

RU

## Специфика идиллического хронотопа в драме Г. Л. Вагнера «Детоубийца»

Анисимова А. Н., Ефремова Ю. И.

**Аннотация.** Целью данного исследования является выявление идиллической составляющей хронотопа драмы писателя периода «Бури и натиска» Генриха Леопольда Вагнера (1747-1779) «Детоубийца» (1776), определяющей своеобразие его художественного мира. Анализируя пространственно-временной континуум произведения, авторы рассмотрели его с точки зрения диалектического взаимодействия идиллической и антиидиллической составляющих, концептуальности и перцептуальности, выделили наполнение образов природных стихий, представленных в драме, разновидности идиллического хронотопа. В работе приведён анализ взглядов исследователей на идиллический хронотоп. Научная новизна работы заключается в обращении к рассмотрению художественного пространства и времени драмы Г. Л. Вагнера, не изучавшегося прежде в российском литературоведении. В результате исследования авторы статьи пришли к заключению, что пасторальный хронотоп демонстрирует способность к трансформации и деформации. Выделено 4 вида идиллического пространства в драме – идиллическое, антиидиллическое, идиллическое с чертами антиидиллического, антиидиллическое с чертами идиллического. Идиллическое время в драме Г. Л. Вагнера деформируется в антиидиллическое.

EN

## Specifics of the idyllic chronotope in H. L. Wagner's drama 'The Child Murderess'

Anisimova A. N., Efremova Y. I.

**Abstract.** The aim of the research is to identify the idyllic component of the chronotope of the drama 'The Child Murderess' (1776) by the Sturm und Drang writer Heinrich Leopold Wagner (1747-1779), which determines the originality of his artistic world. Analysing the space-time continuum of the work, the authors examined it from the perspective of the dialectical interaction of idyllic and anti-idyllic components, conceptuality and perceptuality, identified the content of the images of natural elements represented in the drama, varieties of the idyllic chronotope. The paper presents an analysis of researchers' views on the idyllic chronotope. The scientific novelty of the paper lies in considering the artistic space and time of H. L. Wagner's drama, which has not been examined before in Russian literary studies. As a result of the research, the authors of the paper have come to the conclusion that the pastoral chronotope demonstrates the ability to transform and deform. There are 4 types of idyllic space in the drama, i.e. idyllic, anti-idyllic, idyllic with anti-idyllic features, anti-idyllic with idyllic features. Idyllic time in H. L. Wagner's drama is deformed into anti-idyllic time.

### Введение

Актуальность данной статьи связана с возросшим за последние десятилетия интересом к изучению различных аспектов поэтики, в частности хронотопа и идиллической модальности художественных произведений.

Современные филологи и драматурги обращаются к достижениям своих предшественников XVIII в., в частности штюрмеров, поскольку изучение творчества Ф. М. Клингера, Я. М. Р. Ленца и Г. Л. Вагнера позволяет приблизиться к решению проблемы преемственности немецкоязычной драматургии XVIII-XXI вв., прежде всего в плане её пространственно-временной организации.

Задачи исследования: изучить и классифицировать топосы и временные маркеры драмы Г. Л. Вагнера, выявить их идиллическую и антиидиллическую составляющую.

Объектом нашего исследования является пространственно-временной континуум, а предметом – драма Г. Л. Вагнера «Детоубийца».

В процессе анализа мы применяли сравнительно-исторический и структурно-описательный методы исследования.

В качестве материала исследования была использована драма Г. Л. Вагнера «Детоубийца»: Wagner H. L. *Kindermörderin // Sturm und Drang. Ein Lesebuch für unsere Zeit / von K. Herrmann, J. Müller. Weimar: Thüringer Volksverlag, 1954.*

Теоретической базой нашего исследования являются работы, связанные с разработкой теории пространственно-временных отношений и идиллии (идиллического). Так, М. М. Бахтин (2000) описывает черты идиллического хронотопа; Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко (1974) обращаются к понятиям концептуального и перцептуального пространства; Д. С. Лихачёв (1987) рассматривает связь садово-паркового искусства со стилями; Н. Т. Пахсарьян (2005) выделяет сказочные, утопические, экзотические варианты идиллического в прозаических французских пасторалях конца XVIII в.; Е. П. Зыкова (1999) рассматривает предрассудки, суеверия как натуральные, присущие сельским жителям свойства, а сельское – как идиллическое и относит образы героев, связанные с мотивом суеверия, к идиллическому началу; Е. А. Балашова (2022) видит в идиллии и устоявшийся тип произведения, и своего рода механизм культурной памяти. Н. С. Казарян, анализируя идиллический хронотоп романа М. А. Булгакова «Белая гвардия», констатирует, что если рассматривать его как роман воспитания, то происходит «разрушение идиллического хронотопа вследствие смены идиллического времени на время историческое» (2020, с. 99).

Практическая значимость исследования выражается в том, что его материалы могут использоваться в гуманитарных вузах при проведении спецкурсов и спецсеминаров по изучению немецкой драматургии XVIII в., в частности драматургии «Бури и натиска», а также найти применение в процессе учебно-методической деятельности при создании учебников, учебных пособий по анализу художественного текста.

## Обсуждение и результаты

Под идиллическим хронотопом М. М. Бахтин понимает «идиллический тип восстановления древнего комплекса и фольклорного времени» (2000, с. 157). Исследователь различает «чистые типы» идиллии (любвную, земледельчески-трудовую, семейную идиллии) и «смешанные типы» (в них доминирует тот или иной момент – любовный, трудовой, семейный). Одной из особенностей идиллического хронотопа М. М. Бахтин считает «органическую прикреплённость, приращённость жизни и её событий к месту – к родной стране со всеми её уголками... к родному дому» и подчёркивает, что «пространственный мирок этот ограничен и давит в себе, не связан существенно с другими местами, с остальным миром» (2000, с. 158). Другой важной чертой идиллического хронотопа, по мнению М. М. Бахтина, является «строгая ограниченность её только основными немногочисленными реальностями – любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питьё» (2000, с. 159). В качестве третьей особенности идиллического хронотопа литературовед выделяет «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни» (Бахтин, 2000, с. 159).

В драме Г. Л. Вагнера, посвящённой трагической судьбе соблазнённой офицером Грёнингзекем девушки Евы, которая убивает незаконнорожденного ребёнка, став жертвой вероломства, мы будем выделять идиллическое пространство, антиидиллическое, идиллическое с чертами антиидиллического и антиидиллическое с чертами идиллического.

К идиллическому пространству мы относим изображения еды, питья, детей, а также локус, в котором живёт Ева; пространство, смоделированное воображением героини драмы; четыре природные стихии: земля, небо, воздух, вода.

С точки зрения М. М. Бахтина, к основным реальностям идиллии принадлежат еда и питьё. Он отмечал, что «еда и питьё носят в идиллии или общественный, или чаще всего семейный характер» (Бахтин, 2000, с. 160). Действительно, в доме Евы показано изобилие еды и питья, что первоначально характеризует данные аспекты как идиллические. Однако в конце драмы еда отсутствует, Ева и ребёнок голодают, модальность становится антиидиллической.

Важным элементом идиллического хронотопа является “locus amoenus”, который «включал в себя дерево или группу деревьев, луг, ручей; к ним могут быть добавлены пение птиц, цветы, лёгкое дуновение ветерка» (Юрченко, 2001, стлб. 1222). В драме Г. Л. Вагнера “locus amoenus” подвергается трансформации, что характерно для немецкой идиллии XVIII в. – «основной топос идиллии постепенно теряет связь с природой, перемещается в ограниченное пространство небольшой комнаты со скромным интерьером» (Анисимова, 2011, с. 14). В пьесе Г. Л. Вагнера мы находим подтверждение этому: действие начинается с описания помещения, в котором живёт семья Хумбрехтов:

«Плохонькая комнатка в трактире “Жёлтый крест”, выглядит как меблированная комнатка; сбоку дверь, ведущая в соседнюю комнату...» (Wagner, 1954, S. 246) (здесь и далее перевод выполнен авторами статьи. – А. А., Ю. Е.).

Данное пространство является “locus amoenus” для Евы, но оно включает в себя элементы “locus terribilis” («ужасное место») (ссоры, ругань между матерью и отцом девушки).

Изначально антиидиллическим топосом является дом прачки фрау Мартан, у которой скрывается Ева со своим внебрачным ребёнком:

«На заднем плане убогая кровать без покрывала. Фрау Мартан гладит, складывая вещь за вещь, потом приносит готовое и складывает в короб вместе с другим. Ева сидит на кровати, на руках у неё ребёнок...» (Wagner, 1954, S. 405).

Данный топос мы относим к “*locus terribilis*”, потому как он содержит антиидиллический комплекс: Ева и ребёнок голодают, живут в нищете, здесь совершается убийство ребёнка.

Топосы, где обитает девушка, имя которой восходит к библейской Еве, ассоциируются с «райским садом» (как основным топосом «Золотого века»). Рассматривая «сад» с эстетической точки зрения, Е. П. Зыкова подчёркивала его «сходство с раем» (1999, с. 55), а находящийся в нём человек считался символом возвращения к состоянию изначальной чистоты и невинности. У Г. Л. Вагнера мы встречаем два символических образа сада: первый представляет собой дом Хумбрехтов, в котором Ева воспитана, второй – то место, куда Ева мечтает убежать, вырвавшись из предыдущего «сада».

По классификации Д. С. Лихачёва, «классицистический сад» отличает «стремление к праздности» (1987, с. 488). Он упоминая, что в нём всё было связано с солнцем, зарёй. К этому виду мы отнесём «садовую модель» дома Евы. В определении идиллической составляющей образа Евы особую роль играет символика цвета: девушка живёт с родителями в трактире с символическим названием «Жёлтый крест». В знаменитом «Учении о цвете» И. В. Гёте характеризовал жёлтый как «ближайший к свету цвет» и утверждал, что «в своей высшей чистоте жёлтый всегда обладает светлой природой и отличается ясностью, весёлостью и мягкой прелестью» (1957, с. 312). В связи с этим Еву можно воспринимать как «несущую свет» и говорить о наличии библейской и идиллической составляющей её образа. Героиня раскрывается в замкнутом пространстве «садовой модели» дома, и Г. Л. Вагнер шаг за шагом показывает путь развития и становления личности. Воспитанием дочери занимались её мать, фрау Хумбрехт, полностью подчинявшаяся воле мужа, и дядя – магистр, обучавший девушку игре на фортепиано. Девочка росла в полной изоляции от мира, и единственными людьми, которые её окружали, были дочери слуг и сами слуги. Это также сближает героиню с героями идиллии. Ева любит родной дом, и в течение длительного времени он для неё является тем «приятным местом», которое можно сопоставить с “*locus amoenus*”, «благодатным местом, где нет никаких катаклизмов, природных явлений, играющих драматическую роль в жизни героя» (Пахсарьян, 2005, с. 77).

М. М. Бахтин (2000) считал, что идиллия тесно связана с метафорическим, её особенность – сочетание человеческой жизни с жизнью природы, наличие общего языка для явлений природы и событий человеческой жизни. Так, образ сада – это и место, где воспитана «прекрасная душа», “*locus amoenus*”, и «классицистический сад», там Ева счастлива (идиллическая составляющая). Но постепенно отношения в семье становятся всё хуже, что ведёт к конфликту, и в результате Ева решает совершить побег на лоно природы, в «сад романтизма». Однако мы видим, что место, куда мечтает попасть девушка, насыщено признаками антиидиллического топоса.

Первую модель «сада» мы считаем “*locus amoenus*” с элементами “*locus terribilis*” и относим к перцептуальному пространству-времени, поскольку «свойством перцептуального пространства-времени является его транспозитивность», то есть в нём могут существовать в равноправии и образы реальной действительности и образы прошлого. При этом «возникают такие элементы и связи, которые не могут быть воплощены на уровне реального пространства-времени» (Зобов, Мостепаненко, 1974, с. 21).

Другой вид «сада» Д. С. Лихачёв (1987, с. 492) характеризует как «сад романтизма». Здесь «всё подчинено эмоциональным переживаниям личности и способно соединяться с темами путешествий, воспоминаний», главным в таком «саду» считалось «совпадение в мироощущении, настроении, движениях природы, души» (Лихачёв, 1987, с. 492). По мнению исследователя, «романтиков интересовали пустоши, пустынные берега, озёра и реки» (Лихачёв, 1987, с. 493). Важнейшим понятием здесь была «меланхолия, что связывалось с определёнными временами года и суток, в основном это осень и вечер» (Лихачёв, 1987, с. 492). Модель сада, представленная в драме, скорее всего, принадлежит к этому «типу сада»:

«Ева: ...я отыщу страшную, глухую местность, далёкую, в непролазной чаще, укроюсь от всех людских лиц, буду пить дождевые капли, и лишь ручей не отразит позора на моем лице... хочу начать всё с начала...» (Wagner, 1954, S. 382).

Вторую садовую модель мы рассматриваем как “*locus terribilis*” с элементами “*locus amoenus*”. Данное понятие выражает перцептуальные пространственно-временные отношения, так как «связано с человеческой психикой и эмоциональным отношением человека к другим людям, а также к природе» (Зобов, Мостепаненко, 1974, с. 19).

Так, топосы, представленные нами как модели, восходящие к «эдемскому саду», мы относим к перцептуальным пространственно-временным отношениям, к внутреннему хронотопу, поскольку они представляют собой пространство-время представления и воображения, выраженные через метафоры, символы, создающие надтекстовый смысл, и характеры героев, их внутренний мир (Журчева, 2007).

Для идиллии характерно изображение четырёх природных стихий – земля, вода, огонь и воздух.

Стихия воды воплощает образ ручья и дождевых капель. Ручей – изначально устойчивый идиллический компонент “*locus amoenus*”. В драме Г. Л. Вагнера понятие ручья является пасторальным. Ручей – центральная часть «модели сада», созданного Евой, который, по её мнению, «не отразит позора на лице» (Wagner, 1954, S. 382), то есть ручей не способен осудить её и примет такой, какая она есть. В понимании Евы ручей – “*locus amoenus*”, способный защитить её от городских нравов. Ева хочет «пить дождевые капли» (Wagner, 1954, S. 382), то есть пользоваться плодами самой природы, и мы рассматриваем данный образ как идиллический. И. Н. Лагутина видит в символике воды, с одной стороны, «противоречивость “жизни-смерти”», «всё самое непостижимое», с другой – «зеркально-чистое и ясное» (2000, с. 189). В мифопоэтической традиции «омовение в воде означает смерть природы и воскресение в новом, преображённом виде» (Лагутина, 2000, с. 190). «Жизнь» и «смерть»,

«чистота» и «ясность», образ ручья (воссоздаётся посредством воображения Евы) – идиллические понятия, выражающие перцептуальные пространственно-временные отношения.

Стихия огня представлена образом свечи. Данное понятие принадлежит к идиллическим, поскольку связано с образом света, а с точки зрения И. В. Гёте, «свет свечи ночью действует вблизи как жёлтый цвет» (1957, с. 289) (жёлтый цвет рассматривается нами как «ясный, весёлый, мягкий»). Свет вполне может ассоциироваться с зарёй, и тогда понятие свечи вновь приобретает идиллическую окраску. Грёнингзек использует этот «свет» в корыстных целях и, словно библейский змей, соблазняет девушку. Когда герой драмы в пьяном виде толкает ногой стол, свеча с него падает и гаснет. В полной темноте герои пытаются найти другие свечи, но никто этого сделать не может, поэтому важно, что именно Ева её находит:

«Вот они! ...Вы пытаетесь взять, да всё промахиваетесь – фу!» (Wagner, 1954, S. 348). Будучи идиллическим, образ свечи связан с перцептуальными пространственно-временными отношениями, поскольку воплощает предмет реальной действительности, но имеет символическое значение.

Стихию воздуха воплощают образы, имеющие божественное, небесное происхождение – это образ ангела. Обращение к Библии было характерно для периода «Бури и натиска», а образ ангела связан с понятием рая, Эдема, является частью “*locus amoenus*”, поэтому данный образ мы будем рассматривать как идиллический. И. Н. Лагутина связывала образы, имеющие божественное, небесное происхождение, «с духовным началом, которое в гармонии с природным началом придаёт фигуре идеальные черты» (2000, с. 192). Герои драмы вносят элемент игры в общение, что отдаляет небесные образы от идеала. Например, лейтенант сравнивает Еву с обитателями небесного рая, вероятнее всего, чтобы указать на умение ловко избегать сложных ситуаций, а девушка называет Грёнингзeka дьяволом, возможно, чтобы показать свою незащищённость перед лицом этого человека:

«Грёнингзек: Ну, да, у Вас взгляд ангела, помогающий выходить из любого положения» (Wagner, 1954, S. 353).

«Ева: Чёрт в ангельском облики!» (Wagner, 1954, S. 358).

Понятие «ангел» является идиллическим, а «дьявол» – антиидиллическим, оба этих понятия отражают перцептуальные пространственно-временные отношения, поскольку представляют собой символы, созданные воображением человека.

Стихия земли представлена понятиями «страшная, глухая местность» (Wagner, 1954, S. 382) и «непролазная чаща» (Wagner, 1954, S. 382), которые рассматриваются нами как “*locus terribilis*”, но для Евы это желанное место, где она мечтает найти успокоение, то есть её “*locus amoenus*”. Таким образом, перед нами “*locus terribilis*” с элементами “*locus amoenus*”, отражающее перцептуальные пространственно-временные отношения, так как связано с психическими процессами.

В драме Г. Л. Вагнера пространство семьи имеет сложную диалектическую структуру. Говоря о семейной идиллии и подчёркивая, что она «в чистом виде почти не встречается», М. М. Бахтин отмечал, что именно в ней «возможна наибольшая реалистичность», ведь в ней проявляется «принцип областничества» (2000, с. 159, 160, 162), заключающийся в неразрывной многовековой связи поколений. Жизнь семьи сопряжена с ограниченной локальностью – «идиллическим отношением времени к пространству, идиллическим единством места всего жизненного процесса», тем не менее демонстрирующей и «идеологическую сторону» (верования, мораль, нравы) (Бахтин, 2000, с. 160). Драма Г. Л. Вагнера подтверждает данный тезис, поскольку в ограниченном пространстве дома, в котором происходят все описанные семейные сцены, соблюдаются патриархальные традиции. Патриархальные традиции, в первую очередь, проявляются в том, что Ева воспитывается под надзором магистра-священнослужителя при монастыре, семья Хумбрехтов религиозна. Патриархальность мы видим и в том, как Мартин Хумбрехт, отец семейства, в чьём лидерстве никто не сомневается, заботится о высоком моральном облике своих домочадцев, противопоставляя нравы верхушки общества и бюргерства:

«Мартин: Кто из благовоспитанных мужчин и женщин, юнкеров и фрейлин не знает об исключительных преимуществах, которые заключены в проведении времени с важными герцогами; кто это опровергнет? – Домохозяйки, дочери буржуа должны воротить нос от этого...» (Wagner, 1954, S. 362).

Отец Евы ставит честь семьи превыше всего:

«Мартин: А я, пожалуй, за наличие совести, что важнее положения лицемера в обществе! – Что в Вашем-то положении беспокоиться? – Вот у меня положение – пусть каждый останется при своём мнении! – И, потом, я не говорил, что выход на бал не допустим вообще; – именно мои родные не должны были идти. Это моё слово!...» (Wagner, 1954, S. 361).

Мартин пытается уберечь дочь от мужчин, которые могут воспользоваться её доверчивостью и наивностью:

«Мартин Хумбрехт: Могу не жалеть выражений, ты знаешь! Я действительно принимался устраивать тебе изрядные выволочки, – но, по правде говоря, как будто в любви не бывает воплей злобы... если это повторится, гром и молния! Ещё хоть раз; я переломлю тебе рёбра, чтобы отбить у тебя всякое желание» (Wagner, 1954, S. 369).

Однако отец с особой любовью относится к дочери, прощает Еву за всё (бегство из семьи, рождение внебрачного ребёнка) в финале драмы:

«...любимая, хорошая Ева! Сжался над своим бедным отцом! Не лишай его всего; прими его снова с милостью! – посмотри, он на коленях умоляет тебя. – Время унесло в могилу твою мать, я клянусь тебе, дай мне ещё шанс, мне, твоему отцу» (Wagner, 1954, S. 414).

Мать Евы плохо справляется с выполнением требований главы семьи, занята лишь тем, чтобы удачно выдать замуж свою дочь. Она практически не обращает внимания на Еву, занимаясь своими собственными мелкими проблемами:

«Фрау Хумбрехт: Тьфу, пропасть, ещё раз! Ты не знаешь, где находится моя коробочка с табаком?

Ева: Бедная мама! Горюет о какой-то жестянке! – Была бы велика пропажа» (Wagner, 1954, S. 368).

Фрау Хумбрехт пытается переложить свою вину на плечи дочери, чтобы все оскорбления достались Еве:

«...не надо такого мрачного лица, твой отец... находит тебя всего лишь сбитой с толку, я должна всё это проглотить одна? Не правда ли, Ева, ты сделала это по собственному желанию?» (Wagner, 1954, S. 368).

В семье Евы между её матерью и отцом всегда возникают ссоры из-за недосмотра фрау Хумбрехт за дочерью, мы видим сплошные взаимные упрёки, крики, используется бранная лексика:

«Мартин Хумбрехт: Дрянь! Проклятый потакатель!» (Wagner, 1954, S. 369).

В итоге Ева обвиняет родителей в строгости по отношению к ней:

«Ева: ...в Вас причина моей печали... Вы слишком способствуете умножению моей меланхолии и нытью, как Вы это называете...» (Wagner, 1954, S. 369).

Таким образом, патриархальные традиции, которые требует соблюдать отец Евы, разрушены, с одной стороны, тщеславной матерью, которая была невнимательна к интересам дочери и поощряла встречи Евы с лейтенантом, думая о выгоде, и сильным, вольнолюбивым характером Евы – с другой. Финал драмы можно связать с темой разрушенной идиллии, ведь «узкий идиллический мирок» (в данном случае это семья Хумбрехтов) «обречён на гибель, потому что ему противостоит большой абстрактный мир с разобщёнными, эгоистически замкнутыми людьми» (Бахтин, 2000, с. 167).

Патриархальный уклад стал причиной трагедии Евы. Воспитываясь в страхе перед Богом, веря в расплату за отклонение от заведённых отцом традиций, Ева не в силах побороть в себе чувство вины перед родными. Нежелание стать позором для семьи толкает девушку на побег из дома, и, покинув его, терзаемая угрызениями совести, Ева сходит с ума и убивает своё дитя.

Типичная бюргерская семья с её патриархальными традициями является для Евы “*Iocus amoenus*”, она оберегает героиню от внешнего зла (выходя за пределы дома и нарушая традиции, героиня гибнет), но содержит антиидиллический комплекс (жалобы Евы на непонимание со стороны родителей, ссоры, брань), поэтому данный аспект мы будем считать “*Iocus amoenus*” с элементами “*Iocus terribilis*”. Топос семьи мы отнесём к концептуальному пространству-времени.

Среди «смешанных идиллических типов» М. М. Бахтин (2000, с. 157) выделял трудовую идиллию. В драме Г. Л. Вагнера трудовая идиллия связана с образом природы. Оппозиция «трудолюбие/праздность» является идиллической, но в пьесе она приобретает антиидиллическую окраску. Так, майор Хазенпот воспринимает военную службу как необременительное занятие на лоне природы. Трудолюбие мы рассматриваем как идиллический компонент.

«Хазенпот: Поедем, погода прекрасная, прикажи заложить кабриолет, мы едем на морскую таможню!

Грёнингзек: Поезжай один! Мне лучше всего дома!

Хазенпот: Всегда и вечно дома! – Как ты только можешь это выносить? Целое лето он ни у кого не был... Хотел бы я так жить... но в 10 раз лучше пули над головой.

Грёнингзек: Каждому своё» (Wagner, 1954, S. 370).

Если Хазенпоту по душе военные сражения, то Грёнингзек предпочитает быть «в тылу», в доме Хумбрехтов, ведя замкнутый, праздный образ жизни. Праздность – идиллическое понятие, но лейтенант злоупотребляет алкоголем, и его образ приобретает в результате этого антиидиллический оттенок:

«Марианель: Делаешь вид, что не знаешь, ты, пьяница, как в воскресенье перед Рождеством, ещё ночью, около полуночи, наделал шума, как будто хотел взять дом штурмом, и как я его тайком впустила в дом через чёрный ход...» (Wagner, 1954, S. 350). Хазенпот призывает Грёнингзека вырваться из дома буржуа Хумбрехтов и вернуться на службу. Если для первого счастье в свисте пуль над головой, для второго лучшее место – трактир «Жёлтый крест» с его скромным интерьером, в котором он пребывает всё лето, для него это “*Iocus amoenus*”.

Оппозиция «трудолюбие/праздность» оформляет перцептуальные пространственно-временные отношения, поскольку связана с эмоциями и мироощущением героев драмы, демонстрируя как идиллические, так и антиидиллические черты.

Основное действие драмы происходит ночью, в антиидиллическое, мистическое время суток:

«Ева: (вздрагивает) Как? Вы осмелились – в полночь – чего Вы добиваетесь? Каковы Ваши намерения?

Грёнингзек: Чистые, благонравные, какие только когда-либо имел мужчина; возвратит Вам Ваше спокойствие...» (Wagner, 1954, S. 387).

Контраст между светлым содержанием беседы и временем суток позволяет обнаружить связь с идиллическими понятиями искренности/фальши, правды/обмана.

Идиллический хронотоп в драме Г. Л. Вагнера деформируется в антиидиллический: «Хумбрехт: ...она всего лишь приняла новый способ существования: делает из ночи день, и наоборот!» (Wagner, 1954, S. 360).

В драме «Детоубийца» мы встречаем лишь одну временную координату. Осень – изначально атрибут идиллического хронотопа, для которого характерна тёплая, золотая пора плодоношения в сентябре – начале октября. У Г. Л. Вагнера понятие осени деформируется, что, скорее всего, связано со стремлением писателя показать процесс «сочувствия природы человеку» (Зыкова, 1999, с. 87). В пьесе показан конец осени, середины ноября, и хронотоп приобретает антиидиллическую окраску. Каждый элемент приведённого далее «негативного ряда»: образ тумана, холода, сырости, мрака – передаёт эмоциональное состояние героя, морально-этические представления и образует «символично-смысловые поля, тяготеющие к обозначению контрастных

категорий добра и зла» (Саськова, 1998, с. 53), а также оппозиции светлого/тёмного, счастья/несчастья, благого/неблагого: осень / конец осени, освобождение Евы от нежелательного брака по расчету / неясное будущее с любимым человеком:

«Лизель: Куда же Вы в такую рань, барышня? В такой туман, он даже пахнет серой.

Ева: Что за глупости, в Михайлов день всегда такая погода...» (Wagner, 1954, S. 391).

Итак, осень – идиллическое понятие, деформированное в антиидиллическое, – мы рассматриваем как часть перцептуального типа хронотопа, потому что «пейзаж в перцептуальном пространстве-времени может приобрести черты вполне определённого настроения и тем самым связывается с известными группами эмоций и переживаний» (Зобов, Мостепаненко, 1974, с. 22).

## Заключение

Таким образом, изучение хронотопа в драме «Детоубийца» позволило выявить 4 типа топоса: идиллический, антиидиллический, идиллический с чертами антиидиллического, антиидиллический с чертами идиллического. Разница между идиллическим пространством с чертами антиидиллического и антиидиллическим пространством с идиллическими компонентами в том, что в первом случае преобладает идиллическое, а во втором – антиидиллическое. Специфика идиллического хронотопа в драме Г. Л. Вагнера заключается в трансформации и деформации пространственно-временных отношений. Пасторальным временем принято считать дневное время суток и соответствующие атрибуты утра: солнце, лёгкие эфиры, пение птиц, но в драме мы сталкиваемся с преобладанием ночного времени суток (антиидиллическое понятие). В пьесе «Детоубийца» мы встречаем лишь один временной маркер (осень), который воспринимается читателем как идиллический, связанный с периодом сбора урожая (тёплая, золотая пора в сентябре – начале октября), у Г. Л. Вагнера же в это время года туманно, дождливо, а героиня убивает своего незаконнорожденного ребёнка. Идиллическое понятие осени деформируется и воспринимается как антиидиллическое, что, скорее всего, связано со стремлением писателя показать процесс созвучия состояния природы человеческим чувствам.

Хронотоп драмы Г. Л. Вагнера демонстрирует как идиллическое, так и антиидиллическое начало. Деформация идиллических понятий ведёт к тому, что они приобретают антиидиллическую окраску. В пьесе, наряду с идиллическими понятиями (ручей, дождевые капли, свеча, ангел), присутствуют антиидиллические (осень, ночь), идиллические понятия с элементами антиидиллического начала (оппозиция «трудолюбие/праздность», еда и питьё), “*locus terribilis*” с элементами “*locus amoenus*” («сад», смоделированный воображением Евы; «страшная, глухая местность» (Wagner, 1954, S. 382) и «непролазная чаща» (Wagner, 1954, S. 382)), “*locus amoenus*” с элементами “*locus terribilis*” (семья; садовая модель дома Евы).

Перспективы дальнейшего исследования мы видим в более обстоятельном рассмотрении иных аспектов художественного мира драмы Г. Л. Вагнера «Детоубийца», не затронутых в рамках данной статьи.

## Источники | References

1. Анисимова А. Н. Жанр идиллии и пасторальные мотивы в творчестве Х. Ф. Д. Шубарта: монография. Челябинск: Энциклопедия, 2011.
2. Балашова Е. А. Идиллия как она есть и где ее нет: в 2-х ч. М.: Директмедиа Паблишинг, 2022. Ч. 1.
3. Бахтин М. М. Идиллический хронотоп в романе // Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000.
4. Гёте И. В. К учению о цвете (хрономатия) // Гёте И. В. Избранные сочинения по естествознанию. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957.
5. Журчева О. В. Образы времени и пространства в драматургии М. Горького // Журчева О. В. Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX в. Самара: Изд-во Самарского государственного педагогического университета, 2007.
6. Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. ст. Л.: Наука, 1974.
7. Зыкова Е. П. Пастораль в английской литературе XVIII в. М.: Наследие, 1999.
8. Казарян Н. С. Интерпретации идиллического хронотопа в романе «Белая гвардия» // Русская литература XX-XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения): мат. VII междунар. науч. конф. (г. Москва, 17-19 декабря 2020 г.). М.: МАКС Пресс, 2020.
9. Лагутина И. Н. Символическая реальность Гёте. М.: Наследие, 2000.
10. Лихачёв Д. С. О садах // Лихачёв Д. С. Избранные работы: в 3-х т. Л.: Художественная литература, 1987. Т. 3.
11. Пахарьян Н. Т. Динамика ценностных оппозиций в эволюции пасторального жанра и пасторальная комедия Мариво «Арлекин, воспитанный любовью» // Пастораль как текст культуры: теория, топика, синтез искусств: сб. науч. тр. / отв. ред. Т. В. Саськова. М.: Изд-во Московского государственного открытого педагогического университета, 2005.
12. Саськова Т. В. Высокое звучание «цинической свирели» // Миф. Пастораль. Утопия / отв. ред. Ю. Г. Круглов. М.: Изд-во Московского государственного открытого педагогического университета, 1998.
13. Юрченко Т. Г. Эклога // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001.

### Информация об авторах | Author information

RU

Анисимова Александра Наумовна<sup>1</sup>, к. филол. н.

Ефремова Юлия Ивановна<sup>2</sup>, к. филол. н., доц.

<sup>1</sup> Московский городской педагогический университет (филиал) в г. Самаре

<sup>2</sup> Самарский государственный экономический университет

EN

Anisimova Alexandra Naumovna<sup>1</sup>, PhD

Efremova Yulia Ivanovna<sup>2</sup>, PhD

<sup>1</sup> Moscow City Pedagogical University, Samara branch

<sup>2</sup> Samara State University of Economics

<sup>1</sup> 88763@mail.ru, <sup>2</sup> yul-efrem@yandex.ru

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 13.03.2023; опубликовано (published): 17.05.2023.

**Ключевые слова (keywords):** драматургия «Бури и натиска»; хронотоп; Г. Л. Вагнер; идиллический; анти-идиллический; Sturm und Drang dramaturgy; chronotope; H. L. Wagner; idyllic; anti-idyllic.