

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.7.15>

Бурцева Марина Анатольевна, Бурцев Анатолий Алексеевич

Картина мира в готическом рассказе Э. Ф. Бенсона "Корстофайн"

Цель исследования - изучение организации картины мира в готическом рассказе Э. Ф. Бенсона "Корстофайн". Научная новизна заключается в том, что литературное наследие и вопросы художественности готических рассказов писателя все еще остаются недостаточно исследованными. Полученные результаты показали, что картина мира в рассказе моделируется тремя внешними хронотопами, а также внутренним хронотопом, сконцентрированным вокруг сознания главного героя. Система хронотопов включает пространственные категории далекого и близкого, замкнутого и разомкнутого, inferнального левого и сакрального правого, живого и мертвого, верха и низа. Ключевыми категориями времени выступают дневное и ночное, мгновенное и вечное, прошлое и будущее.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2020/7/15.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 7. С. 80-85. ISSN 1997-2911.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2020/7/

© 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

Литература народов стран зарубежья

Foreign Literature

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.7.15>

Дата поступления рукописи: 23.05.2020

Цель исследования – изучение организации картины мира в готическом рассказе Э. Ф. Бенсона «Корстофайн». *Научная новизна* заключается в том, что литературное наследие и вопросы художественности готических рассказов писателя все еще остаются недостаточно исследованными. *Полученные результаты* показали, что картина мира в рассказе моделируется тремя внешними хронотопами, а также внутренним хронотопом, сконцентрированным вокруг сознания главного героя. Система хронотопов включает пространственные категории далекого и близкого, замкнутого и разомкнутого, inferнального левого и сакрального правого, живого и мертвого, верха и низа. Ключевыми категориями времени выступают дневное и ночное, мгновенное и вечное, прошлое и будущее.

Ключевые слова и фразы: готический рассказ; картина мира; хронотоп; Э. Ф. Бенсон.

Бурцева Марина Анатольевна, к. филол. н.

Бурцев Анатолий Алексеевич, д. филол. н., проф.

Северо-Восточный федеральный университет имени М.К. Аммосова, г. Якутск
donnarosa36912@mail.ru; Anatoly_burtsev44@mail.ru

Картина мира в готическом рассказе Э. Ф. Бенсона «Корстофайн»

Английская готическая литература как группа преимущественно прозаических жанров оформилась во второй половине XVIII в. на основе длительной традиции и характеризуется атмосферой ужаса и тайны, связанной с изображением особых мест действия (замок, заброшенный дом, монастырь, кладбище и т.п.), а также контактов персонажей с миром сверхъестественного [8, с. 49]. Произведения классиков готической прозы – Х. Уолпола, А. Радклиф, М. Шелли, М. Г. Льюиса и др. – во многих отношениях подготовили «ренессанс чудесного» на рубеже XVIII-XIX вв. в условиях кризиса просветительского сознания, «в период, когда категория воображения завоевывала равноправные с разумом позиции» [10, с. 88]. Интерес к готическому жанру сегодня связан, в частности, с попытками противостоять антигуманистическим, разрушительным тенденциям в жизни современного общества, чем обусловлена *актуальность* темы.

Задачами данной работы выступают: исследование системы хронотопов произведения, аналитическое рассмотрение функционирования категорий пространства и времени. *Теоретической базой* являются работы отечественных исследователей жанра готической прозы (Л. Ю. Брилова, А. А. Елистратова, Н. А. Соловьева), а также труды М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, В. И. Тюпы и др. по проблемам изучения пространства и времени в художественном произведении. *Метод исследования* – структурно-описательный, ориентированный на выявление особенностей внутренней организации литературного текста. *Практическая значимость* работы состоит в том, что ее результаты могут быть использованы при составлении лекционных курсов по истории английского предромантизма, истории английской литературы, теории литературы, при написании курсовых и дипломных проектов по литературоведческой проблематике, а также при дальнейшем изучении творчества Э. Ф. Бенсона.

К литературному наследию английского писателя Эдварда Фредерика Бенсона (1861-1938) относится несколько мистических романов: «Судебные отчеты» (1895), «Образ в песке» (1905), «Ангел горести» (1906) и др., а также сборники готических рассказов: «Комната в башне» (1912), «Видимое и невидимое» (1923), «Рассказы о призраках» (1928) и «Новые рассказы о призраках» (1934) [3, с. 865]. В основе сюжета – таинственное происшествие, случившееся с главным героем рассказа Фредом Беннеттом во время шахматной партии в доме друга. Внезапно перед ним возникло видение о крушении поезда на станции Корстофайн, в котором он должен погибнуть. Напуганный зловещим предзнаменованием, герой отказывается от запланированной поездки и на следующий день узнает о том, что железнодорожная катастрофа произошла в действительности и ему чудом удалось избежать смерти.

В тексте литературного произведения картина мира определяется системой хронотопов – пространственно-временных координат восприятия действительности, в тех случаях, когда имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом [1, с. 235]. В отношении произведения

литературы «всякое вступление в сферу (художественных) смыслов совершается только через ворота хронотопов» [Там же, с. 406].

Крайними пределами системы хронотопов в художественном произведении выступают наиболее генерализованные кругозоры героя (внутренний хронотоп) и мира (внешний хронотоп, обрамляющий, полагающий различного рода границы своему личностному центру) [11, с. 73]. Картина мира в рассказе «Корстофайн» моделируется тремя **внешними** хронотопами: обрамляющей повествование ситуацией в саду рассказчика, в пределах которой излагаются основные события; домом Артура Темпла, в котором разыгрывается знаменательная шахматная партия и возникает видение катастрофы; реальной ситуацией на железнодорожной станции Корстофайн, куда герой прибывает для того, чтобы удостовериться в состоятельности зловещего предзнаменования, а также доминирующим в повествовании **внутренним**: мир видения, сконцентрированный вокруг сознания Фреда Беннетта. Мистический характер хронотопа видения ничуть не умаляет его конструктивной значимости благодаря достаточно четкой локализации в пространстве: «...я очутился на платформе железнодорожной станции» (перевод Л. Ю. Бриловой) [2, с. 182] – и времени: «Мне также было известно, что через час подойдет другой поезд...» [Там же]. Одновременно хронотоп видения выступает значимым семантическим фактором в пределах кругозора главного героя: «Я знал, однако, что пришел сюда не просто так» [Там же, с. 183]. Таким образом, термин «хронотоп» рассматривается не только как место слияния пространственных и временных категорий, но и как способ присутствия «я-в-мире» – внутреннее присутствие во внешней реальности [11, с. 31].

Художественное пространство, по Ю. М. Лотману, представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений [6, с. 252]. Исследование художественного пространства-времени, связанное прежде всего с рассмотрением поэтики текста, позволяет выявить существенные особенности авторского мировоззрения, зафиксированные в художественной модели мира [9]. Картина мира рассказа «Корстофайн» сосредоточена вокруг фигуры главного героя, по отношению к которому выстраивается и эстетическая позиция автора, выдвигающего его в качестве личностной формы воплощения целостности бытия.

Первичное **внешнее пространство** произведения обозначено ситуацией в саду рассказчика, которому главный герой поведал свою необычную историю: «...мы удалились не в другую комнату, а в сад, где благодаря ветерку и росе чувствовалась свежесть» [2, с. 181]. Хронотоп сада в данном случае выступает пространственно-временной формой, способствующей реализации события рассказывания. При этом со стороны Фреда Беннетта демонстрируется настойчивое желание посвятить друга в обстоятельства таинственного происшествия: «Он писал, что собирается рассказать мне одну очень любопытную историю, и напрашивался в гости...» [Там же, с. 179], со стороны рассказчика – искренняя готовность его выслушать: «...я намекнул, что готов – более того, изнываю от нетерпения – выслушать обещанный рассказ» [Там же]. В дальнейшем смысловое значение ситуации в саду подчеркивается глубокой сосредоточенностью рассказчика на истории, поведенной главным героем: «Ни прихода, ни ухода слуги я не заметил...» [Там же, с. 189]. Одновременно в ходе беседы, в философских рассуждениях Фреда Беннетта о единстве пространства и времени возникает дополнительная ситуация, которую можно обозначить как вселенский хронотоп, формирующийся в разговоре персонажей о границах земного бытия и возможности выхода за его пределы: «После того как мы выйдем за пределы времени, то есть умрем, оно представится нам точкой, обозреваемой со всех сторон» [Там же, с. 180]. Предваряющий основное действие новеллы эпизод рассуждений главного героя тесно соотносится с его личностными качествами: «...все имеющее отношение к оккультизму для него куда более реально, чем обывденная действительность» [Там же, с. 179], а в дальнейшем раскрывается глубоким смыслом в свете изложения событий, которыми будет насыщен его рассказ. Выраженное ослабление коммуникативного потенциала диалога, его перенос в область медитативных в данном случае повышает композиционно-смысловую значимость высказываний персонажей. Наконец, именно отвлеченные философские рассуждения Беннетта парадоксальным образом обуславливают согласие с его метафизическими представлениями со стороны собеседника: «Я обдумал его историю шаг за шагом и в самом деле признал, что... из тех областей, которые мы в невежестве своем считаем вместительным пустоты, поступали, поступают и будут поступать сигналы» [Там же, с. 191].

Ситуация шахматной игры в доме Артура Темпла, при всей четкости ее пространственно-временной локализации, напротив, не особенно располагает к установлению личностного взаимодействия персонажей, тем более что возникает она по чистой случайности и носит несколько вынужденный характер: «Мы с Артуром оба ненавидим танцы, и он предложил мне партию в шахматы» [Там же, с. 181]. Обособленность персонажей также подчеркивается мотивом соперничества, семантическая значимость которого выходит за пределы игровой ситуации. Событие игры также не представляется существенным в ряду сюжетных событий рассказа в той мере, в какой выступает событие беседы в саду, несмотря на текстуальное упоминание о сосредоточенности на ней обоих персонажей: «...я был в те минуты сосредоточен на игре» [Там же]. Поэтому вполне закономерным и художественно оправданным представляется ее неожиданное прерывание: «...передо мной, как чертик из табакерки, внезапно возникло видение» [Там же]. Использованное героем в оригинальном тексте примечательное выражение “leaped into being” («выпрыгнул») [12] выглядит нарочито просторечным, стилистически чуждым речи героя, отличающейся утонченной интеллектуальностью, однако семантически оправдано напряженностью конкретной сюжетной ситуации и общим мистическим характером готического повествования. Сразу за этим сцена игры отступает на задний план и оказывается полностью поглощенной видением, а внешний хронотоп дома Артура Темпла уступает место внутреннему хронотопу, сосредоточенному вокруг сознания главного героя: «...и шахматная доска, и все прочее, что меня окружало, бесследно

исчезло...» [2, с. 182]. В дальнейшем, после того как видение рассеивается, а обстановка комнаты и связанная с ней ситуация игры снова восстанавливаются во всех деталях: «...я снова очутился у него в гостиной, перед шахматной доской» [Там же, с. 184]. Однако в пределах восстановленного хронотопа дома к главному герою приходит осознание значительного расхождения со своим соперником не только в пространстве, но и во времени: «Мое видение уложилось в те полминуты, которые Темпл затратил на свой ход» [Там же]. Несовпадение кругозоров мировидения персонажей, а вместе с ним и ролевой границы их личностей подчеркивается не только фактом потустороннего видения, которое возникает только для одного из них, тогда как другому не дано в него проникнуть, но и неспособностью Темпла постичь глубину переживаний Фреда Беннетта, а также мотивом осмеяния ситуации, ставшей роковой для главного героя: «Тут же послышался смех Артура Темпла...» [Там же].

Пространственные категории **далекого** и **близкого** в рассказе возникают, прежде всего, в связи с перенесением сознания главного героя из пределов дома, в котором он находится, на отдаленную железнодорожную станцию Корстофайн. При этом уже после перенесения в мир видения конкретное обозначение места и достаточно отчетливое осознание течения времени: «...через час подойдет другой поезд...» [Там же, с. 182] – дополняется мистическим ощущением устремленности к некоему другому далекому месту: «...мне предстоит отправиться к какому-то неведомому месту назначения» [Там же]. В дальнейшем эти предчувствия продолжают направлять мысли и поступки Фреда Беннетта: «...мне нужно идти, ибо за этой длинной пустынной улицей меня ждет важное открытие» [Там же]. Не имея возможности рационально осмыслить происходящее, он, тем не менее, без колебаний продолжает движение, уходя все дальше и в большей степени полагаясь на интуицию, чем на здравый смысл: «Я знал одно: идти необходимо, хотя и не ясно зачем и куда» [Там же]. Самоопределение героя в качестве бессознательного исполнителя таинственного предназначения, находящегося во власти сверхъестественных сил, полностью соответствует эстетике готической прозы. Велика при этом роль смутных предчувствий и зловещих предзнаменований, нередко выступающих основными двигателями повествования [4, с. 81].

Соотнесенность далекого и близкого пространства косвенно возникает и в начале рассказа в рамках развернутой характеристики главного героя. Упоминается, в частности, необычное свойство его взгляда: «...он то проникает сквозь тебя, фокусируясь где-то вдали, за твоей спиной, то вновь возвращается к твоему лицу» [2, с. 180]. По словам рассказчика, эта особенность во многом обусловлена интересом Фреда Беннетта к природе сверхъестественных явлений, а также его собственной необычной прозорливостью: «...мистические озарения, о которых говорил Фред, случались с ним самим» [Там же, с. 181]. В конце повествования, завершив свой рассказ о таинственном видении, герой вновь устремляет на рассказчика свой особенный взгляд: «Фред бросил на меня свой пронизывающий, устремленный в неведомую даль взгляд и рассмеялся» [Там же, с. 185], обозначая этим не только завершение события рассказывания, но и свое возвращение из потусторонней реальности, а также в некоторой степени облегчая восприятие и осмысление истории собеседником посредством смехового отношения.

В качестве характерного элемента готического хронотопа следует также рассматривать мотив **замкнутого пространства**, возникающий при описании призрачного города, все окна и двери домов которого были «наглухо заколочены», а также непосредственно связанные с ним мотивы безлюдья и густого дыма, поднимающегося из труб запертых домов и недвусмысленно указывающего на присутствие темных сил. Во второй раз мотив замкнутого пространства встречается в знаменательной сцене побега, когда герою в последний момент не без труда удается покинуть роковой поезд: «Я выпрыгнул из поезда, как ошпаренный» [Там же, с. 187].

Природа inferнального хронотопа городка Корстофайн также отчетливо проявляется при возникновении в рассказе пространственных категорий **правого** и **левого**. При этом описание местности, располагающейся справа от центральной дороги, еще может претендовать на относительную позитивность: «Справа, за несколькими небольшими садами, местность круто возвышалась и переходила вдали в вересковую пустошь» [Там же, с. 182] – на это, в частности, указывают упоминания о садах, вересковых полях и возвышении ландшафта. Тогда как при описании левой стороны улицы, где располагались «бесчисленные строения, из высоких труб которых извергался вонючий дым» [Там же], темное значение городского пространства существенно усиливается упоминанием «бедных и унылых жилищ, построенных из серого выцветшего камня» [Там же, с. 184] и вновь возникающим мотивом дыма, традиционно соотносящегося с хронотопом ада. В мифологическом сознании «левое» противопоставляется «правому» как негативный полюс миропорядка позитивному [11, с. 74]. Дальнейшее развертывание описания городской панорамы лишь подчеркивает общую безрадостную картину потустороннего мира: «По левую руку дома кончились, и передо мной открылись печальные поля...» [2, с. 189].

В усложненной, комплексной форме представлены в рассказе мотивы живого и мертвого пространства, также функционирующие на уровне inferнального хронотопа города, который при первом появлении в нем главного героя «казался вымершим». Трагическое мироощущение персонажа в дальнейшем усиливается по мере того, как он идет по городу и не наблюдает при этом никаких «evidence of life» («свидетельств жизни») [12]. Наконец, безрадостная прогулка по городским улицам приводит его к месту концентрации зловещей сущности потустороннего мира: «Я... набрел на большие железные ворота и через решетку разглядел кладбище» [2, с. 183]. Старинное городское кладбище, куда ведут все пути, таким образом, закономерно выступает в качестве центрального пространственного ориентира призрачного поселения.

В определенном смысле мертвое пространство городка Корстофайн обусловлено личностной позицией героя в рамках повествования. Размышляя о причинах безлюдности городских улиц, о заколоченных дверях и окнах домов, его внезапно осеняет догадка относительно истинной причины этого необъяснимого явления:

«...моему взгляду недоступно ничто живое, так как у меня нет с живущими ничего общего» [Там же]. Парадоксальным образом невольный гость потустороннего города сам оказывается ключевым элементом картины мира мертвых. Но уже следующий раз, когда Фред Беннетт посещает городок Корстофайн, он оказывается посреди совершенно иного пространства, наполненного живой жизненной энергией: «*Но городок, прежде мертвый и необитаемый, на сей раз был заполнен сновавшими толпами*» [Там же, с. 188]. Причиной такой перемены становится выход героя за пределы гибельной сюжетной ситуации. Прислушавшись к мистическому предостережению и спешно покинув поезд, он, таким образом, не только избегает смерти в результате железнодорожной катастрофы, но и кардинальным образом меняет окружающую реальность: «*Теперь же, принадлежа к живым, я наблюдал, как вокруг меня кипела и бурлила жизнь*» [Там же, с. 189], и вместе с ней самого себя, свой внутренний кругозор. Стилистически окрашенное выражение “*swarmed about me*” («*рошлась вокруг меня*») [12], не вполне соотносящееся с личностью и речевой манерой персонажа, в данном случае призвано передать не только смену его жизненного статуса, но и эмоционального состояния, продемонстрировать восстановление живости восприятия действительности.

Наконец, мотивы жизни и смерти в их пространственном воплощении возникают в размышлениях повествователя после того, как герой заканчивает свой рассказ. При этом в его финальном высказывании, резюмирующем события необыкновенной истории Фреда Беннетта, наблюдается примечательная хронопическая диспропорция. Фаталистическая констатация принадлежности героя области тьмы и, как следствие, его зависимости от неотвратимо трагической судьбы: «*Да, Фред видел мертвый, опустевший город, ибо сам принадлежал смерти*» [2, с. 191] – сменяется утверждением личностной свободы выбора в пользу пространства жизни и ее торжеством: «*...а потом город ожил, потому что, вняв предостережению, Фред вернулся к жизни*» [Там же]. Таким образом, малозначительное в сюжетном плане замечание рассказчика обрачивается возвышением личности главного героя в пределах эстетической реальности и становится ключом к решению художественной задачи произведения.

Вертикальная соотнесенность пространственных категорий **верха** и **низа** в рассказе также реализуется в пределах хронотопа города Корстофайн и сосредоточена вокруг заброшенного кладбища, которое герой посещает дважды: в первый раз, в мире видения, повинувшись неосознанному порыву, во второй – в реальности, в поисках ответа на трагический вопрос о предопределении. При этом в описании настоящего кладбища фигурируют в основном категории верха, в частности, упоминаются «темное небо», «скаты крыши» и «шпиль часовни». Тогда как в пределах инфернальной картины мира в описании зловещего места действия доминирует категория низа: «*в полумраке тускло поблескивали надгробия*» [Там же, с. 183], а «низкий шпиль часовни» подчеркнуто приземлен. В сцене обнаружения героем одиноко стоящего надгробия акцентируется не столько сознательный характер поступка, сколько его пограничная жестовая форма: «*...ловинуюсь любопытству, заставляющему нас склоняться, чтобы прочесть надписи на могильных камнях*» [Там же]. Последующее событие обнаружения надписи: «*...обнаружил не чье-нибудь, а свое собственное имя*» [Там же, с. 189] – также может быть соотнесено с категорией низа, поскольку она оказывается скрытой под слоем мха, который герой расчищает своей тростью. Указание на полуосознанную природу поведения героя в этой сцене, не имеющего под собой конкретного целеполагания, представляется весьма существенным не только в свете сюжетных событий рассказа, но и в связи с традиционной ролевой линией персонажей готических произведений, нередко направляемых в своих действиях неведомыми силами.

Художественное время в произведении литературы носит системный характер [7, с. 122]. Это свойство времени проявляется в организации эстетической действительности произведения, его внутреннего мира и одновременно – с воплощением авторской концепции [5, с. 1217].

Категории художественного времени в рассказе организованы в полном соответствии с эстетикой готического жанра, ключевыми при этом выступают характерные мотивы **дня** и **ночи**, **света** и **тьмы**. Весьма показательна, в частности, короткая фраза: «*Дело происходило днем (я знал это, несмотря на сумрак); стояла предгрозовая духота*» [2, с. 182], – включающая сразу три ключевых элемента готического времени: упоминание о необычном сумраке, опустившемся на город посреди дня, констатацию приближения грозы как предвестника надвигающейся катастрофы, а также неспособность героя определить точное время.

В дальнейшем мотив тьмы доминирует при описании городского кладбища: «*Ряд за рядом в полумраке тускло поблескивали надгробия...*» [Там же, с. 183], а его роль усиливается до уровня сюжетной мотивировки: «*Но тьма успела так сгуститься, что букв я не различал*» [Там же, с. 184] в напряженной сцене, когда герой силится разглядеть во мраке надпись на могильном камне. Мотив тьмы сохраняет свое значение, когда герой повторно прибывает в Корстофайн и ему открывается знакомая панорама города и царящий в нем полумрак: «*...местность уже начал окутывать знакомый мне плотный, неестественный сумрак*» [Там же, с. 188]. Выражение “*unnatural twilight*” («*неестественный сумрак*») [12], использованное героем, косвенно свидетельствует о сохранении влияния сверхъестественных сил уже после перенесения основного сюжетного действия из потустороннего мира в мир реальный, что, в свою очередь, демонстрирует разрастание инфернального хронотопа до пределов всего повествования.

Существенно значимыми в смысловом отношении выступают в рассказе категории **мгновенного** и **вечного** времени, также сконцентрированные в пределах внутреннего хронотопа главного героя. Так, например, его начальные рассуждения об устройстве вселенной включают замечания о временной шкале глобальной системы мироздания, на которой располагаются и отдельные явления, и вечные законы: «*...наблюдая, как солнце восходит каждый день почти в то же время...*», «*...но нам известен... закон, управляющий этим феноменом*» [2, с. 179]. В дальнейшем соотношение мгновенного и вечного переносится им из сферы отвлеченных

суждений в плоскость житейских проблем: «...что произойдет с моей брэнной оболочкой, когда душа с ней расстанется», «...сантименты не побуждают меня в данном случае причинять ближним хлопоты» [Там же, с. 190]. Во фразе героя, начавшейся достаточно возвышенно, но завершающейся в подчеркнуто упрощенной стилистической манере, происходит явственное смысловое снижение события смерти, понимаемой как приобщение к состоянию вечности до уровня сиюминутной “nuisance” («неприятности»). Наконец, в финале им формулируется примечательный тезис о том, что «прошлое, настоящее и будущее неотделимы друг от друга. Они представляют собой единую точку в вечности» [Там же, с. 191], демонстрирующий окончательное слияние этих временных категорий в пределах его личностного хронотопа мировидения. В свою очередь, метафизические рассуждения Фреда Беннетта заставляют его собеседника не только согласиться с его доводами, но и в этой связи воспринимать историю друга как «одно из тех... впечатлений, которые время от времени вторгаются в нашу обыденную жизнь» [Там же, с. 184], то есть также сопоставить частное, хотя и необыкновенное, происшествие с каждодневным течением жизни.

Наконец, категории **прошлого** и **будущего** времени представлены в рассказе в связи с пронизывающим все повествование мотивом предвидения, также весьма характерным для произведений готического жанра. Впервые упоминание о ясновидящих возникает в разговоре рассказчика с главным героем, когда они пытаются объяснить природу их необычных способностей: «...им являются ясные и достоверные картины будущего. А может быть, дело обстоит иначе: они пророчествуют благодаря тому, что им открыто прошлое...» [Там же, с. 180]. Примечательно, что в этой ситуации прошлое и будущее представлены в тесной взаимосвязи. Также в тексте упоминается о склонности самого героя к пророческим озарениям: «Подобные уже являлись мне прежде раз или два» [Там же, с. 182], – которые в свете дальнейших событий приобретают вполне конкретные формы, сначала в связи с мистической ситуацией видения: «Я несколько не сомневался, что именно здесь и должен находиться» [Там же], а затем и в реальной ситуации прибытия на станцию Корстофайн: «...подъем духа... уступил место предчувствию неведомой опасности» [Там же, с. 186]. Очевидно, что именно необычная способность героя, реализующаяся на уровне ментальных состояний, позволила ему в конечном итоге избежать вполне реальной угрозы жизни. Впоследствии, осмысливая произошедший с ним случай, герой пытается найти ему рациональное объяснение также с помощью категорий прошлого и будущего: «...меня посетило не видение, а воспоминание... всплыв в памяти как раз накануне того рокового дня, когда мне грозила неминуемая гибель» [Там же, с. 190]. Таким образом, художественное время рассказа упорядочено взаимодействием прошлого и будущего, которые во многом определяют течение настоящего времени, а также его насыщенность событиями.

Проведенное исследование позволило сформулировать следующие **выводы**: картина мира в рассказе Э. Ф. Бенсона «Корстофайн» организована тремя внешними хронотопами: ситуацией в саду рассказчика, домом Артура Темпла, в котором возникает видение, ситуацией катастрофы на станции Корстофайн, а также внутренним хронотопом, сконцентрированным вокруг главного героя. Картина мира включает характерные для эстетики готической прозы пространственные категории далекого и близкого, связанные с перенесением сознания героя в призрачный город, замкнутого и разомкнутого, демонстрирующие невольное заключение в пределах потусторонней реальности и волевое усилие выхода за ее пределы, противопоставление инфернального левого и сакрального правого, живого и мертвого пространства, раскрывающегося на уровне хронотопа города, вертикальной соотнесенностью категорий верха и низа, возникающей в пределах негативного ценностного центра рассказа – городского кладбища. Ключевыми категориями времени в рассказе выступают дневное и доминирующее в повествовании ночное время, а также разрастающийся до пределов всего произведения мотив тьмы, категории мгновенного ситуативного и вечного бытийного времени, а также взаимодействие категорий прошлого и будущего, связанных с мотивом предвидения, которым, в свою очередь, обусловлен центральный для художественного задания произведения вопрос о предопределении.

Дальнейшее исследование готических произведений Э. Ф. Бенсона может включать другие аспекты структуры литературного текста, такие, как фабула, сюжетосложение, композиция, система мотивов и другие.

Список источников

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234-407.
2. Бенсон Э. Ф. Корстофайн // Большое собрание мистических историй в одном томе. М.: Эксмо, 2015. С. 179-192.
3. Брилова Л. Ю. Эдвард Фредерик Бенсон // Церковное привидение: собрание готических рассказов. СПб.: Азбука, 2010.
4. Елистратова А. А. Предромантизм // История всемирной литературы: в 8-ми т. М.: Наука, 1988. Т. 5. С. 79-82.
5. Кандрашкина О. О. Категории пространства, времени и хронотопа в художественном произведении и языковые средства их выражения // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2011. Т. 13. № 2 (5). С. 1217-1221.
6. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 251-292.
7. Николина Н. А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Академия, 2003. 256 с.
8. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
9. Соколова Т. С. К проблеме изучения художественного пространства и времени в литературном произведении [Электронный ресурс] URL: <http://old.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=w2uFUwf8jwc%3D&tabid=10087> (дата обращения: 08.06.2020).

10. Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма. М.: Изд-во Московского ун-та, 1988. 232 с.
11. Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М.: Академия, 2008. 336 с.
12. Benson E. F. Corstophine [Электронный ресурс]. URL: https://guttenberg.ca/ebooks/bensonef-spookstories/bensonef-spookstories-00-h.html#ch_11 (дата обращения: 13.05.2020).

Worldview in Gothic Story “Corstophine” by E. F. Benson

Burtseva Marina Anatolievna, PhD
Burtsev Anatoly Alekseevich, Dr
North-Eastern Federal University, Yakutsk
donnarosa36912@mail.ru; Anatoly_burtsev44@mail.ru

The paper aims to examine worldview structure in the gothic story “Corstophine” by E. F. Benson. Scientific originality of the study lies in the fact that E. F. Benson’s literary heritage is still poorly investigated and his gothic stories have not previously attracted researchers’ attention. The findings indicate that in the analysed story, worldview is formed by three external chronotopes and by an internal chronotope centred on the main character’s consciousness. Chronotope system includes spatial categories of near and distant, closed and open, infernal left and sacral right, alive and dead, the top and the bottom. The key temporal categories are daytime and night-time, temporal and eternal, the past and the future.

Key words and phrases: gothic story; worldview; chronotope; E. F. Benson.

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.7.16>

Дата поступления рукописи: 16.05.2020

Цель исследования – выявить художественное своеобразие британских и русских сказок о животных. Специфические особенности этого вида сказок находят своё выражение в композиционных приемах, в оригинальных сюжетах и образах, в своеобразных языковых средствах. **Научная новизна** заключается в проведении компаративного анализа анималистического сказочного жанра в двух фольклорных традициях. **В результате** показано, что композиция британских и русских сказок о животных строится на повторе, помогающем транслировать основной замысел фольклорного произведения. Сюжеты британских сказок касаются различных нравственных сторон жизни человека, отражают понятия этноса о моральных и этических нормах и принципах. Русские сказки о животных кроме решения дидактических задач актуализуют социальные проблемы, в особенности вопросы нечестного судопроизводства.

Ключевые слова и фразы: фольклор; русские сказки о животных; британские сказки о животных; композиция сказок; сказочные сюжеты; сказочные персонажи.

Егорова Ольга Арсеновна, к. культ., доц.
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
egorovaolga29@mail.ru

Компаративный анализ художественной специфики сказок о животных (на материале британских и русских сказок)

Статья посвящена компаративному анализу художественного и национального своеобразия британских и русских сказок о животных. **Актуальность** работы определяется тем, что исследования фольклорных произведений, в частности анималистического сказочного жанра, чрезвычайно актуальны в настоящее время, поскольку позволяют проследить истоки возникновения национального художественного творчества, понять мировосприятие, философию и психологию этносов. Сказки как важная часть национальной культуры и литературы являются выражением менталитета народа, его представлений о морали и нравственности, его художественных вкусов.

Художественное своеобразие британских и русских сказок о животных выражается в самобытности персонажей, композиции, сюжетном составе, языковых средствах, а также в роли, которую они играют в жизни социума. Сказки аккумулируют представления о нормах поведения в социуме, содержат описание местной флоры и фауны, иллюстрируют особенности природных условий, описывают элементы национального быта. «Нравственные рекомендации облечены в сказках в совершенную поэтическую форму и обращены к чувствам и разуму человека так тонко, что оказывают колоссальное влияние на его психику и эмоции, позволяя вместе с увлекательным сюжетом усваивать традиционные ценности и нормы поведения» [4, с. 109].

Материалом исследования послужили британские и русские сказки о животных, отобранные из оригинальных неадаптированных сборников, опубликованных в XIX и XX веках [1; 3; 7; 10-13]. Выявление художественной специфики фольклорных произведений осуществляется на основе совокупности следующих **методов исследования**: комплексного метода системного сопоставительного анализа, системно-структурного анализа, а также метода сплошного целостного анализа сказок из указанных источников. **Теоретической базой** анализа послужили работы В. Я. Проппа [8], В. П. Аникина [2], Ю. М. Соколова [9], Н. И. Кравцова [6],