жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время» [11].

Понятие хронотопа становится одним из фундаментальных понятий поэтики, используется в качестве одного из основных в типологии жанров литературных произведений.

Изучением времени и пространства литературного произведения занимались такие видные ученые, как Д.С. Лихачев [44], Ю. Лотман [45], В. Топоров [8] и др.

В литературном произведении художественное целое подчинено авторскому взгляду на мир. Время, по мнению Д.С. Лихачева, само может стать объектом описания [4].

По мнению Ю.М. Лотмана, построение определенной модели пространства является частью осмысления человеком окружающей действительности. На страницах художественного произведения автор выстраивает собственную модель мира, в тексте может возникать «полифония пространства, игра разными видами их членения» [45]. Пространственные категории в литературном произведении наполняются ценностным, этическим содержанием.

В.Н. Топоров полагает, что «в мифопоэтическом хронотопе время сгущается и становится формой пространства ..., его новым измерением. Пространство же, напротив, “заражается” внутренне-интенсивными свойствами времени ..., втягивается в его движение, становится неотъемлемо укорененным в разворачивающемся во времени мифе, сюжете (т.е. в тексте)» [8, с. 460].

В.Г. Щукин в статье «О филологическом образе мира (философские заметки)» дает собственное определение хронотопа, под которым ученый понимает «присущую процессу, событию или состоянию субъекта пространственную и временную оформленность и жанровую завершенность» [1313, с. 60]. Ученый считает, что «жанр стремится к своему завершению в определенном хронотопе – времени-месте свершения [1313, с. 62].

По мнению Ю. Степанова, человек формирует в своем сознании хронотопы различной степени сложности, ментальные миры или ментальные хронотопы, по мере освоения пространства «черты первоначально “своего” мира распространяются на все более далекие пространства» [67, с. 223].

И.П. Никитина полагает, что для разных видов искусства характерны различные подходы к освоению пространства и времени, в единстве эти категории выступают в основном только в литературе. По мнению ученого «понятие хронотопа представляет собой попытку описать художественное пространство именно произведения художественной литературы» [66].

В работах последних лет анализируются различные виды хронотопов художественного текста, понятие хронотопа используется при описании образов литературного произведения и в лингвистическом анализе текста (см. работы Н.В. Березиной (2006), Д.А. Шукиной (2004) А.Л. Троицкой (2015), А.И. Куляпин, Т.А. Воробьева (2016), Е.Н. Широкова (2016), И. В. Меркулова (2007) и др).

Роман Е. Водолазкина «Лавр» был написан в 2012 году. Пространство и время как важнейшие философские категории имеют большое значение для понимания смысла художественного мира, созданного Е. Водолазким на страницах его романа.

Время и место действия произведения, на первый взгляд, достаточно точно охарактеризованы. Временной точкой отсчета является рождение главного героя – 8 мая 1440-го года. Местом начала действия – Рукина слободка при Кирилло-Белозерском монастыре.

Точными датами автор романа отмечает поворотные моменты в жизни главного героя.

В декабре 1455 года умирает дед Христофор [Водолазкин 2021, с. 57] (смерть родителей Арсения не обозначается точной календарной датой, но говорится, что это случилось «в начале второй седмицы Арсениевых лет» [2, с. 25].

Еще одной временной вехой становится появление на Руси итальянца Амборджо Флеккиа, который приезжает в Псков «то ли в 1477, то ли в 1478 году» [12, с. 241].

Следующая точная дата, маркирующая периоды жизни героя, является снова только в «Книге Покоя», знаменуя завершение странствий героя: «Принято считать, что на Русь Арсений вернулся в середине восьмидесятых годов. Точно известно, что в октябре 1487 года он был уже в Пскове, поскольку тогда начался пережитый им великий мор» [2355]. В этом же году Арсений постригается в монахи. А «18 августа года семитысячного от Сотворения мира в храме Успения Пресвятой Богородицы Амвросий [монашеское имя Арсения] принял схиму» [2, с. 399].

В романе Е. Водолазкина «Лавр» реализуется схема, которую М.М. Бахтин назвал «платоновской схемой» [11] – это тип биографического времени, реализуемый в автобиографических и биографических литературных произведениях. В основе платоновского хронотопа –

«жизненный путь ищущего истинного познания». Жизнь такого ищущего расчленяется на точно ограниченные эпохи или ступени» [Там же1]. Герой проходит через преодоление различного рода кризисов, перерождается в них, познание и самопознания героя произведения раскрывается через мифологему пути.

Таким образом, основой развития сюжета романа Е. Водолазкина «Лавр» является описание жизненного пути главного героя, и время движется, казалось бы, линейно, от прошлого через настоящее к будущему.

Автор рисует перед читателем детство героя, его взросление, постепенное постижение различных тайн мира, которые перед маленьким Арсением раскрывает его дед Христофор. Автор проводит главного героя через кризисные, переломные моменты, каждый из которых завершает один жизненный цикл и начинает другой. С каждым таким кризисным событием время в романе становится более насыщенным, а пространственные границы расширяются.

Е. Водолазкин не просто рисует жизнь своего героя, он показывает становление его духа, постижение героем высших истин, которые находятся вне времени и пространства и имеют непреходящую ценность.

В самом начале романа обозначаются две ипостаси человеческого существования – физическая и духовная: «Чтобы нога пребывала в покое, он [Христофор] примотал к ней дощечку. Чтобы крепла не только плоть, но и дух Арсения, он повез его в монастырь» [2, с. 22]. Эта мысль о соединении в человеке физического и духовного начал далее будет развиваться и углубляться в романе.

В начале произведения переломными моментами в жизни Арсения становятся смерть близких ему людей, в семь лет мальчик потерял родителей, которые умерли из-за «морového поветрия» [2, с. 26]. Затем умирает дед Христофор, и Арсений вынужден жить самостоятельно, он, как и его дед, начинает лечить людей, продолжая занятие деда. «Арсений и сам в глазах людей незаметно становится Христофором. И даже путь, который слободским приходилось проделывать для получения лекарства, окупался твердым осознанием того, что все продолжает оставаться на своих местах» [2, с. 61]. «Арсений и сам понемногу начинал чувствовать себя Христофором, и это тождество молчаливо удостоверялось приходившими» [2, с. 64].

Но, по мысли автора романа, Арсений должен был пройти свой собственный жизненный путь. Растождествление Арсения и его деда Христофора происходит с появлением в жизни юноши сироты Усти-

ны. Странствие героя, его взрослый самостоятельный путь начинается после смерти его возлюбленной Устины и их новорожденного сына.

Герою предстоит не только некое путешествие, физическое преодоление пространства (он покидает родную слободку и начинает свое странствие по миру), но и духовный путь, совершаемый его душой. Пытаясь отомстить грех Устины, Арсений постепенно обретает себя и начинает постигать истины не только человеческой жизни, но и бытия в целом. Старец Никандр говорит Арсению: «У тебя трудный путь, ведь история твоей любви только начинается. Теперь, Арсение, все будет зависеть от силы твоей любви. И, конечно же, от силы твоей молитвы» [2, с. 113].

У главного героя романа в течение его жизни было четыре имени. Объясняется это тем, что «жизнь человека неоднородна» и порой кажется, что проживают эти жизни разные люди, поэтому каждое имя героя знаменует собой определенный период его жизни. При рождении герою было дано имя Арсений, потом, пытаясь спасти душу своей возлюбленной, герой называет себя Устином (возлюбленную Арсения звали Устиной), начинается его новая жизнь, имеющая мало общего с его прежней жизнью, «Арсений уже не был прежним Арсением» [2, с. 173].

Перед паломничеством в Иерусалим Арсению возвращается его крестильное имя: «Вскоре всему Пскову стало известно, что Устин заговорил. Что имя его не Устин, а Арсений» [2, с. 246], герой заканчивает жизнь юродивого и начинает уже осмысленное, осознанное путешествие в Иерусалим в качестве паломника. С этого момента у странствий Арсения появляется конкретная цель.

Вернувшийся из Иерусалима Арсений готов постричься в монахи, его монашеским именем становится имя Амвросий, которое он принимает с радостью, в том числе и потому, что это русифицированный вариант имени его погибшего друга Амброждо. Принявший схиму Амвросий получает новое имя Лавр. «Старец Иннокентий сказал ...: Хорошее имя Лавр, ибо растение, тебе отныне тезоименитое, целебно. Будучи вечнозеленым, оно знаменует вечную жизнь» [2, с. 401].

Первое указание на то, что время не линейно, появляется еще в начале романа: маленький Арсений и он же умудренный жизненным опытом старец способны видеть друг друга: «Глядя в печь, Арсений видел там порой свое лицо. Его обрамляли седые волосы, собранные в пучок на затылке. Лицо было покрыто морщинами. Несмотря на такое несходство, мальчик понимал, что это его собственное отражение. Только много лет спустя. И в иных обстоятельствах. Это отражение того, кто, сидя у огня, видит лицо светловолосого мальчика» [2, с. 33-34].

И это соположение времен нельзя, по мысли автора романа, объяснить особыми способностями главного героя, так как пришедшая к старому Арсению за помощью княгиня, так же может видеть маленького Арсения: «У меня сын», – говорит княгиня. «Пожалей его. Вот такой? Старец показывает на устье печи, где в контурах пламени угадывается образ мальчика» [2, с. 34], то есть это свойство самого времени, а не особый дар некоторых людей, способных заглянуть через покров времени.

Постепенно знаков соположенности различных временных эпох становится на страницах романа все больше. Амброджо Флеккиа за мгновение до смерти видит, как в Петербурге, на колокольню Петропавловского собора после реставрационных работ возвращается ангел с крестом, видит он и промышленного альпиниста Альберта Михайловича Тюннкюнена, который «фиксировал основание креста болтами» [2, с. 351]. Альберт Михайлович, в свою очередь, видит, «как в далекой Палестине не позолоченный, а вполне реальный ангел возносит к небу душу итальянца Амброджо Флеккиа» [2, с. 352] итальянского паломника в Палестине в далеком XV веке.

События, описываемые в романе, происходят в средние века. Это один пласт повествования, основной. Но в это описание событий жизни главного героя вторгаются события, происходящие в XX веке в России. Эти события происходят не только в том же месте, что и средневековые, но и, как будто бы в то же время – одновременно с событиями XV века. Время начинает восприниматься не только как линейная структура, но как гораздо более сложная, многоуровневая, имеющая несколько векторов развития и, что важно, – тесно связанная с пространством, которое объединяет эти отдаленные по времени события.

Линейное течение времени нарушается, становится неочевидной последовательность событий. Предвидения героев обладают всеми свойствами реальных событий, иногда грань между тем, что происходит в художественной реальности произведения и мыслями героев о том, что может произойти, исчезает. Так, Строев, едущий в поезде, размышляет о том, что его ждет во Пскове, но его мысли описываются, как события, которые уже случились. Кроме того, слова, сказанные в XX веке Пархоменко Строеву, повторяет итальянец Амброджо, а за ним и русский купец Феропонт, живущие в XV веке. Пархоменко говорит: «В сущности, дело ведь здесь и не во времени, ибо настоящая любовь вне времени. ... ваша нынешняя поездка ... – пустая трата времени. Пустая трата времени, задумчиво сказал Амброджо. Пустая трата времени, повторил купец Феропонт» [2, с. 241]. И создается впечатление, что эти события происходят одновременно.

Время в романе все больше приобретает черты мифологического времени.

Причинно-следственных связей между событиями средневековья и современной России нет, они не взаимообусловленные, но для мифа это и не важно – чтобы что-то произошло, не обязательно должна быть причина.

Амброджо рассказывает купцу Феропонту в XV веке любовную историю, которая происходила в 1977 в Пскове [12, с. 233]. Итальянец рассказывает об этих событиях, как об уже произошедших (писатель использует глаголы в прошедшем времени: *был послан, была почти окончена, переутомился, разместили* и др.).

Круг событий замыкается, когда мы узнаем, что студент ленинградского университета имени Жданова выбрал предметом своих научных интересов средневековую историю. Он сам так объясняет свой выбор предмета исследования: «Может быть, потому, что средневековые историки не были похожи на нынешних. Для объяснения исторических событий они всегда искали нравственные причины. А непосредственной связи между событиями как бы не замечали. Или не придавали ей большого значения... Они смотрели поверх повседневности и видели высшие связи. А кроме того, все события связывало время, хотя такую связь эти люди не считали надежной [2, с. 237-238]. Эти слова ключ к пониманию времени в романе Е. Водолазкина «Лавр».

Таким образом, время не разделяет прошлое, настоящее и будущее, а объединяет их.

События отдаленного будущего всегда отмечены в романе точными датами, что подчеркивает их достоверность и придает им характер императива. Так, дед Христофор «вполне отчетливо представлял себе дальнейшую судьбу» [2, с. 14], того места, где он жил: в 1495 году на месте его избы будет построена кладбищенская церковь, в 1609 году церковь будет разрушена поляками, на месте кладбища вырастет сосновый лес, в 1817 году этот лес приобретет купец Козлов, через два года будет построена больница для бедных, спустя сто лет в здании больницы разместится уездная ЧК, в 1942 году немецкий пилот сотрет это здание с лица земли, с 1947 года на участке будет военный полигон, а с 1991 года «земля принадлежит садоводству «Белые ночи» [2, с. 14-15].

Герои не только способны видеть будущее, некоторые из них как бы проживают свою жизнь в нескольких временных пластах, о чем свидетельствует, в том числе, и их речь, изобилующая фразами, характерными для современного русского языка.

Юродивый Фома говорит главному герою: «Возвращайся в Завеличье, где на будущей Комсомольской площади стоит монастырь Иоанна Предтечи» [2, с. 179], использует книжные слова и выражения, характерные для русского литературного языка XX-XXI веков: *терапевтические мероприятия* [2, с. 215], «следует констатировать» [2, с. 201], «замерзающий элемент» [2, с. 201], «экономическая составляющая» [2, с. 255]; лексемы *коллега* [2, с. 192], *парадокс* [2, с. 194], *эсхатология* [2, с. 252], «постскрипtum» [2, с. 357]; использует разговорные слова и выражения: «Твою дивизию, в сердцах воскликнул юродивый Фома» [12, с. 194]; «Да не парься ты, ё-моё! [2, с. 199]. Следует заметить, что на Руси юродивые считались Божьими людьми, в поступках которых находили глубокий смысл и предвидение [11].

В речи главного героя также проскальзывают слова и выражения, которых не было в русском языке в XV веке, герой говорит, например: «У меня, любовь моя, хороший спутник, молодой интеллигентный человек с широким кругом интересов» [12, с. 251].

Однако такие же неожиданные для речи людей, живущих в середине века слова и обороты, употребляются и обычными людьми. Так, жители слободки сокрушаются о том, что «передвижение из пункта А в пункт Б не представляется возможным» [2, с. 114]. Складывается впечатление, что люди знакомы с задачами из современного учебника по математике.

Постепенно герой романа постигает тайну времени и пространства. На первый взгляд автор использует кольцевую композицию, время и пространство закольцовываются, круг замыкается: странствия Арсения начинаются во время мора, и возвращается герой в родные места во время мора. Кроме того, умирает герой недалеко от той слободки, в которой он появился на свет. Время и место оказываются неразрывно связанными. «Мне кажется, сказал Арсений Устине, что я вернулся на много лет назад. В руках моих те же гноящиеся тела и, веришь ли, любовь моя, едва ли не те же люди, которых я некогда лечил. Не пошло ли время вспять, или – поставим вопрос иначе – не возвращаюсь ли я сам к некоей исходной точке?» [2, с. 359].

Герою начинает казаться, что время очертило круг и продолжает очерчивать круги, такому восприятию времени способствует монастырская жизнь: «Здесь оно [время] совершенно другое. Время более не движется вперед, но идет по кругу, потому что по кругу идут насыщающие его события» [21, с. 374].

«И в снах его больше не было фантазий, это были правдивые сны – сны о прошлом. Время действительно возвращалось вспять. Оно не вмещало отведенных ему событий – так велики и пронзительны были эти

события. Время расплзлось по швам, как дорожная сумка странника, и теперь предъявляло страннику свое содержимое, и он рассматривал его как в первый раз» [2, с. 361].

Автор романа поясняет свое представление о времени, вкладывая его в уста старца Иннокентия: «Движение времени уподоблено спирали. Это повторение, но на каком-то новом, более высоком уровне. Или, если хочешь, переживание нового, но не с чистого листа. С памятью о пережитом прежде» [2, с. 376].

Именно эта разомкнутость времени дает возможность Арсению избыть свою вину, свой грех. В ситуации с девушкой Анастасией, герой получает возможность почти в тех же жизненных обстоятельствах, что и с Устиной, поступить по-другому, ему удается спасти и Анастасию, и ее младенца, с рождением которого Арсений покидает этот мир. Выполнив обещание, данное Устине, его душа спокойно покидает тело.

В романе «Лавр» пространство, подобно времени, закручивается в спираль. И даже когда кажется, что человек ходит по кругу, на самом деле «это уже спираль» [2, с. 376]. Старец Иннокентий говорит: «Иду, как и прежде, сопровождаем вихрем листьев, но – заметь, Амвросие, – вышло солнце, и я уже немного другой» [2, с. 376].

Такой пространственно-временной континуум дает надежду, «повторения даны для преодоления времени и нашего спасения» [2, с. 377], следовательно, «непоправимых вещей нет» [12, с. 377].

«Слова *рано* и *поздно* не определяют содержания явлений. Они относятся только к форме их протекания – времени. Которого, как считает Амброджо, в конечном счете нет. ... Я думаю, сказал Амброджо, что исчерпывается не время, но явление. Явление выражает себя и прекращает свое существование» [2, с. 288].

Гораздо важнее, что именно происходит, а не когда. Время не играет существенной роли, поэтому даты становятся не важны для Арсения-Лавра, любое указание времени заменяется словом «однажды»: «Начиная с той зимы Лавр потерял счет времени, устремленного вперед. Теперь он чувствовал только время круговое, замкнутое на себе, – время дня, недели и года. ... Иногда ему сообщали, какой на дворе год, но он тут же его забывал, потому что давно уже не считал такое знание ценным. События в его памяти более не соотносились со временем. ... Само пережитое постепенно теряло отчетливость, все более превращаясь в общие идеи добра и зла, лишённые подробностей и красок. Из временных указаний все чаще ему приходило на ум слово *однажды*» [12, с. 412].

Автор романа постепенно приводит читателя к мысли, что время протекания событий не имеет решающего значения, гораздо важнее

понять суть явлений. Постигание смысла жизни не связано со временем, оно вне его. Нет ни начала, ни конца, есть только вечность.

Характеристика пространства также постепенно усложняется в романе. Сначала перемещения героя происходят исключительно по горизонтальной оси, автор романа указывает точные точки перемещения героя в пространстве: «Выйдя из дома, Арсений направился в Кошцево. Из Кошцева – в Павлово, из Павлова – в Паньково» [12, с. 119]. Однако именно такое, казалась бы вполне осмысленное и определенное перемещение героя, на самом деле не имело не только «четко выраженной географической цели» [2, с. 120], но и не было понимания смысла этого передвижения, поэтому герой просто блуждал в пространстве – «путь Арсения не был прямым» [2, с. 120]. «Арсений не знал, в каком – и вообще в одном ли направлении он двигался. Строго говоря, ему и не требовалось направление, потому что он никуда не стремился» [2, с. 173]. Пространственные ориентиры перестают иметь значение.

В пути герой постепенно меняется, он перестает быть прежним Арсением внешне и внутренне, прежнего Арсения уже нет, но кто он теперь не ясно и самому Арсению. Кульминацией этого путешествия героя без определенной цели становится его превращение в юродивого, герой занимает маргинальную позицию, живет на границе разных миров.

Постепенно пространство как бы раскрывается перед героем, расширяется. Сначала маленькая слободка при монастыре, потом город Белозерск, затем Псков; границы постепенно расширяются, а затем исчезают, когда герой начинает свое паломничество в Иерусалим. Арсений путешествует по земле и по воде, видит разные страны и разных людей. Пространство меняет героя, трансформирует его: если в Псков пришел юродивый Устин, то покидает город паломник Арсений, возвращается во Псков после паломничества уже другой человек, не похожий на прежнего ни внешне, ни внутренне [2, с. 356].

Если в начале произведения перемещение в пространстве, как и во времени, носит линейный характер, то с развитием сюжета пространство, подобно времени, трансформируется. Изменение пространственно-временных координат делает возможным видение героями сначала событий, приуроченных к месту, на котором они находятся, но происходящих в будущем, а затем герои могут видеть шире, видеть будущие события, не связанные с их местом пребывания. Пространство, подобно времени становится сначала прерывистым, дискретным, а затем начинает закручиваться в спираль, давая возможность герою вернуться в начало его жизненного пути, но на другом витке пространственно-

временной спирали. Вернувшийся из Иерусалима Арсений «Месту своего пребывания он придавал теперь мало значения» [2, с. 356].

Когда герою кажется, что его путешествие закончилось, старец Иннокентий сообщает ему, что его «путешествие только начинается... Просто теперь оно пойдет в другом направлении» [2, с. 372]. И далее на последних страницах романа герой практически не перемещается в пространстве, даже если ему кажется обратное, но он перемещается во времени, и это в каком-то смысле движение вспять, к тому, что случилось много лет назад в начале его пути.

Связь времени и пространства, общность их характеристик неоднократно показывается в романе. Эту неразрывность времени и пространства можно, например, наблюдать в описании экспедиции, в которой принимал участие Строев. «Квартира Строева находилась в Запсковье, на улице Первомайской, недалеко от храма Спаса Нерукотворного Образа, построенного в великий мор 1487 года» [2, с. 234]. В Запсковье в XV веке жили юродивый Карп и калачник Самсон. 1487 год – это год возвращения Арсения из Иерусалима во Псков.

Необходимо отметить, что в романе Е. Водолазкина «Лавр» выстраивается пространственная вертикаль: земля – небо. Еще в детстве «Арсений решил долететь до неба. Небо давно его привлекало» [2, с. 21]. Однако постепенно выясняется, что «связь неба с землей не так проста» [2, с. 173] и не сводится к пространственным ориентирам верх – низ.

В пространстве романа «Лавр» реально всё – материальное и нематериальное. Так, например, Арсений может видеть смерть, его душа видит душу Устины: «Увидев Смерть, душа Арсения сказала: не могу вынести твоей славы и вижу, что красота твоя не от мира сего. Тут душа Арсения рассмотрела душу Устины» [2, с. 99].

Умершие люди продолжают свое существование в другом мире, другом пространстве. Смерти не существует, это лишь переход из одного мира в другой: «Смерть, которая хотя и временна, но болезненна» [2, с. 99]. Арсений разговаривает с ушедшими людьми: со своим дедом Христофором [12, с. 67], со своей умершей возлюбленной Устиной, с умершим старцем Симеоном [2, с. 327]. Об Устине Арсений говорит, что «она живет не на этом свете» [2, с. 140]. Жизнь связана со временем, ограничена им, смерть снимает эти ограничения. Старец Иннокентий успокаивает Лавра: «Не скорби, Лавре, ибо недолго тебе оставаться запертым во времени» [2, с. 419].

Мертвые могут наблюдать за живыми: «Не желая посмертного удаления от дома, место упокоения он [Христофор] наметил еще при жизни – и теперь в этом не раскаивался. Он не только знал все проис-

ходившее в доме, но почти был в нем. Почти – потому что, помня об относительности смерти, Христофор отдавал себе отчет и в том, что живым и мертвым предназначено раздельное пребывание» [2, с. 65].

Между миром живых и миром мертвых наблюдается определенная симметрия [дед Христофор]: «Проводивший дни жизни своей в доме у кладбища, дни своей смерти он будет проводить на кладбище у дома» [2, с. 61].

Трудным для человека является преодоление этого порога между жизнью и смертью: «Временное омертвение Никандра было проявлением солидарности. Чтобы поддержать Христофора, он решил проделать с ним первые шаги в смерть. Потому что первые шаги – самые трудные» [12, с. 60].

Знаковыми являются слова старца Никандра: «Смерть – это не только горечь расставания. Это и радость освобождения» [12, с. 39]. Смерть освобождает человека от тягот земной жизни и «в последнюю минуту каждый остается наедине с Богом» [2, с. 52]. День смерти является днем рождения вечности [12, с.114]. Старец говорит Арсению: «Там, где она [Устина] сейчас, нет уже. И еще нет. И нет времени, а есть бесконечная милость Божия» [2, с. 112].

Е. Водолазкин, благодаря выстроенному в романе хронотопу, показывает, что гораздо важнее физического перемещения человека в пространстве и во времени, движение его души, направление этого движения одно – это постепенное постижение божественных истин. Именно поэтому физическая слепота лишь обостряет духовное зрение, и «когда небо окончательно заволкло тучами и дождь пошел сплошной стеной» становится очевидным направление движения [2, с. 313].

В романе Е. Водолазкина «Лавр» пространственно-временные координаты обладают мифопоэтическими характеристиками. В произведении нейтрализуются важнейшие оппозиции: жизнь – смерть, прошлое – будущее, верх – низ, сзади – спереди и др. Автор дает понять читателю, что время и место не важны, что они весьма условны. Истинное значение и смысл имеет только путь человека к Богу.

Список литературы:

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. – Москва, 1975. – С. 234-407. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://philolog.petsu.ru/filolog/lit/bahhron.pdf> (дата обращения: 02.09.2023).
2. Водолазкин Е. Лавр: роман. – Москва, 2021.

3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. – Москва, 1863-1866. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc2p/379906> (дата обращения: 03.09.2023).
4. Лихачев Д.С. Поэтика художественного времени. Поэтика художественного пространства // Поэтика древнерусской литературы. – Москва, 1979. – С. 209-351. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/1626/1/philolog-ahp-14.pdf> (дата обращения: 04.09.2023).
5. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – Москва, 1970 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://on4a.narod.ru/lotman_struktura_teksta_web.pdf (дата обращения: 05.09.2023).
6. Никитина И.П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа: автореф. дисс. док-ра философ. наук. Москва, 2003 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://newdiss.ru/_avtoreferats/01002615840.pdf?ysclid=lkct0rjmxz826785724 (дата обращения: 06.09.2023).
7. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. – Москва, 2001.
8. Топоров В.Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического клуба. – Москва, 1997. – С. 455–516.
9. Фаликова Н.Э. Хронотоп как категория исторической поэтики. – 1992 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/hronotop-kak-kategoriya-istoricheskoy-poetiki-1/viewer> (дата обращения: 07.09.2023).
10. Федорчук Е. «Лавр» Евгения Водолазкина: неполное погружение // Сибирские Огни. – № 01. – 2014. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sibogni.ru/content/lavr-evgeniya-vodolazkina-nepolnoe-pogruzhenie> (дата обращения: 08.09.2023).
11. Федотов Г.П. Святые Древней Руси. – 1990 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Georgij_Fedotov/svjatye-drevnej-rusi/13(дата обращения: 08.09.2023).
12. Холквист М. Хронотоп как категория повествования // Бахтинский сборник. – №2. – 1991. – С. 275-278.
13. Щукин В.Г. О философском образе мира (философские заметки) // Вопросы философии. – № 10. – С. 47-64.

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

*Сборник статей по материалам LXXIV международной
научно-практической конференции*

№ 9 (74)
Октябрь 2023 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 12.10.23. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 3. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»
123098, г. Москва, ул. Маршала Василевского, дом 5, корпус 1, к. 74
E-mail: philology@nauchforum.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 1



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru