

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.6.14>

Анисимова Александра Наумовна, Ефремова Юлия Ивановна

Пространственно-временной континуум новеллы Р. Тепфера "Страх"

Цель исследования - выявить содержание, функции и семантику пространственно-временного континуума новеллы Р. Тепфера "Страх", определяющие своеобразие его художественного мира. Анализируя хронотоп произведения, авторы изучили его трансформацию и деформацию, раскрыли его семантические функции, рассмотрели хронотоп границы. Научная новизна работы заключается в обращении к исследованию художественного пространства и времени новеллы Р. Тепфера, не изучавшихся прежде в российском литературоведении. Полученные результаты показали, что хронотоп произведения, характеризующийся динамизмом, конкретикой, амбивалентностью и психологизмом, соотносится с двумя типами топосов - реальным и иллюзорным.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2020/6/14.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 6. С. 88-92. ISSN 1997-2911.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2020/6/

© 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

10. **Проскурнин Б. М.** Английский политический роман XIX века: очерки генезиса и эволюция: монография. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2000. 286 с.
11. **Танкред** // Журнал романов и повестей, издаваемый редакцией «Недели». СПб.: Типография (бывш.) А. М. Котомина, 1878. № 8-10.
12. **Федоров А. В.** Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): учеб. пособие. Изд-е 5-е. СПб. – М.: Филологический факультет СПбГУ; Филология ТРИ, 2002. 416 с.
13. **Яусс Г. Р.** История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория: антология / сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 194-200.
14. **Conary J.** Dreaming over an unattainable end: Disraeli's Tancred and the failure of reform // Victorian Literature and Culture. 2010. № 38. P. 75-87.
15. **Disraeli B.** Tancred: or, the New Crusade. L.: Henry Colburn, 1875. 487 p.
16. **Schwarz D. R.** Progressive Dubiety: The Discontinuity of Disraeli's Political Trilogy // Victorian Newsletter. 1975. № 47. P. 12-19.

Interpretation of Main Character's Image in B. Disraeli's "New English" Novel "Tancred: or, the New Crusade" in the Russian Translation of the XIX Century

Azhel' Yuliya Petrovna

National Research Tomsk Polytechnic University

azhei@tpu.ru

The paper considers poetics of the Russian translation of B. Disraeli's political novel "Tancred: or, the New Crusade" executed in the second half of the XIX century. The article focuses on the problem of the main character's image transfer when translating. Relevance of the study lies in the fact that the author discusses topical problems of receptive aesthetics, comparative literary studies and crosscultural communication. Scientific originality of the research involves introducing previously unknown linguistic material. The findings allow identifying an anonymous translator's intention, on the one hand, to transfer artistic originality of the political novel preserving its problematics and poetics, and, on the other hand, to make it in tune with the Russian literary trends of the second half of the XIX century and to adapt the text for the general reader.

Key words and phrases: political novel; B. Disraeli; "New English" trilogy; translator's strategy; adaptation; anonymous translator; general reader; main character's image; adequate transfer.

УДК 8; 821.112.2

Дата поступления рукописи: 14.04.2020

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.6.14>

Цель исследования – выявить содержание, функции и семантику пространственно-временного континуума новеллы Р. Тепфера «Страх», определяющие своеобразие его художественного мира. Анализируя хронотоп произведения, авторы изучили его трансформацию и деформацию, раскрыли его семантические функции, рассмотрели хронотоп границы. **Научная новизна** работы заключается в обращении к исследованию художественного пространства и времени новеллы Р. Тепфера, не изучавшихся прежде в российском литературоведении. **Полученные результаты** показали, что хронотоп произведения, характеризующийся динамизмом, конкретикой, амбивалентностью и психологизмом, соотносится с двумя типами топосов – реальным и иллюзорным.

Ключевые слова и фразы: швейцарская литература; Р. Тепфер; новелла; хронотоп; понятие границы.

Анисимова Александра Наумовна, к. филол. н.

Московский городской педагогический университет (филиал) в г. Самаре

88763@mail.ru

Ефремова Юлия Ивановна, к. филол. н., доц.

Самарский государственный экономический университет

yul-efrem@yandex.ru

Пространственно-временной континуум новеллы Р. Тепфера «Страх»

Родольф Тепфер (1799-1846), классик швейцарской литературы, вошёл в историю культуры, по меньшей мере, в трех ипостасях: как автор новелл и романов, как художник-иллюстратор и карикатурист и, наконец, как теоретик искусства. **Актуальность** нашей работы заключается в том, что восполняется недостаточность изученности произведений Р. Тепфера в России [1; 3; 4; 11; 12], а также в обращении к анализу одного из главных аспектов поэтики художественного произведения-хронотопа, в частности, хронотопа границы.

Для того чтобы выявить специфику пространственно-временного континуума новеллы «Страх», необходимо решить ряд **задач** – проанализировать художественное пространство и временную организацию произведения, раскрыть семантические функции хронотопа.

Объектом нашего исследования являются пространственно-временные отношения, предметом – новелла Р. Тепфера «Страх».

В ходе исследования мы применяли сравнительно-исторический и структурно-описательный *методы*.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее материалы и выводы могут быть использованы в общих вузовских курсах по истории зарубежной литературы XX века, при разработке спецкурсов и семинаров по творчеству Р. Тепфера и при изучении особенностей хронотопа других поэтов и писателей XIX века.

Теоретической базой нашего исследования послужили труды таких ученых, как Б. О. Корман [7], М. М. Бахтин [2], Н. С. Каган [6], Ю. М. Лотман [8], Р. А. Зобов и А. М. Мостепаненко [5]. В нашей работе мы опираемся на работы М. М. Бахтина, который под хронотопом понимал «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [2, с. 176]. Время, изображенное в литературном произведении, сгущается, уплотняется, то есть воплощается в пространственных категориях и благодаря этому становится художественно зримым. Пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, становится частью сюжета, истории. Рассматривая различные функции хронотопа, М. М. Бахтин говорит о семантической нагрузке пространственно-временной организации. Согласно теории М. М. Бахтина, хронотоп является формально-содержательной категорией литературы: относясь к формальным элементам структуры литературного произведения, хронотоп выступает и как средство раскрытия некоторых содержательных аспектов, «хронотоп всегда включает в себя ценностный момент» [Там же, с. 123].

Для нашей работы большой интерес представляет хронотоп порога, границы [2; 9; 10; 14]. При этом порог как часть изображенного пространства может присутствовать в художественном мире произведения либо эксплицитно (то есть прямо изображаться в тексте произведения), либо только как метафора для изображения перелома в каких-либо жизненных событиях; таким образом, пространственная категория становится средством выражения для абстрактных, непространственных значений. Организация хронотопа порога представляется следующим образом: подразумевается существование двух разных пространств, граница между которыми актуализируется в произведении. Сюжет в таком случае строится на преодолении героем этой границы. Новеллы Р. Тепфера вписываются именно в такую схему. Герой «выпадает» из обычных отношений и оказывается в изолированном пространстве собственной непохожести на других.

При анализе образа пространства и времени в новеллистике Р. Тепфера особое внимание обратим на то, какие семантические и композиционные функции несет в них хронотоп, так как категория художественного времени и пространства не ограничивается исключительно изобразительным значением.

Сюжет новеллы «Страх», впервые опубликованной в 1833 г., построен на изображении сложного эмоционального состояния ребенка с его еще неустоявшейся психикой и рядом воспоминаний, которые представлены двумя типами художественного пространства – реальным и иллюзорным, топосом воображения главного героя.

Реальное пространство – это местность за городскими воротами Женевы, где сливаются две реки – Арва и Рона, там же расположены огороды и кладбище, это дом героя и девушки, в которую он влюблен. Второй вид топоса – пространство души героя, его эмоций, возникающих по поводу предметного мира звуков и света – дневного и ночного. Семантическое наполнение этих топосов связано с чувствами комфорта, гармонии и радости и чувством дисгармонии, страха, перходящего в ужас. Радость и безопасность герой испытывает, только держа за руку деда во время прогулки за городом по берегу Роны, при ощущении солнечного света, а также после купания в реке, во время игры с дедом. Душевный дискомфорт чувствительный герой испытывает при появлении чего-то необычного, большого, неподвижного, контраста белого и черного, при вторжении взрослых в свой духовный мир. От страха его избавляет в детстве сон в комнате с открытой дверью, символизирующей разомкнутое пространство, связывающее ребенка с родителями, сияние солнца, бой часов. Скелет лошади на песчаном берегу реки, колесо поливальной машины, призрак умершего деда, шорохи непонятного происхождения, безмолвие, одиночество, неподвижность, стыд ведут к душевному срыву и бегству от реальности.

Противопоставление двух хронотопов с противоположным семантическим наполнением (хаос – гармония) приводит в движение механизм сюжета, который в самом обобщенном виде заключается в перемещении героя из локуса хаоса в локус гармонии. Своеобразие пространства новеллы Р. Тепфера заключается в том, что один и тот же топос может восприниматься героем и как нечто ужасное, и как нечто позитивное. Так, кладбище вызывает у мальчика – в зависимости от его настроения – то ужас, то спокойствие: *«При мысли о мертвце, стонущем под тяжестью земли, я оледенел от ужаса... К стуку камешков и костей, удалявшихся о крышку гроба, мое воображение примешивало рыдания и крики; когда стук стал глуше, мне почувались сдавленные стоны дедушки»* [13, с. 366]. Душевный покой возвращает подростку идиллическое состояние природы: *«Я никогда не был на кладбище; воображая его себе как нечто страшное, я ободрился, увидев деревья, цветы и яркое солнце, золотившее просторный луг. Мне тотчас представились более светлые картины; я вспомнил, как дедушка год назад сидел на берегу маленького затона... Как всегда бывает после пережитого волнения, ко мне быстро возвращалось спокойствие»* [Там же]. Идиллическое является характерной чертой швейцарской литературы XIX века, и в творчестве Р. Тепфера это нашло непосредственное выражение. Сохранить душевную гармонию герою новеллы помогают воспоминания о крестьянском труде: *«Помню, как я старался дольше задержаться на этих успокоительных мыслях, и для этого представлял себе во всех подробностях огородные работы, которые часто здесь видел: как мужчины вскапывают землю в солнечный день, женщины собирают овощи, дети выпалывают сорняки, словом, целую идиллию»* [Там же, с. 371].

Внутреннее состояние героя дано параллельно с изображением природы. Как реки Арва и Рона, соединяясь в один поток, «долго текут, не сливаясь» [Там же, с. 361], представляя «в одном русле мутный поток и лазурные струи» [Там же], так и в несформировавшейся психике мальчика чувства страха и стыда сменяются чувствами покоя и радости.

Трансформация и деформация пространства новеллы представлены в процессе изображения воспоминаний героя о трех важных моментах его детства и юности, являющихся основой сюжета произведения (прогулка героя вместе с бабушкой за городскими воротами Женеви, похороны деда и крушение его детской любви, закончившейся бегством мальчика после публичного оглашения его чувств к девушке).

Трансформация пространства основывается на оппозициях «замкнутость – открытость», «расширение – сужение». Топосами открытого пространства являются огороды, кладбище, берег реки, где лишь изредка можно встретить людей. Кажущееся открытым пространство пригорода Женеви оказывается в то же время ограниченным с одной стороны городскими воротами (границами рукотворными), с другой стороны – «утесами, замыкающими горизонт» [Там же] (природными границами). Таким образом, можно говорить об амбивалентности природного топоса.

Однозначно замкнутое пространство представлено домом героя и комнатой возлюбленной. Открытое пространство конкретно, оно влияет на суть изображаемого и проявляется и как чужое, и как свое. Здесь герой получает новые впечатления, порой перекрывающие друг друга (увиденные впервые ворота кладбища и неподвижный рыбак, водяное колесо). Сужение пространства происходит, когда герой оказывается в топосе дома, который выполняет выразительную функцию – это место, где герой чувствует себя то спокойно и безопасно, то его охватывают детские страхи: «*Вечером, когда меня укладывали спать, я очень боялся остаться один. Я упрямил, чтобы дверь в комнату, где ужинали родители, оставалась приоткрытой, и скоро сон избавил меня от страхов*» [Там же, с. 365]. Пространство сужается, когда мальчик с дедом возвращаются с прогулки домой, и расширяется, когда он погружается в свои мысли.

Чувства, возникающие в душе героя, связаны только с его впечатлениями, постоянно возникает мотив воображения. Солдат, взглянувший на мальчика у городских ворот с улыбкой, вызвал у него чувство смущения от своего длинного черного плаща: «*Я покраснел, и краснел всякий раз, как на мне останавливались взгляды прохожих*» [Там же, с. 367]. Затем он представляет деда живым в гробу и с ужасом ожидает дальнейших действий могильщиков. Чем-то страшным для него является кладбище, на котором никогда не был. Увидев плачущую женщину у одной из черных оград, он вообразил себе, что рыдания слышатся из-под земли, и «коледнел от ужаса» [Там же, с. 366].

Дом возлюбленной становится райским топосом для героя, пребывание здесь для него очень дорого. Он чувствует себя желанным гостем и считает этот дом отчасти своим. Но такое восприятие разрушается после появления жениха на одном из семейных торжеств. В этот момент пространство становится чужим – оно наполнено незнакомыми людьми, которые, по мнению подростка, своим смехом оскорбили его светлое чувство любви. Потребность спрятаться в своем уголке заставляет его бежать. Пространство расширяется – убегая, герой попадает на городские улицы (эта часть топоса в новелле подробно не описана), а затем, неожиданно для себя, оказывается за пределами города, на том пространстве, которое с детства ему было чужим. «*Я не заметил ни позднего часа, ни направления, по которому шел, и которое при других обстоятельствах я бы не выбрал для ночной прогулки...*» [Там же, с. 369]. Это то же пространство, что и в первом воспоминании, но уже представленное ночью, в то время, когда проявляется страх героя. «*Но где же я очутился? Под теми самыми ивами, на той тропе, откуда шесть лет назад я смотрел на рыбака...*» [Там же, с. 370]. Огонек на другом берегу реки, небо свидетельствуют о том, что пространство открыто.

Деформация пространства в новелле связана либо со сном героя, либо с его иллюзиями – оптическими и слуховыми. «*Мы стали ждать, но человек не шевелился. Его (рыбака) взгляд, устремленный на леску, таинственно исчезающая леска и царившее вокруг безмолвие – все это действовало на мое неокрепшее воображение. В конце концов, вследствие весьма известной, однако новой для меня оптической иллюзии, мне показалось, будто рыбак уплывает по течению, а противоположный берег движется по реке...*» [Там же, с. 363]. Пространство в данном случае представлено как открытое.

Пространство кладбища чаще всего в новелле представлено в связи с деформацией хронотопа. Оказавшись там, герой начинает представлять призраков, стонущих мертвецов, вспоминать все страшные истории, слышанные ранее, что характерно для хронотопа готического романа.

После бегства из дома возлюбленной герой изображается в знакомом для него пространстве огородов, но оно подвергается деформации – ему видятся оживший скелет, преследующий его, головы вместо кочанов. Бродя в темноте за пределами города, подросток оказывается на том месте, где когда-то видел остов лошади, и воспоминания овладевают им. Спасение от страхов он ищет за стеной, но, перепрыгнув через неё, оказывается на кладбище. Это пространство изначально вызывало у героя неприязнь, а теперь, уставший и претерпевший уже многое, он просто не может воспринимать его адекватно. Деформация происходит мгновенно: юноша практически не видит реальный мир – он создает свой, виртуальный: «*Мне тотчас представились бесчисленные ужасы; они возникли из синеватого света, были бледны могильной бледностью...*» [Там же, с. 375].

Знакомство героя с миром в семилетнем возрасте и его ночное путешествие спустя шесть лет тесно связаны с хронотопом дороги. Он выполняет как выразительную функцию – показывает глазами героя окружающий мир, так и выразительную – служит приемом психологизма, то есть отражает его эмоциональное состояние: «*Мы шли в тени больших буков...*» [Там же, с. 361]. «*Мы дошли до конца аллеи, где находятся высокие каменные ворота... Мы прошли мимо ворот...*» [Там же, с. 362]. Хронотоп дороги непосредственно связан с хронотопом кладбища. «*В день похорон я должен был идти за гробом... Когда мы вышли из дому, я не решился спросить, куда мы отправляемся*» [Там же, с. 365]. «*Мы шли мимо черных оград и каменных плит с надписями*» [Там же, с. 366]. Однако следует отметить, что хронотоп дороги представлен неявно, основное место в новелле занимает описание психологического состояния героя, его душевные метания и страхи.

Автор с первых слов совершенно четко структурирует художественный мир произведения, изображая границу, разделяющую город и местность за городскими воротами, где находится кладбище, дорога к которому является основным вектором движения героя.

Особенностью новеллы Р. Тепфера является то, что герой не только преодолевает границу, но и находится на границе. Именно это и определяет сюжет новеллы. В новелле «Страх» описывается ситуация кризиса, пребывания на границе между двумя разными жизненными пространствами. Следовательно, хронотоп новеллы можно охарактеризовать как хронотоп порога. У Р. Тепфера особое значение приобретает именно метафорическое осмысление образа порога: порог как граница между привычным, освоенным пространством нормальной человеческой жизни, семьи, отношений между людьми и чуждым, страшным хаотическим пространством.

Автор создает целую систему противопоставлений. Герои новеллы пересекают границы жизни и смерти (дед), реального и воображаемого (мысли и чувства мальчика), материальные границы (огорода, ворота, изгородь, кладбище, комната, двери, окна), возрастные (детство, отрочество, старость), временные (день – ночь), психологические (страх – спокойствие), природные (коса, разделяющая реки, и реки, разделяющие утесы), верха и низа (звезды, могила), вертикаль – горизонталь (башня, горизонт).

Важным знаком топоса границы является изгородь. Герой воспринимает ее как спасение и думает, что, перейдя через ограждение, он найдет спокойствие: *«Стремительно вскочив, я перепрыгнул через изгородь... Очувтившись по другую сторону изгороди, я испытал облегчение...»* [Там же, с. 371].

Каждый раз, пересекая границу, герой либо попадает в какую-либо сложную психологическую ситуацию (похороны дедушки, прогулка за городскими воротами), либо стремится избавиться от своего страха, обиды, найти спокойствие и помощь (побег из дома возлюбленной, постоянное пересечение границ на кладбище). Таким образом, можно сказать, что хронотоп порога непосредственно связан в новелле с эмоциональным состоянием героя.

Время в новелле дискретно. Герой показан в возрасте семи, восьми и тринадцати лет. Причем цифра 13 относительно возраста героя не называется напрямую, автор упоминает лишь о прошедших шести годах после прогулки мальчика, когда ему было семь лет. Цифра 12 повторяется в количестве ударов часов на городской башне, герой пытается, считая удары, подавить в душе ночные страхи, граничащие с ужасом. Полночь является границей суток, пересечение которой происходит имплицитно.

Время делится на определенные отрезки, в течение которых меняется психологическое состояние подростка. Изображены только исключительные, существенные моменты из его жизни, они кратковременны – каждое из событий происходит в течение суток.

Важным является деление времени на дневное и ночное – это решающий момент в характеристике поведения героя. Его страх проявляется чаще всего ночью, об этом он сам говорит в новелле несколько раз: *«Вечером, когда меня укладывали спать, я очень боялся остаться один»* [Там же, с. 365]. *«Должно быть, я родился боязливым. Описанные впечатления врезались в мою память, готовые ожить в ночной темноте и в одиночестве, всякий раз, когда отсутствие иных мыслей, чувств или ясной цели открывало им путь в мою душу...»* [Там же, с. 367]. День – время, когда мальчик знакомится с миром и накапливает впечатления и образы (скелет лошади, рыбак, могильщики, плачущая женщина, водяное колесо, похороны).

Таким образом, время в новелле приобретает некое символическое значение, сходное с мифологическим представлением: ночь – время господства злых сил, привидений, а приближение рассвета, возвещаемое в новелле криком часового, несет избавление от кошмаров. *«“Кто идет?” крикнул часового. Человеческий голос прогнал призраков, чудовища и ужей...»* [Там же, с. 376].

Кроме того, важной временной характеристикой является быстрота, стремительность действия. Она проявляется лишь во время ночного приключения героя для того, чтобы показать напряженное эмоциональное состояние: *«Ещё надеясь, что я ошибся, я пустился бежать со всех ног...»* [Там же, с. 369]. *«Стремительно вскочив, я перепрыгнул через изгородь...»* [Там же, с. 371]. *«Совершенно обезумев, я все ускорял шаг, чтобы убежать от этих мыслей...»* [Там же, с. 375]. *«Выбежав, наконец, из ворот кладбища, я добежал до ворот города...»* [Там же, с. 376].

Время часто бывает бессобытийным – оно то замедляет ход днем, при знакомстве героя с миром и описанием пейзажа, то ускоряется ночью, когда нужно показать напряженность действия. Лишь однажды нам показан длительный промежуток времени: при описании влюбленности героя: *«Я стал искать предлога навещать ее чаще и оставаться у нее дольше; словом, я проводил у нее целые дни...»* [Там же, с. 368]. *«Она часто приходила к моим родителям, а я, по праву своего возраста, свободно мог бывать у нее...»* [Там же]. Это нужно, чтобы показать, насколько важна была любовь для этого юноши, как долго он стремился к дружескому расположению возлюбленной и, следовательно, как больно ему было, когда его чувство было осмеяно.

Важно отметить, что с точки зрения интенсивности время сюжетное, то есть оно фиксирует события, меняющие внутренний мир героя: путь зарождения, испытания и избавления от чувства страха. Поскольку новелла заканчивается возвращением подростка домой после ночных приключений, то можно говорить о завершенности художественного времени.

Хотя в произведении нет исторических дат, формой конкретизации художественного времени, на наш взгляд, является указание возраста: семь, восемь и тринадцать лет.

В ходе исследования мы пришли к **выводу**, что особенностью пространственно-временного континуума новеллы «Страх» является деформация и психологизм хронотопа, связанный с внутренним состоянием героя, его мыслями и эмоциями. Хронотоп границы является неотъемлемой частью пространственно-временного континуума новеллы, так как состояние героя связано с пересечением границ. Граница – универсальный

механизм различения и структурирования явлений физического и ментального миров, без которого невозможно никакое суждение, никакой язык, никакая культура. Художественная концепция Р. Тёпфера реализуется здесь, во-первых, в проведении границ во внутреннем мире героя, в его восприятии окружающих и себя, его отношении к границам внутри того мира, в котором он живет, и, во-вторых, на уровне временной и пространственной организации текста. В новелле «Страх» хронотоп границы выполняет не только лишь изобразительную, но в большей степени выразительную функцию. Необходимо отметить амбивалентную сущность восприятия хронотопа. Герой может воспринимать один и тот же топос по-разному, в зависимости от его психологического состояния по-разному воспринимается пространство кладбища и дома возлюбленной.

Для новеллы «Страх» характерно наличие открытого/закрытого пространства, его трансформация, то есть его сужение и расширение.

Время в новелле Р. Тёпфера конкретно, оно конкретизируется указанием точного возраста героя. Стоит отметить неравномерность движения времени: оно то замедляется – в дневное время суток, пейзажных зарисовках, то ускоряется ночью, когда требуется показать стремительность действия мальчика. Обобщая все характеристики времени, можно сделать вывод, что оно дискретное, интенсивное, сюжетное, завершённое и конкретное, имеет символическую и психологическую наполненность и движется неравномерно.

С помощью пространственных форм в этом произведении воплощается смысловая оппозиция, которую можно обозначить как противопоставление хаоса и гармонии, при этом хаос связан с появлением чего-то необычного, большого, неподвижного, контраста белого и черного, при вторжении взрослых в духовный мир героя, а гармония – с изображением редких моментов жизни героя (купание в реке и состояние влюбленности). Другими словами, сюжет повести выстраивается за счёт взаимодействия пространственных форм с разным, точнее, противоположным семантическим наполнением. В этом заключается выразительная функция художественного пространства новеллы «Страх».

Список источников

1. Анисимов И. И. Современные проблемы реализма. М.: Наука, 1977. 359 с.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худ. лит., 1986. С. 121-290.
3. Данилевский Р. Ю. Россия и Швейцария. Литературные связи XVIII-XIX веков. Л.: Наука, 1984. 276 с.
4. Дружинин А. В. Письма иногороднего подписчика // Дружинин А. В. Собрание сочинений: в 8-ми т. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1865. Т. 6. С. 290-292.
5. Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. ред. Б. Ф. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 11-26.
6. Каган Н. С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. ред. Б. Ф. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 26-39.
7. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. 113 с.
8. Лотман Ю. М. Заметки о художественном пространстве // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3-х т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 448-464.
9. Рымарь Н. Т. Границы художественного пространства: рама и материал // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2012. № 1 (11). С. 90-100.
10. Рымарь Н. Т. Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка. Седльце: Издательство Естественно-гуманитарного университета в Седльце, 2016. 334 с.
11. Седелник В. Д. Родольф Тёпфер // История швейцарской литературы: в 3-х т. / под ред. Н. С. Павловой. М.: ИМЛИ РАН, 2002. Т. 2. С. 85-111.
12. Седелник В. Д. Родольф Тёпфер – новеллист и художник // Тёпфер Р. Женевские новеллы. М.: Наука, 1982. С. 378-434.
13. Тёпфер Р. Женевские новеллы. М.: Наука, 1982. 456 с.
14. Plümpe G. Grenzen der Kommunikation? Über das Verstehen der Literatur aus systemtheoretischer Sicht // Grenzen des Verstehens. Philosophische und humanwissenschaftliche Perspektiven / hrsg. von G. Kühne-Bertram, G. Scholz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002. S. 257-267.

Spatial-Temporal Continuum of R. Töpffer's Novel "The Fear"

Anisimova Aleksandra Naumovna, Ph. D. in Philology
Moscow City University (Branch) in Samara
88763@mail.ru

Efremova Yuliya Ivanovna, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Samara State University of Economics
yul-efrem@yandex.ru

The paper aims to reveal the content, functions and semantics of spatial-temporal continuum in R. Töpffer's novel "The Fear". As it is shown, peculiarities of spatial-temporal semantics constitute originality of the writer's artistic world. The researchers consider transformation and deformation of the novel's chronotope, identify its semantic functions, analyse the frontier chronotope. Scientific originality of the study lies in the fact that specificity of artistic space and time in R. Töpffer's novel has not been previously investigated in the Russian literary criticism. The findings indicate that the novel's chronotope characterized by dynamism, specifics, ambivalence and psychologism correlates with two types of toposes – real and illusionary.

Key words and phrases: Swiss literature; R. Töpffer; novel; chronotope; notion of frontier.