7. Горький М. Сказки о Италии / Максим Горький // Полн. собр. соч.: в 25 т. – М.: Наука, 1971. – Т. 12. – С. 7–166.

8. Маркес Г. Сто лет одиночества / Г. Маркес. – Спб. : Азбука-классика, 2004. – 544 с.

9. Женетт Ж. Фигуры: В 2-х т. / Жерар Женетт; Пер. с фр. Е. Васильевой и др. – М. : Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1 − 1998. − 496 с.

10. Т. 2 − 1998. − 496 с.

11. Колоннезе Дж. Нонсенс как форма комизма / Дж. Колоннезе // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма. – М. : Изд-во «Индрик», 2007. – С. 254–262.

12. Филиппович А. В., Шпарага О. Н. Феноменология / А. В. Филиппович, О. Н. Шпарага // История философии: Энциклопедия / Сост. и гл. науч.ред. А. А. Грицанов. – Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. – 1376 с.

13. Юнг К. Г. Инстинкт и бессознательное // Юнг К. Г. Сознание и бессознательное : Сборник. – Спб., 1997. – С. 57–68.

14. Юнг К. Г. Понятие колективного бессознательного // Юнг К. Г. Сознание и бессознательное : Сборник. – Спб., 1997. – С. 69–78.

15. Якобсон Р. Два вида афатических нарушений и два полюса языка // Якобсон Р. Язык и бессознательное. – М., 1996. – С. 27–52.

16. Borges J. L. Czas / J. L. Borges // Literatura na świecie. – № 12 (209). – Warszawa. – Grudzień 1988. – S. 36–44.

17. Freud S. II motto di spirito e la sua relazione con 1'inconscio / S. Freud. – Roma : Grandi Tascabili Econdmici Newton, 2004 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://ec-dejavu.ru/n/Nonsense.html.

18. Staff L. Poezje zebrane: W 2 t. / L. Staff. –Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. – T. 2. – 1967. –1033 s.

УДК 821.133.1Г-31.09

СЕМАНТИКА И ФУНКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РОМАНАХ В. ГЮГО «ОТВЕРЖЕННЫЕ», «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ»

Чумак И.А., студент, Кравченко Я.П., к.филол.н., в.о. доцента

Запорожский национальный университет

В статье устанавливается характерологическая природа художественного пространства в романах В. Гюго «Отверженные» и «Собор Парижской Богоматери», исследуется ценностное значение хронотопа и его функции в раскрытии авторской концепции личности.

Ключевые слова: художественное пространство, идиллический хронотоп, статическое / динамическое пространство, пространство добра / зла, характерология.

Чумак І.О., Кравченко Я.П. СЕМАНТИКА ТА ФУНКЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В РОМАНАХ В. ГЮГО «ЗНЕДОЛЕНІ», «СОБОР ПАРИЗЬКОЇ БОГОМАТЕРІ» / Запорізький національний університет, Україна.

У статті встановлюється характерологічна природа художнього простору в романах В. Гюго «Знедолені» та «Собор Паризької Богоматері», досліджується ціннісне значення хронотопу та його функції в розкритті авторської концепції особистості.

Ключові слова: художній простір, ідилічний хронотоп, статичний / динамічний простір, простір добра / зла, характерологія.

Chumak I.A., Kravchenko Y.P. MEANING AND FUNCTIONS OF ARTISTIC SPACE IN THE NOVELS OF V. HUGO «THE FALLEN», « NOTRE DAME DE PARIS» / Zaporizhzhya national university, Ukraine

In the article the characterology nature of artistic space is defined in the novels of V. Hugo «The Fallen» and «Notre Dame de Paris», the valued meaning of chronotop and its functions is explored in opening of author conception of personality.

Key words: artistic space, idyllic chronotop, static / dynamic space, space of good / evil, characterology.

Творчество В. Гюго-прозаика традиционно привлекает внимание отечественных и зарубежных литературоведов. Исследования С. Брахмана [1], М. Толмачова [2], М. Трескунова [3] и др. посвящены характерологии, мастерству сюжетосложения, средствам психологического анализа в произведениях великого французского романтика. Однако очевиден тот факт, что способы освещения тех или иных аспектов поэтики писателя устарели и требуют переосмысления. В частности, предметом детального научного анализа не была категория художественного пространства.

Цель данного исследования – определить семантику и функции художественного пространства в романах В. Гюго «Отверженные» и «Собор Парижской Богоматери».

Художественное пространство является неотъемлемой составляющей литературного произведения, которая придает ему внутреннее единство и завершенность, является значительным выразителем индивидуального стиля автора. На основе длительного изучения категории художественного пространства в современном литературоведении сформировалось несколько классификаций пространства и выделены основные его признаки.

Хронотоп (греч. chronos: время и topos: место) – существенная пространственная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных литературой, с помощью которых определяется жанр и жанровые разновидности, «образ человека в литературе». Этот термин принадлежит М.М. Бахтину, и был им заимствован из естественных наук. Часто хронотоп соотносят с мотивом, темой, обстоятельством времени и места действия, или, как отмечал Бахтин, с «насыщенным эмоционально-ценностной интенсивностью порогом, когда выделен тот или иной мотив, перелом, кризис в жизни героев» [4, 564].

В концепции М.М. Бахтина можно выделить, во-первых, изначальную органическую связь категории хронотопа с проблемой границ между действительностями автора-творца и героя, а вместе с тем – с понятием точки зрения; во-вторых, – выявление ценностной природы пространственно-временных образов в искусстве; в-третьих, анализ мира героев в единстве пространственных и временных его аспектов. [5, 1173]. М.М. Бахтин настаивает на неразрывности художественного времени и пространства. К такому же выводу приходит В.Н. Топоров. Ученый утверждает, что «пространство не только неразрывно связано со временем, но и находится с ним в отношении взаимовлияния, взаимоопределения» [6, 234].

Не отрицая концепцию неразрывности пространства и времени, Л.О. Чернейко называет ее лишь одной из возможных форм взаимодействия этих двух категорий. Предлагая свое видение вопроса, автор говорит об антагонизме пространства и времени, аргументируя его следующим утверждением: «все, что имеет место во времени, непременно пространственно локализовано, но не все то, что локализовано в пространстве, имеет отношение ко времени» [7, 58-59]. По мнению исследователя, время и пространство могут быть разорваны, и разрывает их взгляд наблюдателя. В соответствии с этим утверждением, Чернейко заменяет дихотомию «время-пространство» на триаду «время-пространство-взгляд», придавая особое значение позиции наблюдателя [7, 58-59]. Данное положение представляется нам значимым и будет более подробно рассмотрено в ходе практического анализа.

Приведенные теоретические положения позволяют рассматривать категорию художественного пространства обособленно от категории времени, как одну из важнейших характеристик художественного образа, обеспечивающую целостное восприятие художественной действительности, организующую композицию произведения.

По мнению Ю.М. Лотмана, существование особого художественного пространства совсем не сводимо к простому воспроизведению тех или иных локальных характеристик реального ландшафта. Исследователь определяет художественное пространство в литературном произведении как «модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [8, 252-253]. Одной из основных функций художественного пространства Лотман считает возможность моральной характеристики персонажей через соответствующий им тип пространства, которое выступает как своеобразная двуплановая локально-этическая метафора.

Современная литературоведческая наука рассматривает различные типы художественного пространства. А.Б. Есин разделяет пространство по особенностям художественной условности на абстрактное и конкретное. Абстрактным ученый называет такое пространство, которое в пределе можно воспринимать как всеобщее («везде» или «нигде»). Оно не имеет выраженной характерности и поэтому, даже будучи конкретно обозначенным, не оказывает существенного влияния на характеры и поведение персонажей, на суть конфликта, не задает эмоционального тона и не подлежит активному авторскому осмыслению. В данной работе нас интересует в первую очередь конкретное пространство, которое не просто «привязывает» изображенный мир к тем или иным топографическим реалиям, но активно влияет на суть изображаемого. Следует отметить, что между этими типами пространства нет непроходимой границы; в одном произведении могут сочетаться разные типы пространства [9, 50-52].

Свое видение типологии пространства предлагает Ю.М. Лотман. Ученый выделяет точечное, линеарное, плоскостное и объемное пространства [8, 253]. Рассматривая точечное пространство, исследователь обращается к понятию пространственной отграниченности. Пространственная отграниченность текста является свидетельством возникновения языка художественного пространства как особой моделирующей системы. Пространственная отграниченность по Лотману связана с превращением пространства из совокупности заполняющих его вещей в некоторый абстрактный язык, который можно использовать для разных типов художественного моделирования [8, 253].

М.М. Бахтин выделяет три основных типа художественных пространств: идиллическое, мистериальное и карнавальное [10, 241-248]. В практическом анализе мы обратимся к специфике идиллического пространства, а точнее идиллии любви. Основными его признаками ученый считал прикрепленность жизни и ее событий к какому-то конкретному месту, ограниченность несколькими основными реальностями жизни, сочетание человеческой жизни с жизнью природы [10, 241-248].

Первый аспект анализа специфики хронотопа в романах В. Гюго касается характера реализации ценностной оппозиции добро-зло с помощью хронотопа. О разделении художественного пространства по принципу «добро-зло» пишет Ю.М. Лотман в работе, посвященной творчеству Гоголя. Хотя автор настаивает на невозможности проведения четких границ между этим хронотопами, мы попытаемся сделать это на материале романов В. Гюго «Отверженные» и «Собор Парижской Богоматери».

Выразительным примером изображения пространства «добра» в романе «Отверженные» является дом епископа Мириэля, который он делил с сестрой и служанкой. Как отмечает Н.А. Литвиненко, «весь текст романа – это борьба света и тьмы, добра и зла, материализма и веры» [11]. «Дом», по мнению А.Б. Есина, является одной из основных типологических моделей пространства, представляющих собой содержательные формы, которые, сохраняя свой общий широкий смысл, индивидуализируются автором [9, 59]. Дом епископа представляет собой небольшой замкнутый мир, отделенный от остального пространства не столько стенами дома, сколько атмосферой святости и милосердия, царящей внутри. Контраст между пространством дома и внешним миром наиболее ярко ощущается про появлении Жана Вальжана, отвергнутого всеми и радушно встреченного епископом.

Сам Мириэль, по мнению автора, представляет собой идеальное воплощение всех наилучших человеческих качеств, таких как любовь к ближнему, доброта, милосердие, аскетизм, кротость. Мириэль пожертвовал огромный епископский дворец больнице для бедных, а сам занял маленькое больничное здание. Автор подчеркивает простоту и неприспособленность для жизни дома епископа: «Все комнаты … были чисто выбелены, как это принято в казармах и больницах» [12, 33]. В то же время белый цвет – символ чистоты и невинности. О важности категории цвета в описании художественного пространства говорит в своей работе Топоров [6, 245].

Художественное пространство дома насыщено мелкими деталями, позволяющими создать максимально полную картину жизни епископа: «старая больничная кровать», «камин, … обычно нетопленный»; «старенький буфет»; «простой деревянный стол и четыре соломенных стула» [12, 32]; «старомодная, из грубой шерстяной материи, занавеска, которая с течением времени пришла в такую ветхость, что, во избежание расходов на новую» пришлось «сделать на самой ее середине большой шов» [12, 33]. Все эти скромные предметы меблировки свидетельствуют об аскетизме и неприхотливости епископа. Нежелание тратить деньги на новую обстановку и даже на дрова в камине объясняется вовсе не скупостью, а тем, что все деньги епископ раздавал бедным. Обстановка дома раскрывает также своеобразное понимание религии Мириэля: «буфет, накрытый белыми салфетками и дешевым кружевами, епископ превратил в алтарь» [12, 31], объясняя это тем, что «лучший алтарь – это душа несчастного, который утешился и благодарит бога» [12, 31]. Стену спальни Мириэля украшает медное распятие «в деревянной рамке с облезшей позолотой» [12, 32]. Эти детали как нельзя точно раскрывают суть натуры персонажа, для которого истинная любовь к богу – это любовь к людям. Здесь мы видим и позицию самого автора, противопоставляющего золоту католических храмов истинный храм, воздвигаемый в душе праведника и не нуждающийся в богатом убранстве.

Епископ содержал свой дом в идеальной чистоте, так же как и свои помыслы: «Чистота была единственной роскошью, которую допускал епископ» [12, 33]. И все же, создавая идеальный образ праведника, писатель позволяет ему маленькую слабость: «От прежних богатств у него оставалось еще шесть серебряных приборов и разливательная ложка», а также «два массивных серебряных подсвечника» [12, 33]. Однако вскоре читатель убеждается, как мало значили для праведника эти предметы роскоши. «В доме не было ни одной двери, которая бы запиралась на ключ» [12, 34], хозяин жил в полном доверии к Богу и к людям, в заботе о которых видел свое призвание. Епископ отказывается от права собственности, таким образом, пространство дома из «своего» становится «общим».

Немаловажной деталью, часто встречающейся при описании пространства добра в романах Гюго, представляется сад, где епископ выращивал цветы, говоря, что «прекрасное столь же полезно, как и

полезное» [12, 34]. Епископ прогуливался в саду, размышляя, созерцая. Здесь, как и в других пространственных образах Гюго, единство человека и природы является свидетельством духовности.

Таким образом, пространство дома и сада епископа можно определить как идиллический хронотоп. Мы видим простых, добрых людей, чья жизнь проходит спокойно и размеренно, в честном труде и заботе о ближнем. За исключением короткого вмешательства Жана Вальжана, ничто не нарушает покой этого замкнутого мирка и его обитателей. Здесь они жили многие годы, здесь они и умирают – спокойно, безмятежно. Но это не просто замкнутость в себе; свет, заключенный в этом средоточии добра, распространяется вовне. Попадая в это пространство святости и милосердия, Жан Вальжан выходит оттуда совершенно другим человеком, обновленным; ночь в доме епископа становится переломным моментом в жизни персонажа.

Еще одним примером пространства добра может быть названа маленькая каморка Эсмеральды в романе В.Гюго «Собор Парижской Богоматери». Если бедность епископа в предыдущем романе была добровольной, то цыганку на нее обрекли обстоятельства. Первое, что мы узнаем о каморке цыганки, это то, что она была «уютной и жарко натопленной», а «столик, … казалось, только того и ждал, чтобы позаимствовать какой-нибудь снеди из висевшего на стене шкапчика» [13, 93]. Комната сразу же представляется нам гостеприимной, приятной, несмотря на бедность обстановки и скромность угощений: «ржаной хлеб, кусок сала, сморщенные яблоки и жбан браги» [13, 95]. Все описание проникнуто искренней симпатией писателя к своей героине; Гренгуару, нежданно оказавшемуся гостем цыганки, кажется, что он попал в сказку: «Приключение было похоже на волшебство» [13, 93].

Оба приведенных примера объединяет бедность изображаемого пространства, очарование которого состоит не в убранстве и меблировке, а в душах его обитателей. В романах В. Гюго отсутствуют пространственные образы добра в богатом особняке, в королевском дворце. Добро и свет в понимании писателя всегда идут рука об руку со скромностью и, если не с бедностью, то с умеренностью (например, дом Жана Вальжана и Козетты на улице Плюме, дом Мариуса и Козетты после свадьбы), но никогда истинная добродетель не соседствует с роскошью и излишеством.

По принципу контраста с рассмотренными выше топосами изображается жилище Тенардье, которое является одним из ярких примеров пространства зла в романах Гюго. Для творчества писателя характерно создание персонажей абсолютно положительных, идеальных, так же как полностью отрицательных, каковым и является Тенардье. Поскольку епископ Мириэль и Тенардье являются антиподами, целесообразно рассмотреть пространства их обитания для понимания значимости хронотопа как средства психологического анализа.

А. Ковальчук, занимавшаяся исследованием криминального пространства, отметила, что пространство влияет на находящегося в нем человека, и если пространство соответствует внутреннему миру человека, устанавливаются более-менее гармоничные связи; в противном случае возникает противоречие внутреннего и внешнего миров [14, 73]. Тенардье, являющийся воплощением зла, создает вокруг себя пространство, полностью соответствующее его натуре, в то время как его дочери, которые ранее были представлены милыми хорошенькими девочками, неминуемо подвергаются влиянию этого пространства, превращаясь в «двух порожденных нищетой уродов, порочных, и в то же время невинных» [15, 43].

Для понимания натуры Тенардье, а также обстоятельств, обусловивших нравственное падение его дочерей, автор рисует подробное описание жилья преступника. Для этого писатель использует взгляд наблюдателя – Мариуса, который искренне желая помочь семейству, подсматривает за Тенардье сквозь щель в перегородке.

Гюго называет комнату преступника «логовом», «конурой» уподобляя проживающих в нем людей диким зверям, хотя «звериные берлоги заслуживают предпочтения перед человеческими» [15, 50]. Впервые заглядывая в каморку, читатель, подобно Мариусу, еще ничего не знает о ее обитателях, кроме их фальшивой фамилии, и того, что глава семьи мошенник. Восприятие пространства, также как и разворачивающихся в его пределах событий, несет на себе отпечаток личности наблюдателя, взгляд не беспристрастный, а скорее любопытный, оценочный. Мариус проводит параллель между своей мансардой, где царила «благородная бедность» [15, 50], и жильем соседа, которое представляется ему «отвратительным: смрадным, запачканным, загаженным, темным, гадким» [15, 50]. Здесь, как и в примере с домом епископа, В. Гюго обращается к мотиву чистоты жилища, как к отображению благородства души, в то время как грязь является прямым следствием моральной деградации. Среди немногочисленной мебели комнаты привлекают внимание «две неописуемо грязные постели» [15, 50]. Очень трудно себе представить нечто настолько грязное, чтобы это невозможно было описать; мы склонны считать наречие «неописуемо» гиперболой, призванной усугубить отталкивающее впечатление.

Символическую функцию выполняет освещение жилища: «Дневных лучей проникало как раз столько, чтобы человеческое лицо казалось лицом призрака» [15, 50]. Полумрак помещения как бы проникает в души его обитателей, где отсутствие света – это отсутствие каких-либо добрых чувств. Сами дочери Тенардье являются лишь подобиями девушек, частично утратив человеческий облик в такой среде.

«Стены были словно изъязвлены – все в струпьях и рубцах, как лицо, обезображенное ужасной болезнью. Сырость сочилась из них, подобно гною» [15, 50]. Писатель сравнивает с отвратительной болезнью тела нищету и грязь, которые в свою очередь являются болезнью общества. Большинство предметов, заполняющих комнату, сломаны, пришли в негодность: «колченогий стол, битые склянки», «сломанные доски, лохмотья» [15, 50], но они не смущают обитателей и никому не приходит в голову их починить или заменить. Неодушевленным предметом словно передается душевное состояние хозяев: «уныло чадили две головни» [15, 50].

Воображение Мариуса, пораженное увиденной картиной, наделяет комнату сверхъестественными свойствами, усиливая зловещее впечатление: «всюду выступы, углы, черные провалы, … ужасные бездонные ямы в закоулках, где должны были таиться пауки величиной с кулак, мокрицы длиной в ступню» и даже «человекообразные чудовища» [15, 50]. Подобное описание переносит читателя из реального мира в мир фантасмагорический, населенный фантастическими чудовищами. Автор показывает, что жилище было настолько отвратительным, что более подошло бы для безобразных монстров, в то время как в нем жили люди, в том числе дети.

Описание жилища способствует раскрытию образа жизни его хозяев: «ничто в комнате не указывало на занятие каким-либо трудом: не было в ней ни станка, ни прялки, ни инструмента» [15, 52]. Эта деталь говорит о том, что при всей вопиющей нищете обитатели чердака даже не пытались улучшить свое положение честным способом. Как подтверждение этому, Мариус застает главу семьи за его привычной работой – составлением фальшивых писем, в которых он выпрашивал деньги. Автор сравнивает комнату с могилой, в которой вместе с совестью и нравственностью похоронены души обитателей. Далее обратим внимание, как писатель использует образ могилы в других хронотопах для подчеркивания совершено иных черт.

Убогость и без того уродливого помещения усугубляется, когда хозяин готовится к прибытию «благодетеля». Остававшаяся целой мебель сломана, окно разбито. Огонь, зажженный в камине, отбрасывает «багровый луч света, казавшийся Мариусу кровавым» [15, 81], словно предупреждая о замышляющемся преступлении. Мотив красного, кровавого цвета всячески подчеркивается писателем, как символ крови, насилия, убийства: «долото побагровело от накала» [15, 84], «арена для темного, кровавого дела» [15, 85]. Постепенно комната превратилась в «кузницу», а после прибытия Жана Вальжана – в «камеру пыток».

Таким образом, перед нами предстает не статичное пространство, а динамичное; каждое событие, происходящее в его пределах, вносит изменения в его внешний облик. Значительную роль в этом преображении играет фигура наблюдателя, человека эмоционального, впечатлительного и искренне заинтересованного в происходящих событиях.

Далее обратимся к вопросу о специфике взаимосвязи пространственных образов и форм выражения чувств на примере трех различных пространств, в пределах которых реализуется мотив «признания в любви». Данный мотив занимает значительное место в творчестве В. Гюго. Соотнесение этого момента сюжетного действия с тем пространством, в пределах которого он происходит, даст возможность выявить взаимосвязь пространства и способов выражения чувств.

Первый пример – это признание Мариуса в любви к Козетте и дальнейшее развитие их чувства в романе «Отверженные». Хронотоп, избранный автором, это прекрасный сад, словно созданный для возвышенной, неземной любви. «Садовник удалился, … вернулась природа» [15, 186]. Именно природа создала эту идиллию, где царили полная гармония и единство, где «то, что расстилается по земле, встречалось с тем, что расцветает в воздухе» [15, 186]. Природа сама создает условия для возникновения «космической любви» [15, 187], следуя извечным законам вселенной. Убирая из жизни сада всякое человеческое вмешательство, автор будто устраняет все условности человеческого общества, мешающие развитию истинных чувств. Метафоры и эпитеты помогают воссоздать магическое преображение природы, предоставленной самой себе: «звезды цветов, жемчуга рос» [11, 187], «неведомое, дикое нелюдимое величие» [15, 188], «птичьи стоны», «мягкие сумерки» [15, 189]. Дополняют картину такие слова как «плодородие», «изобилие», а также выражения «все смешалось, … переженилось, слилось» [15, 186], в которых подобно натуралистам, автор в который раз утверждает торжество законов природы над человеческими запретами.

Лишь на мгновение картина омрачается, сад видится Козетте «зловещим» [15, 229] из-за тайных ночных посещений Мариуса. Но сад вновь наполняется магией любви, когда девушка получает, наконец, письмо с признанием, которое она находит все в том же саду: «она почувствовала себя во власти непреодолимых чар; … взглянула на небо, … на акации, залитые светом, на голубей, летавших над соседней кровлей» [15, 232]. В этот момент природа неразделимо переплетена с чувствами девушки, она словно направляет ее, помогает. Во время первого свидания, голос Мариуса, «чуть различимый в шелесте листьев» [15, 239], тоже как будто становится частью сада. Все пространство словно и существует главным образом для любви Мариуса и Козетты: когда влюбленные раскрыли друг другу свои чувства, «в небе зажигались

звезды» [15, 240]. Природа, создавшая идеальные условия для развития любви, теперь внимала каждому ее проявлению: «цветы раскрывались вокруг них, они произносили слова любви, от которых вздрагивали деревья» [15, 304-305], «никогда еще … безмятежная гармония вселенной не отвечала так внутренней музыке любви» [15, 321].

Основываясь на сказанном выше, можно заключить, что данный хронотоп является идиллическим, так как здесь присутствуют все основные признаки любовной идиллии, выделенные М.М. Бахтиным. Вся история полностью прикреплена к одному месту – саду и сконцентрирована на одном чувстве – любви, в то время как все остальные чувства, события и даже персонажи, включая Жана Вальжана, как бы перестают существовать или уходят на второй план. Любовь протекает в полной гармонии с природой, переплетается с ней, вместе с ней расцветает. Даже время года соответствует идиллическому хронотопу – конец весны, начало лета.

Совсем иная картина становится фоном для признания в «любви» Феба и Эсмеральды в романе «Собор Парижской Богоматери». Если в первом случае речь шла о любви неземной, то теперь перед читателем обыкновенное вожделение, под стать которому окружающая обстановка. Следует отметить, что здесь вновь появляется наблюдатель в лице Клода Фролло, притаившегося в чулане, таким образом, изображение пространства лачуги и всех происходящих в ней событий несет на себе отпечаток восприятия данного персонажа. Лачуга, куда Феб приводит Эсмеральду, представляет собой жалкое зрелище: «Беленные мелом стены, закопченные потолочные балки, развалившийся очаг, во всех углах паутина; скопище расшатанных столов и хромах скамей» [13, 256]. Помещение представляется отталкивающим, как и чувства, приведшие сюда Феба. Но капитана это нисколько не смущает, он чувствует себя «уверенно, как завсегдатай этого дома» [13, 256]. Лачуга по праву заслужила название «вертеп», как средоточие распущенности, безнравственности, нищеты. Не менее отталкивающей представляется и комнатка на чердаке, где и должно было состояться свидание. Вся ее обстановка заключалась в «деревянном сундуке возле лампы» и «убогой постели» [13, 257]. Эпитет «убогая» как нельзя лучше характеризует как внешний вид этой кровати, так и ее предназначение.

Иное и поведение героев. Если в картинах идиллической любви Мариуса и Козетты «Мариус только прикасался губами к руке, косынке или локону» [15, 304], то Фебом владела похоть: «он принялся потихоньку расшнуровывать ее корсаж» [13, 260], «быстрым движением … сдернул шейную косынку» [13, 261]. В райском саду живет любовь духовная, практически бестелесная, а в грязной каморке – только похоть. Услышав признание Феба, Эсмеральда «подняла к грязному потолку, заменявшему небо, взор, полный райского блаженства» [13, 259]. Эта фраза заключает в себе весь трагизм сложившейся ситуации, где грязный потолок заменяет небо, так же как светлые искренние чувства подменены низменной, эгоистичной похотью.

Третий пример анализируемого типа художественного пространства связан с эпизодом признания Клода Фролло в своей страсти к Эсмеральде. Перед читателем предстает тюрьма, более того, мрачное жуткое подземелье, куда бросили несправедливо осужденную Эсмеральду: «Вокруг нее были стены, под ней – залитая водой каменная плита и охапка соломы» [13, 280], «сидела она … в луже воды» [13, 279]. Автор не зря называет подземелье «склепом». Это слово подчеркивает обреченное положение цыганки; она не просто заключенная, она похоронена заживо, единственный выход из такой тюрьмы – смерть. Символичным является также то обстоятельство, что тюрьма расположена под землей, как настоящая могила, и «Дворец правосудия давил на нее своей тяжестью» [13, 279], тот самый Дворец, где девушку приговорили к смерти. Довершают образ подземелья подобранные писателем эпитеты: «низкий, сумрачный, таинственный, темный и немой» [13, 278]. Подчеркивая полную оторванность Эсмеральды от жизни, автор создает пространство, где время как бы перестает существовать, усиливая впечатление близости к небытию: «полдень и полночь были одинаково черны в этой гробнице» [13, 280].

Созданный писателем художественный образ полностью отражает не только душевное состояние Клода и Эсмеральды, но и суть тех чувств, которые испытывает священник. Подземелье темно и мрачно, как его душа, ужасно и губительно, как его страсть. Из подземелья нет иного выхода, кроме смерти, так же как и для Клода нет избавления от охватившей его страсти. В исследовании Н.С. Постовой образ подземелья определяется как грандиозная «адская» параллель наземных сооружений [16]. Пространству действительно свойственны основные атрибуты ада (отрезанность от жизни земной, безвременность, подземелье), причем Эсмеральда здесь – несчастная, терзаемая душа, а Клод Фролло – сам дьявол. Под стать инфернальному пространству и поведение священника, который «катался по каменному, залитому водою полу и бился головой об углы каменных ступеней» [13, 289].

Три представленных пространственных образа можно рассматривать как символический спуск из рая, населенного ангелами, на землю, где правят плотские желания, и ниже – в ад, полный страданий. Созданный автором хронотоп находится в полном соответствии с чувствами и душевным состоянием персонажей, помогает читателю глубже проникнуть в суть изображаемых переживаний, подчеркивает силу чувств.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод, что пространственные образы романов В. Гюго несут на себе ярко выраженную негативную или позитивную окраску, что позволяет определить их как пространства «добра» и «зла». Данное положение наглядно иллюстрирует принципы двоемирия и противостояния добра и зла, свойственные романтизму.

Значимой является художественная модель дома, которую часто использует Гюго как способ отражения души и характера жителей. Среди рассмотренных пространств можно выделить явные антиподы – дом епископа и жилье Тенардье. Для создания контрастной оппозиции автор обращается к символическим антитезам, противопоставляя чистоту и свет, которые символизируют невинность, возвышенность, грязи и мраку, которые соотносятся с моральной деградацией, порочностью. Образы добра сопровождаются мотивом бедности, аскетизма, самопожертвования.

Наряду с пространствами статичными (дом епископа), писатель изображает пространства динамические, изменяющиеся. К таким относится сад, в котором начинается любовь Мариуса и Козетты. Однако если это пространство развивается без человеческого вмешательства, то пространство жилища Тенардье изменяется самим хозяином, становясь еще более отвратительным.

Гюго обращается к образам ограниченного пространства (тюрьма), что представляет собой отдельный мир, обособленный от всей окружающей действительности. Такие пространства воссоздают атмосферу угнетенности человеческого естества, зажатого в рамки общества или религии.

Значительное место занимают пейзажные образы. Природа выступает символом извечных вселенских законов, прославляющих любовь, жизнь, свободу, постоянное обновление. В. Гюго проводит параллель между образами природы и человеческой душой: на свободе природа расцветает во всей своей красе, в то время как в стенах монастыря она чахнет.

Для создания того или иного пространства автор часто прибегает к символическим образам (могила, склеп). Символизм проявляется в использовании освещения и цветовой гаммы, которые помогают воссоздать не только общую картину, но и атмосферу, царящую в данном пространстве. Так, белый цвет символизирует святость, черный – траур, печаль, красный – опасность, насилие.

Пространственные образы В. Гюго богаты индивидуальными авторскими сравнениями, метафорами, эпитетами, насыщены деталями, причем каждая несет дополнительную информацию не только о данном пространственном образе, но и о персонажах, находящихся в его пределах. В описаниях художественного пространства писатель прибегает к гиперболизации, приводящей порой к балансированию на границе реального и фантастического (жилье Тенардье). Создавая пространственные образы, автор использует различные приемы воздействия на читателя. Часто пространство представляется посредством взгляда со стороны; в таком случае, все увиденное пропускается через призму его восприятия наблюдателя и несет на себе отпечаток его субъективного отношения, эмоций, переживаний.

Таким образом, следует признать, что художественное пространство является одним из основных способов характеристики персонажей в романах В. Гюго. В пространственных образах зачастую заключено больше информации, чем в непосредственной характеристике героев или описании их внешности. Пространство, в котором обитают персонажи, тесно с ними переплетено, является их продолжением; в то же время оно оказывает значительное влияние на героев, меняет их по своему подобию. Примерами такого воздействия становятся Жан Вальжан и дочери Тенардье.

Пространственные художественные образы тесно переплетены с философскими размышлениями самого писателя, таким образом, являясь выразителем его взглядов, жизненной позиции. Так, через описание жилья епископа писатель выражает свое отношение к религии, основой которой, по его мнению, должны быть не устаревшие догмы, а любовь к людям. Особенностью художественных образов пространства Гюго является то, что автор никогда не бывает полностью безучастен, отстранен, благодаря чему все создаваемые им образы индивидуальны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брахман. С. Виктор Гюго – наш современник [Электронный ресурс] / С. Брахман. – режим доступа : http://www.library.tver.ru/gugo/sovremennik.htm
2. Толмачев. М.В. Свидетель века [Электронный ресурс] / М.В. Толмачев. – режим доступа : http://www.library.tver.ru/gugo/tolmachev.htm
3. Трескунов. М.С. О Викторе Гюго [Электронный ресурс] / М.С. Трескунов. – режим доступа : http://www.library.tver.ru/gugo/treskun.htm
4. Літературознавчий словник-довідник / [уклад. Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін.]. – К: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

5. Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Литературная энциклопедия терминов понятий / [ред. Николюкин А.Н.] – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 1173-1177.

6. Топоров В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227 – 284.

7. Чернейко Л.О. Способы представления пространства и времени в художественном тексте / Л.О. Чернейко // Филологические науки. – 1994. – № 2. – С. 58 – 70.

8. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Н.В. Гоголя / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 252 – 293.

9. Есин А.Б. Время и пространство / А.Б. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 47 – 62.

10. Бахтин М.М. Формы времени и хронотоп в романе / М.М. Бахтин // М.М. Бахтин Вопросы литературы и эстетики. – М: Наука, 1975. – С. 234 – 407.

11. Литвиненко Н.А. Проблема массового в романистике В.Гюго / Н.А. Литвиненко // Филология в системе современного университетского образования. – М., 2002. – Вып. 5. – С. 76 – 82.

12. Гюго В. Отверженные. Роман. В 2-х томах : [текст] / пер. с фр. : М.В. Толмачев. – М.: Правда, 1988. – 736 с. – Т. 1.

13. Гюго В. Собор Парижской Богоматери : [текст] / пер. с фр. : Н. Коган. – Х.: Прапор, 1988. – 446 с.

14. Ковальчук А. Художній простір як засіб психологізму (на матеріалі «кримінальної прози» І.Франка) / А. Ковальчук // Слово і час. – 2001. – № 7. – С. 73 – 76.

15. Гюго В. Отверженные. Роман. В 2-х томах : [текст] / пер. с фр. : М.В. Толмачев. – М.: Правда, 1988. – 736 с. – Т. 2.

16. Постова Н.С. Поетика романтичного історичного роману: «Собор Паризької Богоматері» В. Гюго: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. – Донецьк, 2002. – 20 с.

УДК 821.161.1-32.09+Даль

СБОРНИКИ «СОЛДАТСКИЕ ДОСУГИ» И «МАТРОССКИЕ ДОСУГИ» В. И. ДАЛЯ КАК КНИГИ ДЛЯ НАРОДНОГО ЧТЕНИЯ

Юган Н. Л., к. филол. н., доцент

Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко

В статье рассмотрены творческая история, структура, тематика, проблематика, идейная направленность, жанрово-стилевая специфика сборников для народного чтения В. И. Даля «Солдатские досуги» (1843) и «Матросские досуги» (1853). Писатель создал специальную литературу для солдат и матросов поучительного и развлекательного характера, написанную доступным народу языком, с учетом его интересов и психологии.

Ключевые слова: книги для народа, творческая история, структура сборника, идейно-художественное своеобразие.

Юган Н.Л. ЗБІРКИ «СОЛДАТСКИЕ ДОСУГИ» І «МАТРОССКИЕ ДОСУГИ» В. І. ДАЛЯ ЯК КНИГИ ДЛЯ НАРОДНОГО ЧИТАННЯ / Луганський національный університет імені Тараса Шевченка, Україна.
У статті розглянуто творчу історію, структуру, тематику, проблематику, ідейну спрямованість, жанрово-стильову специфіку збірок для народного читання В. І. Даля «Солдатские досуги» (1843) та «Матросские досуги» (1853). Письменник створив спеціальну літературу для солдатів та матросів повчального та розважального характеру, що написана доступною народу мовою, з урахуванням його інтересів та психології.

Ключові слова: книги для народу, творча історія, структура збірки, ідейно-художня своєрідність.

Yugan N.L. THE COLLECTIONS “THE SOLDIER’S LEISURE” AND “THE SAILOR’S LEISURE” OF V.I.DAL AS THE BOOKS OF FOR FOLK READING. / Lugansk T. Shevchenko national university, Ukraine.
The creative history, structure, thematics, problematics, elevated trends, genre and stylistic specification of Dal’s collections of stories for folk popular reading “The soldier’s leisure” (1843) and “The sailor’s leisure” (1853). The writer has created the kind of special literature for the soldies and sailors which had the