

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.10.9>

Поташова Ксения Алексеевна

ПЕЙЗАЖНЫЙ ЭКФРАСИС В ТВОРЧЕСТВЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

В статье изучается экфрасис М. Ю. Лермонтова, являющий собой не словесную репрезентацию произведений изобразительного искусства, но создание словом живописных картин природы. Установлено, что для поэта характерен процесс восприятия природы посредством "чтения" возникающего образа и связанный с ним прием кадрирования изображения, позволяющий показать природный вид как динамичную картину. В результате сопоставительного анализа художественных систем М. Ю. Лермонтова и А. Г. Венецианова делается вывод, что словесные пейзажи поэта созданы по принципу пленэрной живописи, построенной на передаче световых рефлексов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2019/10/9.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 10. С. 38-42. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2019/10/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

Список источников

1. Абгарян Н. Ю. Манюня. М.: АСТ, 2007. 862 с.
2. Андреев А. Н. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. Рассказы 1898-1903 гг. 639 с.
3. Аромштам М. С. Когда отдыхают ангелы. М.: Компас Гид, 2017. 208 с.
4. Вишневский А. Г. Эволюция российской семьи [Электронный ресурс]. URL: https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/430650 (дата обращения: 27.07.2019).
5. Востоков С. В. Фрося Коровина. М.: Клевер-Медиа-Групп, 2016. 112 с.
6. Горький М. Дед Архип и Ленька: рассказы и сказки. М.: Детская литература, 1972. 95 с.
7. Грачева А. М. Семейные хроники начала XX века // Русская литература. 1982. № 1. С. 64-69.
8. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 30-ти т. Л.: Наука, 1981. Т. 2. 654 с.
9. Жукова М. В., Запорожец В. Н., Шишкина К. И. Психология семьи и семейного воспитания: конспекты лекций. Челябинск: Южно-Уральский ГГПУ, 2014. 193 с.
10. Кислицына Т. Г. Этика и психология семейной жизни: хрестоматия для учителя: в 2-х ч. / под общ. ред. В. Ю. Троицкого. М.: Школьная пресса, Ч. 2. Семья в русской литературе. 256 с.
11. Корчагина Ю. В. Неблагополучные семьи: факторы риска и методы работы: методическое пособие по профилактике и преодолению жестокого обращения, девиантного поведения и алкогольной зависимости в семье. М.: МГПИ, 2008. 107 с.
12. Курбакова М. А. Проблема семьи и детства в творчестве И. С. Тургенева: дисс. ... к. филол. н. М., 2005. 179 с.
13. Пушкин А. С. Евгений Онегин: роман в стихах, поэмы, драмы, сказки. М.: Э, 2017. 640 с.
14. Сабитова Д. Три твоих имени. М.: Розовый жираф, 2012. 192 с.
15. Торопчина Л. В. Тема дома и семьи в русской литературе XIX века // Первое сентября. 2007. № 7.
16. Хакимова Г. А. Семья в русской литературе (первая половина XX века). М.: Российская государственная юношеская библиотека, 1998. Вып. 4. Беседа о книгах. 36 с.
17. Харчев А. Г., Мацковский М. С. Современная семья и ее проблемы. М.: Статистика, 1978. 224 с.
18. Чарская Л. А. Сказки голубой феи / вступ. ст. Р. С. Сеф. М.: Центр общечеловеческих ценностей, 1994. 221 с.
19. Boshkova G., Shastina E., Shatunova O. The role of grandparents in the child's personality formation (On the material of children's literature) // Journal of Social Studies. Education Research. 2018. Vol. 9. Iss. 2. P. 283-294.

TYPES OF FAMILIES IN CHILDREN'S AND ADOLESCENT PROSE OF THE XIX-XXI CENTURIES

Minibaeva Adelya Rinatovna

Bozhkova Galina Nikolaevna, Ph. D. in Philology, Associate Professor

Bykov Anton Valer'evich, Ph. D. in Philology, Associate Professor

Yelabuga Institute of Kazan (Volga Region) Federal University

adelya.minibaeva@yandex.ru; bozhkova.galina@mail.ru; anton-77@mail.ru

The article examines the types of families in children's and adolescent literature of the XIX – the beginning of the XXI century. Intra-family relations have been analysed using the classification of psychologists-researchers Zhukova, Zaporozhets and Shishkina, Korchagina. The authors conclude that the XIX century is characterized by the prevalence of complete, nuclear, one-child, urban families experiencing crisis. In the XX century, child-centred, complete, one-child and nuclear families dominate. A similar situation is observed in the XXI century: prevalence of complete, child-centred, one-child and urban families.

Key words and phrases: children's and adolescent prose; types of families; families in literary works of the XIX century; types of families in literary works of the XX century; specificity of family relations in children's prose of the XXI century.

УДК 821.161.1.09

Дата поступления рукописи: 14.08.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.10.9>

В статье изучается экфрасис М. Ю. Лермонтова, являющий собой не словесную репрезентацию произведений изобразительного искусства, но создание словом живописных картин природы. Установлено, что для поэта характерен процесс восприятия природы посредством «чтения» возникающего образа и связанный с ним прием кадрирования изображения, позволяющий показать природный вид как динамичную картину. В результате сопоставительного анализа художественных систем М. Ю. Лермонтова и А. Г. Венецианова делается вывод, что словесные пейзажи поэта созданы по принципу пленэрной живописи, построенной на передаче световых рефлексив.

Ключевые слова и фразы: М. Ю. Лермонтов; экфрасис; кадрирование; пространство; перспектива; взаимодействие искусств.

Поташова Ксения Алексеевна, к. филол. н.

Московский государственный областной университет

kseniaslovo@yandex.ru

ПЕЙЗАЖНЫЙ ЭКФРАСИС В ТВОРЧЕСТВЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФ, проект № 19-78-00118 «Визуализация художественного образа в русской поэзии конца XVIII – первой трети XIX века».

Лермонтовское слово в высшей степени предрасположено к живописному началу. Уяснение приёмов изобразительного искусства, которые М. Ю. Лермонтов извлек из занятий рисованием, оказало значительное влияние

на особенность поэтики его произведений, выразилось в особенности восприятия окружающего мира и пластичности художественного образа. Как отмечает И. А. Киселева, «сила созерцания определяет особенности поэтического мышления поэта, которое сочетает в себе мысль и зрительность образа» [3, с. 121]. Целью настоящего исследования является изучение техники привлечения Лермонтовым живописных элементов в поэтику текста. Для достижения поставленной цели в статье изучается проблема взаимодействия повествовательного и описательного начал в словесном художественном образе, определяется значение использования картины в организации художественного текста, рассматривается живописность как стилиобразующий элемент поэтики Лермонтова. **Научная новизна** исследования связана с уточнением особенностей художественной образности творчества Лермонтова, раскрытием уникальности синтеза вербального и визуального начал в художественном мышлении поэта. **Актуальным** представляется уточнение особенностей образной системы Лермонтова в связи с усвоением им опыта живописного искусства.

Словесные кавказские пейзажи Лермонтова построены по принципу пленэрной живописи – поэт точно чувствует природу в воздушной среде, передает мозаику световых рефлексов. В лирической миниатюре «Синие горы Кавказа, приветствую вас» (1832) поэт указывает на интерес к наблюдению за игрой света от солнечного луча, цветовым природным эффектом: «Часто во время зари я глядел на снега и далекие льдины уте-сов; они так сияли в лучах восходящего солнца, и в розовый блеск одеваясь, они, между тем, как внизу все темно, возвещали прохожему утро» [5, т. 2, с. 26]. Лермонтов редко наделяет солнце определяющими прилагательными – несколько раз оно названо «пламенным» («Последний сын вольности» [Там же, т. 3, с. 104]), «золотым» («Аул Бастунджи» [Там же, с. 249]), «тусклым» («Измаил-Бей» [Там же, с. 203]). Зрительный образ солнца составляют описания его действий, индивидуализм которых в художественной системе Лермонтова сложился под влиянием личных наблюдений поэта-художника: солнце «увеселяет утром взор и золотит туманы гор» («Последний сын вольности» [Там же, с. 99]), «в горах уж исчезает» («Черкесы» [Там же, с. 7]), «прокравишь, верхи и корни золотит» («Черкесы» [Там же, с. 11]), «играет медленным лучом» («Последний сын вольности» [Там же, с. 99]), «пылает высоко» («Измаил-Бей» [Там же, с. 219]), «играет с мохом в трещине сырой» («Сашка» [Там же, т. 4, с. 44]). Мастерски Лермонтов описывает процесс утреннего пробуждения солнца, появление первого утреннего света от него на земле: «ярко солнце восхожденье» («Черкесы» [Там же, т. 3, с. 10]), «тихо поднимаясь, / златит холмы и тихий бор» [Там же], «юный луч, со тьмой сражаясь, / вдруг показался из-за гор» [Там же]. Солнечную импровизацию поэт развернул в стихотворении «Утро на Кавказе» (1830), посвященном утренней гамме солнечного свечения:

*«Светает – вьется дикой пеленой
Вокруг лесистых гор туман ночной;
Еще у ног Кавказа тишина;
Молчит табун, река журчит одна.
Вот на скале новорожденный луч
Зарделся вдруг, прорезавшись меж туч,
И розовый по речке и шатрам
Разлился блеск, и светит там и там»* [Там же, т. 1, с. 108].

Зримостью отличается и описание солнца, преобразившего мир выходом из-за туч:

*«И вдруг проглянет солнце, и поток
Озолотится, и степной цветок,
Душистую головку поднимая,
Блестает, как цветы небес и рая»* [Там же, т. 3, с. 154].

Открытая Лермонтовым собственная концепция света отразилась как в его живописном, так и в поэтическом творчестве. Картина «Кавказский вид с Эльбрусом» (холст, масло, 1837), второе название которой – «Эльбрус на восходе солнца», – еще полнее отражает особенность построения полотна, поэт словно изображает не просто кавказский пейзаж, а красками пишет его воздух. Особенности сочетания пространственной перспективы с пространством, наполненным светом и цветом, роднят «романтическим стилем в плане эстетическом» [2, с. 122] лермонтовское живописание с художественной системой А. Г. Венецианова и его школы. Поэт умело сочетает «пространственную перспективу со световоздушным пространством» [8, с. 74], добивается целостного светового строя, тем самым создает иллюзию жизни, соединенную с идеалом природной гармонии, и в этом заключается особенность пейзажной среды картин Лермонтова.

Именно по принципам пленэрной живописи Лермонтов строит большинство пейзажных описаний в поэме «Боярин Орша» (1835-1836). В словесных описаниях в центре оказывается передача света, изображенный в поэме предметный мир оказывается в полном подчинении свету и цвету. Интересен Лермонтову и сам механизм света, поэт наблюдает за реакцией предмета на свет, описывает физическое ощущение солнца: «В большие окна свет дневной, / Врываясь белой полосой, / Дробясь в искры по стеклу, / Играл на каменном полу» [5, т. 4, с. 17].

Изучение взаимодействия света и цвета в природе, наблюдение за их изменчивостью позволили Лермонтову передать целую систему связей в природе. Так, в поэме Лермонтов изображает восход солнца, мастерски передавая при создании пространства диапазон изменения цвета. Пленэрность лермонтовского пейзажа заключается в создании эффекта видимой передачи природы. Лермонтов не изображает дальних видов, в его поле зрения оказывается небольшое пространство реки и отражение в ней, а также выходящее из-за полосы леса солнце –

поэт передает в поэтическом описании вид, который в данный момент созерцает сам: «Светает. В поле тишина. / Густой туман, как пелена / С посеребренною каймой, / Клубится над Днепром рекой» [Там же, с. 27].

Цвет в этом пейзажном этюде Лермонтова становится насыщеннее по мере разглядывания окружающего вида. Что особенно интересно и значимо, цвет развивается во времени. Лермонтов строит пространство картины снизу вверх, такое построение вторит движению самого солнца. Поэт постепенно переходит от изображения воды, покрытой низким утренним туманом, и леса к описанию самой зари, цвет обогащается, и его интенсивность нарастает вместе с восходящим солнцем. Иное цветовое решение выбирает Лермонтов при описании заката солнца: «...яркие снега / При свете косвенных лучей / Сверкали тысячью огней. / Пред ним степной знакомый лес / Чернеет на краю небес» [Там же, с. 35].

Следуя законам пленэрной живописи, Лермонтов строит изображение утреннего и вечернего пейзажа на контрастных цветах. Для утреннего пейзажа характерны холодные тона цвета, для вечернего, напротив, поэт использует контрастную «огненную» палитру. С целью создания эмоционального накала, сопровождающего трагическое начало, после последней встречи Арсения с боярином Оршей, Лермонтов объединяет краски в один огненно-коричневый цвет, основу игры света и цвета составляют как краски самой природы, так и атрибуты всадника (стальные шпоры у Арсения). Ощущение цветового единства, когда вся представленная сцена «сверкает тысячью огней», создается в результате сращения отдельных качеств цвета – эмоциональных и пространственных [9]. Если с помощью света и цвета при восходе солнца картина представляется снизу вверх, то закат солнца Лермонтовым изображается уже сверху вниз, тем самым пространство сужается. Создание эффекта цветового единства для выражения эмоционального состояния героя позволяет говорить о том, что интерес Лермонтова к пленэру вызван скорее не вниманием к передаче закономерностей природы, а стремлением к выражению созвучного природе настроения.

Как и Венецианов в живописи, Лермонтов в словесном описании стремится достигнуть гармонии в природе. Как отмечает Г. Г. Пospelов, гармония в картинах Венецианова начинается тогда, когда «мы отчетливо ощущаем границы, соприкасающиеся пределы разных начал» [7, с. 64]. Так и у Лермонтова: счастливая, «мирная» область покоя и гармонии деревни, описанная в романе «Вадим», создана равновесием природы – она защищена лесом, расположена на холме и тем самым открыта лучам солнца. Начиная главу романа живописным пейзажным экфрасисом, Лермонтов во всей полноте передает силу визуального воздействия картины на созерцателя – его поэтические описания (в широком понимании поэзия есть «искусство слова вообще» [4, с. 778], в связи с чем лермонтовские описания в прозе в широком смысле являются поэзией) обращены не к внешним, поверхностным впечатлениям, а к внутреннему миру человека. Неслучайно девятая глава романа «Вадим» открывается живописанием вида Суры, включающего авторские обращения к читателю. Описание реки предшествует описанию состояния рефлексии Вадима. Да и само его изображение размышляющим на пейзажном фоне, передача состояния единения с природой представляется романтической картиной: «Вадим стоял под густой липой... и чувства, окаменевшие от сильного напряжения души, растаяли постепенно, – и отвергнутый людьми, был готов кинуться в объятия природы» [5, т. 2, с. 26].

Следуя романтическим канонам живописи, Лермонтов представляет Вадима стремящимся в природу, смотрящим в нее – гладь реки подобна зеркалу, в ней можно увидеть отражение своих мечтаний и чувств, именно река запечатлевает историю человечества, становится свидетелем человеческого счастья и его страстей. Запечатлевая кажущуюся на первый взгляд фрагментарную сцену размышлений Вадима, Лермонтов, привлекая образ реки, создает как бы вечно длящуюся картину, воплощает романтическое представление о равновесии действий человека и действий природы.

Экфрасистическое описание живописного вида – эмоциональной реакции поэта на пейзаж – дает возможность постижения бытия во всей его полноте. Экфрасис у Лермонтова глубоко психологичен, он воздействует на читателя, создает состояние вчувствования в изображение. Вместе с тем лермонтовский экфрасис – толковательный, интерпретация визуального образа у поэта позволяет выявить глубинное содержание самого произведения.

В построении Лермонтовым пейзажных образов сказался мотив одиночества, характерный в целом для романтической поэзии. Пример картинного вида, типичного романтического портрета на пейзажном фоне, находим в романтической элегии «К другу В. Ш.» (1831). Созданный Лермонтовым пейзаж воспринимается как часть широкой панорамы, вырезанный из нее отдельный кадр, но вырезка эта далеко не случайная, она соответствует настроению человека, изображенного на фоне этого пейзажа. Выступая реакцией индивидуально настроенного человека, природное пространство вокруг человека фрагментарно и комбинированно, является «как бы духовной эманацией тела и подчиняется своей структуре исходящим от него силовым линиям» [11, с. 245]. Пейзажная зарисовка открывается любованием русской природой, глаз выхватывает несколько природных доминант – голубое небо, озаренный солнцем холм, река, быстрое течение которой становится «объектом эстетического восприятия» [10, с. 132]. В то же время скупой в своей красочности и лишенный декоративности русский пейзаж наполняет портретный образ «завернутого в плащ» особенным, печальным настроением, связанным с «неудовлетворенностью иллюзорностью» [6, с. 111]. Порывистость и нервность личности романтического героя нашла форму реализации в определенном конструировании Лермонтовым образа-пейзажа. Человек изображается «под старой березой» (в живописи такой прием назван полуциркульной аркой), поэт кадрирует пространство, тем самым создавая ощущение одиночества ищущего контакта с природой человека. Взгляд поэта выхватывает разномасштабные фрагменты – широкие («лес нестретет», «там поля и степи») и более узкие (кусты или сосны), вместе эти акцентированные части слагаются в целостную зримую картину мира в сравнении с садом, воспринимающуюся через медитативную грустную окраску.

Прибегая в словесных описаниях к сочетанию фрагмента с целым, Лермонтов поднимает важную для романтического искусства проблему пространственно-временных отношений. Приём кадрирования изображения, т.е. разглядывание широкого по своему охвату горизонтального вида и выделение в нём отдельных, наиболее выразительных сцен, встречается и в романе «Вадим». Роман открывается панорамным изображением монастыря и территории перед ним. Поэт сосредотачивает внимание на отдельных видах и сценах, происходящих перед вечерним богослужением: «красные лучи... отражались на черепицах башен и ярких главах монастыря» [5, т. 4, с. 7], «монахи и служки ходили взад и вперед по каменным плитам» [Там же], «богомольцы теснились вокруг сырых столбов» [Там же]. Саму природу изображения, близкого к живописи, поэт подчёркивает в переходе от описания монастыря к сцене с нищими – «у ворот монастырских была другая картина» [Там же].

Панорама как пейзажный мотив с широким пространственным охватом характерна для ранних произведений Лермонтова и периодически встречается уже в зрелом творчестве поэта. Из-за широкого угла зрения, определяющего пространство панорамы, такой пейзаж нередко требует обозрения по частям. Прием кадрирования «широкоформатного изображения», т.е. разглядывание широкого по своему охвату горизонтального вида и выделение в нем отдельных, наиболее выразительных сцен в целом, встречается и в романе «Вадим». Роман открывается панорамным изображением монастыря и территории перед ним. Поэт сосредотачивает внимание на отдельных видах и сценах, происходящих перед вечерним богослужением. Саму природу изображения, близкого к живописи, поэт подчеркивает в переходе от описания монастыря к сцене с нищими – «у ворот монастырских была другая картина» [Там же].

Организация пространства изображения в треугольнике, когда сближаются точки близких предметов с дальними, позволяет Лермонтову показать картину глазами того человека, который находится внутри изображённого пространства. Этот же приём поэт использует и в своей живописи: в качестве переднего плана Лермонтов часто вводит изображение человека, что сообщает его картинам жизненную достоверность. Так, «Вид Пятигорска» (1837-1838), созданный уже в масле и, безусловно, созвучный живописности словесного пейзажа Пятигорска, словно представляется глазами спускающегося к городу человека или самого художника, приглашающего полюбоваться кавказскими видами с вершины горы. Открытое взору широкое пространство соединяет в себе отдельные мотивы – подобно тому, как описание Пятигорска Лермонтов создаёт посредством слов и сочетаний с пространственным значением («с трёх сторон», «на запад», «на восток», «на север», «там», «дальше», «на краю» и т.д.), в живописном пейзаже поэт использует многочисленные диагональные оси, организующие пространство. Картина состоит из множества планов, каждый из которых одновременно является и границей, и переходом к новому плану. План с идущим горцем развивается вверх направо, изображение уходящей вдаль тропинки, основание горы, упирающейся в правый край картины, организуют это пространство. Одновременно гора замыкает передний план картины, открывая следующий, – от уходящей вверх вправо тропинки ведёт дорога вниз влево, по ней скачет на лошади другой горец. Новый план – новая диагональная ось. Замыкает всё пространство тянущаяся цепь горных вершин. Образный смысл такой организации пространства с использованием многочисленных диагональных ходов заключается в возможности передать ощущения всей глубины и бесконечности пространства горного пейзажа. Ближние предметы поэт изображает яснее, детальнее, впечатление ухода в глубину передаётся с помощью сочетания густого синего цвета неба и туманных вершин гор, которое расширяет пространство, придаёт картине характер бесконечного.

Специфика поэтической образности творчества Лермонтова продиктована особенностями личности, художественно одаренной не только в области поэтического слова, но и в области пластических искусств. Изобразительное искусство оказало значительное влияние на особенность поэтики лермонтовских пейзажей, созданных в «плотной словесной живописи» [3, с. 157] и пластичности художественного образа. Живописный приём кадрирования, наследованный Лермонтовым и ставший его излюбленным приемом в описании пространства, приобрел в художественной системе поэта новые смыслы – фрагментарность в организации картинности образа выражает уже не узкий временной оттенок, а создаёт целостное, длительное время, показывает фрагменты длительного существования бытия.

Список источников

1. Киселева И. А. Изучение творчества М. Ю. Лермонтова как религиозно-философской системы: проблемы методологии // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2010. № 4. С. 95-100.
2. Киселева И. А. Принцип и смысл обратной перспективы в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Парус» (1832) // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2016. № 4. С. 120-126.
3. Киселева И. А. Творчество М. Ю. Лермонтова как религиозно-философская система: монография. Изд-е 2-е, испр. и доп. М.: ИИУ МГОУ, 2017. 178 с.
4. Кожин В. В. Поэзия // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2003.
5. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 6-ти т. М. – Л.: АН СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом), 1954. Т. 1. Стихотворения, 1828-1831. 452 с.; Т. 2. Стихотворения, 1832-1841. 386 с.; 1955. Т. 3. Поэмы, 1828-1834. 328 с.; Т. 4. Поэмы, 1835-1841. 427 с.
6. Москвин Г. В. Первый период творчества М. Ю. Лермонтова (ранняя лирика) // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2014. № 3. С. 107-115.
7. Поспелов Г. Г. Русское искусство XIX века. М.: Искусство, 1997. 287 с.
8. Поташова К. А. Влияние живописи на эстетический идеал русской литературы первой трети XIX века (А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов): дисс. ... к. филол. н. М., 2016. 267 с.

9. Поташова К. А. Образ «пылающего Везувия» в художественном мире А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, К. П. Брюллова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 6 (48). Ч. 2. С. 133-137.
10. Радбиль Т. Б., Юхнова И. С. Художественное воплощение русского национально-культурного концепта РЕКА в творчестве М. Ю. Лермонтова // Научный диалог. 2019. № 2. С. 127-142.
11. Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия: очерки. М.: Искусство, 1981. 550 с.

LANDSCAPE ECPHRASIS IN M. Y. LERMONTOV'S CREATIVE WORK

Potashova Kseniya Alekseevna, Ph. D. in Philology
Moscow Region State University
kseniaslovo@yandex.ru

The article analyses M. Y. Lermontov's ecphrasis, which is not verbal representation of fine art works but creation of picturesque landscapes by means of the language. It is shown that the poet's perception of nature mostly involves "reading" a forming image and the related technique of framing, which allows representing a landscape as a dynamic picture. The comparative analysis of M. Y. Lermontov's and A. G. Venetsianov's artistic systems leads to the conclusion that the poet's verbal landscapes are created according to the principles of plein air painting focused on transferring light effects.

Key words and phrases: M. Y. Lermontov; ecphrasis; framing; space; perspective; interrelation of arts.

УДК 821.161.1

Дата поступления рукописи: 06.08.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.10.10>

В статье исследуется хронотоп конторы в произведениях М. Зощенко на материале рассказов 1920-1930-х гг. Время здесь изображено как тянущееся в ожидании появления чиновника или решения по тому или иному делу. Сюжетные ситуации, связанные с хронотопом конторы, построены на алогизме или абсурде. Почти магическую силу здесь приобретает бумага с написанным на ней текстом или особой «закорючкой». Выделены такие атрибуты хронотопа конторы, как стул (кресло), стол, урна, пишущая машинка, диван для посетителей. Для времени конторы характерна абсурдная повторяемость событий, которая может подтолкнуть героя к спонтанному бунту против чиновников. Однако в большинстве случаев герои рассказов, объединенных данным хронотопом, – «маленькие люди», которые подчиняются порядкам, царящим в конторе. Кроме того, хронотоп конторы рассмотрен в контексте тем конторы, встречающихся в произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина, И. Ильфа и Е. Петрова, М. Булгакова, Ж.-П. Сартра и А. Камю.

Ключевые слова и фразы: хронотоп конторы; абсурд; маленький человек; документ; комическое; смеховая ситуация; М. Зощенко.

Рахметов Оразбай Элиясович

Алтайский государственный педагогический университет, г. Барнаул
rahmetov.oralbai@yandex.ru

ХРОНОТОП КОНТОРЫ В РАССКАЗАХ М. ЗОЩЕНКО 20-30-Х ГОДОВ

В настоящей статье мы рассматриваем хронотоп конторы на материале следующих рассказов М. Зощенко: «Интересное происшествие в канцелярии», «Закорючка», «Фокин-Мокин», «Волокита», «Редкий случай», «Галоша», «Испытание героев» и «Юрист из провинции».

Актуальность темы исследования обусловлена неизученностью проблемы хронотопа конторы рассказов Зощенко. Творчество М. Зощенко представляет с точки зрения проблематики хронотопа конторы исключительный интерес: именно здесь скрещиваются темы, характерные для писателей XIX и XX вв., по-разному освещавших этот хронотоп.

Косвенно хронотоп конторы у Зощенко исследовали С. Х. Яхияева, М. Р. Арпентьева (тема «человека среднего роста», вступающего в противоборство с миром канцелярии), М. В. Кукова (сюжет скандала, драки), О. Ю. Осьмухина (повторяемость событий в хронотопах Зощенко). Все эти авторы не анализировали хронотоп конторы подробно. Необходимость тщательного изучения этого важного для Зощенко хронотопа назрела давно.

Специфика нашей работы состоит в том, что проводится сравнительный анализ не только рассказов Зощенко с названным хронотопом, но прослеживаются интертекстуальные линии, объединяющие хронотоп конторы у Зощенко с хронотопами конторы у других известных авторов XIX-XX вв. **Научная новизна** нашей статьи обусловлена упомянутым методом анализа и, кроме того, оригинальной постановкой проблемы хронотопа конторы.

Цель исследования заключается в выделении особенностей течения времени и организации пространства в хронотопах конторы у Зощенко. Для реализации этой цели сформулирован ряд **задач**:

1) сравнить особенности течения времени в хронотопе конторы у Зощенко и других известных писателей начала – середины XX века (особенно – с «Золотым теленком» И. Ильфа и Е. Петрова);