

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина»
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)
Филологический факультет
Кафедра литературы

Пространственно-временная организация романа М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы»

Дипломная работа

Допустить к защите

Зав. кафедрой литературы

_____ Н.А.Гузь

«__» _____ 20__ г.

Выполнила студентка

Р-ЗРЯЛ-081 группы

Калимулина Ирина Владимировна

Подпись _____

Научный руководитель:

К.филол.н., доцент

Бабичева Юлия Геннадьевна

Подпись _____

(подпись)

Оценка

_____ г.
«__» _____ 20__ г.

Подпись _____

(Председатель ГАК)

Бийск – 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	с.2
ГЛАВА 1. ХРОНОТОП КАК СТРУКТУРНАЯ ЕДИНИЦА ТЕКСТА	с.6
1.1.Понятие хронотопа в литературоведении	с.6
1.2.Принципы и приёмы отражения хронотопа в произведении	с.16
1.2.1.Время и его реализация в художественном тексте	с.16
1.2.2. Способы и организации пространства в литературном произведении	с.21
ГЛАВА 2. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РОМАНА М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ГОСПОДА ГОЛОВЛЁВЫ»	с.28
2.1.Сюжетно-композиционные особенности романа	с.28
2.2. Пространство романа как картина разрушения семейного уклада	с.36
2.2.1.Эмпирическое и символическое пространство в романе «Господа Головлёвы»	с.36
2.2.2. Пустота как ключевое понятие внутреннего пространства Персонажа	с.43
2.3.Особенности временной организации повествования	с.46
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	с.58
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	с.61

ВВЕДЕНИЕ

Тема дипломной работы – «Пространственно-временная организация романа М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы».

Проблема хронотопа является одной из наиболее актуальных в современном литературоведении. Ее изучению посвятили свое творчество ведущие отечественные и зарубежные исследователи. Категория хронотопа рассматривается в трудах М.М. Бахтина, Б.А. Успенского, Ю.М. Лотмана, А.Б. Есина, В.Е. Хализева, В.В. Савельевой, С.Н. Иконниковой, Н. Николиной и др. В своих работах литературоведы раскрывают значение, роль и функции времени-пространства в целостной структуре художественного произведения.

Учёные, исследующие пространственно-временную организацию текста, однозначно понимают хронотоп как фундаментальное понятие для исследования бытия. Эту общность мысли объясняет исследователь С.Н. Иконникова в своей работе «Хронотоп культуры как основа диалога поколений». Она отмечает, что «каждый факт, историческое событие, художественный памятник, ...любое явление повседневной жизни неизбежно вписывается в систему пространственно-временных координат» [18, с.71].

Н.К. Гей подчёркивает, что хронотоп – «неотъемлемый компонент построения индивидуально-авторской картины мира писателя. Он определяет особенности метода, стиля, способствует отражению своеобразия национального мышления художника слова». Время и пространство исследователь считает исходными величинами, «с которыми имеет дело писатель» [12, с.57].

Хронотоп не только является важным элементом композиции и сюжетного построения текста: категория времени-пространства выполняет синтезирующую функцию. Она способствует отражению общественных идеалов определенной исторической эпохи, мировоззрения писателя, его эстетических взглядов.

Являясь элементом структуры произведения, темы, содержания, хронотоп становится важнейшей характеристикой художественного образа. В постижении внутреннего мира человека ему отводится определяющая роль, поскольку именно хронотоп передает систему связи взаимоотношений персонажа с окружающей действительностью.

Таким образом, исследование категории времени-пространства является одним из перспективных направлений в литературоведении. Изучение художественного хронотопа даёт возможность расширения границ восприятия, анализа и интерпретации произведений, позволяет глубже осмыслить и оценить их структуру и содержание.

В современном литературоведении сложилось несколько подходов к проблеме исследования времени-пространства. Во-первых, теоретический, который выявляет значение хронотопа, его роль и особенности функционирования в художественном произведении. Во-вторых, конкретно-практический, в сферу деятельности которого входит исследование хронотопа на материале творчества отдельных писателей. В-третьих, комплексный подход, в основу которого положено рассмотрение времени и пространства в единстве со всеми компонентами литературного произведения и категориями художественного мира.

Для данного исследования основополагающим становится рассмотрение категории времени-пространства в неразрывном единстве с бытием человека на примере известного романа М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы». Важным представляется анализ протекающих событий, анализ последовательного изображения процесса постепенного вырождения, нравственного и физического умирания головлевской семьи.

Таким образом, **актуальность** исследования обусловлена активным ростом интереса к функциям и роли хронотопа в развитии сюжета произведения и в формировании представлений о жизни как одного человека, так и нескольких поколений. Обращение к образам времени и пространства даёт возможность анализа обширного комплекса нравственно-эстетических

норм, сформированных в рамках семейного уклада, претерпевающего разрушение.

Материалом исследования послужил роман М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы».

Объектом работы является хронотоп романа «Господа Головлёвы». **Предметом** - специфические особенности пространственно-временной организация рассматриваемого текста как системы, раскрывающей основную мысль произведения.

Целью дипломного проекта является рассмотрение роли и функций хронотопа в художественном произведении.

Достижение данной цели предполагает решение следующих **задач**:

1. Проанализировать понятие хронотопа в литературоведении.
2. Определить принципы и приёмы отражения хронотопа в произведении
3. Рассмотреть особенности сюжета и композиции романа М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы».
4. Выявить функцию хронотопа в создании картины разрушения мироустройства семейного уклада.

Методологической базой исследования являются теоретические представления современного литературоведения о художественном мире и художественном времени и пространстве литературных текстов, в частности работы М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе», Ю.М. Лотмана «Структура художественного текста», «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя», Д.С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения», В.Г. Щукина «О филологическом образе мира (философские заметки)», исследования Н.К. Шутая, Н.А. Николиной, А.Б. Есина и других.

Методы исследования: культурно-исторический метод, структурный подход, позволяющий рассмотреть пространственно-временную организацию как один из уровней целостной структуры произведения, тесно

связанный с другими уровнями: системой персонажей, сюжетно-композиционным построением произведения.

Научная новизна дипломного исследования обусловлена рассмотрением хронотопа романа «Господа Головлёвы» как важнейшей структурной единицы текста, определяющей его магистральную концепцию.

Теоретическая значимость состоит в том, что работа вносит определенный вклад в изучение творчества Салтыкова-Щедрина на современном этапе развития литературоведческой науки, когда возникает задача пересмотра ряда традиционных подходов к анализу художественного произведения.

Практическая значимость работы связана с возможностью использования её материалов и результатов в общих лекционных курсах по истории русской литературы и специальных курсах по истории русской прозы, творчества М.Е. Салтыкова-Щедрина, в частности, русской культуры XIX века.

Структура исследования: настоящее исследование состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы.

ГЛАВА 1. ХРОНОТОП КАК СТРУКТУРНАЯ ЕДИНИЦА ТЕКСТА

1.1. Понятие хронотопа в литературоведении

Категории пространства и времени в искусстве рассматриваются как внутренние составляющие воспроизводимой автором художественной реальности.

Для рассмотрения особенностей этой проблемы в литературе важное значение имеет статья Д.С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения», где исследователь выдвигает мысль о том, что «каждое художественное произведение отражает мир действительности в своих творческих ракурсах», имеет «свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система», в которой «писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие» [23, с.75-76].

Рассмотрение художественного произведения как особой системы, созданной по своим законам, убеждает в существовании единого и характерного для писателя художественного мира, который складывается на основе соединения отдельных произведений и характеризуется свойственным для него видением вещей и духовных представлений, зафиксированных в слове.

В последние годы понятие художественного мира все чаще становится предметом исследования в литературоведении. По значению он близок таким понятиям, как внутренний мир, художественная среда, поэтический мир, другая реальность и т.п. Однако исследователь Ф.П. Федоров в работе «Романтический художественный мир: пространство и время» утверждает, что «термин «художественный мир» представляется более предпочтительным, так как указывает на связь искусства с объективным миром и одновременно констатирует его как мир, созданный художником <...>, что предполагает его особую структуру» [44, с.432].

Для художественного мира, как и для мира реальности, характерны те же основные формы существования – пространство и время. Но в отличие от реальных, они являются условными, придуманными, субъективными. Интерес к вопросу изучения художественного пространства и времени развился в литературоведении в 60-70-е гг. в связи с разработками Московско-Тартусской школы и публикацией написанных еще в 30-е гг. работ М.М. Бахтина.

В работах этого литературоведа впервые связываются понятия пространство и текст. Мысль Бахтина заключается в том, что в художественном произведении существует единое время-пространство – «хронотоп». Это заключение стало продолжением и развитием в области художественной литературы идеи неразрывности и тесной связи пространства и времени как свойств физического мира, открытых Эйнштейном.

Пространство текста понимается исследователем как обобщённое отражение реального, описываемого в тексте пространства. Термин «хронотоп», по его мнению, может относиться не только к тексту, но и к его обозначаемому, то есть к пространству действительной жизни, о чём и говорит М.М. Бахтин «...важен не только и не столько внутренний хронотоп (то есть время-пространство изображаемой жизни), но и прежде всего тот внешний реальный хронотоп, в котором совершается это изображение своей или чужой жизни как гражданско-политический акт. Именно в условиях этого реального хронотопа, в котором раскрывается (опубликовывается) своя или чужая жизнь, ограниаются грани образа человека и его жизни, даётся определённое освещение их» [4, с.282].

Исследователь проводит мысль о том, что хронотоп в литературе – это «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются

пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [4, с.235].

Хронотоп – это такая характеристика текста, которая помогает отнести его к некоторому множеству текстов с общими для них пространственно-временными признаками. Это связано с тем, что в художественном тексте может изображаться какое-то одно типовое время-пространство реальности, то есть «пространственное человеческое движение и даёт основные измерители для пространства и времени романа, то есть для его хронотопа» [4, с.255]. Поэтому хронотоп площади, дороги, города, «пастушески-идиллический хронотоп» свидетельствует о жанре текста, в котором он присутствует. Таким образом, Бахтин определяет хронотоп как формально-содержательную категорию, непосредственно связанную с проблемой жанра: «Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» [4, с.235]. Вместе с тем Бахтин упоминает и более широкое понятие «художественного хронотопа», представляющего собой пересечение в произведении искусства рядов времени и пространства и выражающего неразрывность времени и пространства, истолкование времени как четвертого измерения пространства.

Привлекающей внимание в работе М.М. Бахтина является мысль о том, что «в литературе ведущим началом в хронотопе является время» [4, с.235].

Исследователь показывает, что в романах разных типов реальное историческое время отображается по-разному. Например, в средневековом рыцарском романе используется так называемое авантюрное время, в котором выделяются отрезки-авантюры, внутри которых время организовано «абстрактно-технически», и поэтому связь его с пространством, по замечанию Бахтина, также оказывается во многом техничной. Хронотоп такого романа – это чудесный мир в авантюрном времени, а время тоже становится в некотором роде чудесным, когда можно

говорить о сказочном гиперболизме времени: то есть часы иногда растягиваются, а дни сжимаются до мгновения.

Новое, диалектико-художественное понимание основного противоречия между личностью и обществом обусловило и новый, раблезианский хронотоп. Время у него максимально устремлено в будущее, потому что в будущее устремлена активная историческая деятельность человека. Хотя, как отмечает Бахтин, у Рабле «...еще нет четкой дифференциации времен: настоящего, прошлого и будущего, предполагающей существенную индивидуальность, как точку отсчета... Время это глубоко пространственно и конкретно. Оно неотделимо от земли и природы... сплошь вовне, как и вся жизнь... сплошь едино... все вовлекает в свое движение... не знает никакого неподвижного «устойчивого фона». Ф. Рабле стремится «очистить» реальное социальное время и пространство «...от моментов потустороннего мировоззрения, от символических и иерархических осмысливаний этого мира по вертикали...» [4, с.241].

Однако говоря о преобладании времени, нужно заметить, что не всегда в хронотопах литературы время выступает как ведущее начало. Сам Бахтин приводит примеры произведений, в которых хронотоп не является отражением лишь времени в пространстве и приводит в качестве примеров романы Ф.М. Достоевского.

Исходя из этого, важно подчеркнуть уточнение в определении хронотопа по Бахтину. Это «определенная форма ощущения времени и определенное отношение его к пространственному миру» [6, с.406]

Учитывая, что не во всяком, даже литературном, хронотопе время явно доминирует над пространством, «более удачной представляется не противопоставляющая друг другу пространство и время общая характеристика хронотопа как способа связи реального времени (истории) с реальным местоположением, а именно хронотоп выражает типичную для конкретной эпохи форму ощущения времени и пространства, взятых в их единстве» [6, с.406].

Важно отметить, что М.М. Бахтин, рассматривая крупные типологические хронотопы, определяющие жанровое своеобразие произведения, обращает внимание на то, что большие, значительные хронотопы могут включать в себя неограниченное количество мелких хронотопов: «...Каждый мотив может иметь свой хронотоп» [5, с.400]. В написанных в 1973 г. «Заключительных замечаниях» к своей статье о хронотопах в литературе Бахтин выделяет, в частности, хронотопы дороги, замка, гостиной-салона, провинциального городка, а также хронотопы лестницы, передней, коридора, улицы, площади. В подобных хронотопах время не превалирует над пространством и пространство становится способом зримого воплощения времени.

Кроме этого, выделяются Бахтиным хронотоп природы, семейно-идиллический хронотоп, хронотоп трудовой идиллии и др. «В пределах одного произведения и в пределах творчества одного автора мы наблюдаем множество хронотопов и сложные, специфические для данного произведения или автора взаимоотношения между ними, причем один из них является объемлющим, или доминантным... Хронотопы могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях...» [5, с.401]. И, что особенно важно по мысли исследователя, «в хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетобразующее значение» [5, с.398].

Таким образом, можно заключить, что хронотопом определяется, согласно Бахтину, художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности.

Параллельно с развитием идей М.М. Бахтина сложилась несколько иная трактовка этой проблемы, основные теоретические принципы и положения которой рассмотрены в трудах Ю.М. Лотмана. Лотман в своих работах даёт анализ как художественного пространства произведения, так и пространства текста. Он убеждён, что произведение неотрывно от своего

текста-носителя, но не тождественно ему, о чём исследователь пишет: «Следует решительно отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение – одно и то же. Текст – один из компонентов художественного произведения...» [25, с.24.].

Пространство текста, по Лотману, есть индивидуальная авторская модель мира в его пространственном представлении, выраженная в художественном тексте.

Отличающим фактором от концепции М.М. Бахтина у М.Ю. Лотмана является понимание художественного пространства как универсального, «первичного и основного» средства художественного моделирования, которому отводится главная роль: «Даже временное моделирование часто представляет собой вторичную надстройку над пространственным языком» [24, с.293].

Ещё один важный момент в исследовании Ю.М. Лотмана – это возможность анализа категорий пространства и времени как самостоятельных проявлений в тексте. Это не отрицает их единства как формы существования физического мира, а рассматривается в качестве условного приема, который даёт возможность точнее выявить специфику, функции каждой из этих категорий.

После исследования хронотопа М.М. Бахтиным отдельное рассмотрение художественного пространства и времени некоторыми исследователями воспринимается как устаревшее, но есть ряд работ, в которых подобный анализ имеет место быть, в частности, это работы З.Г. Минц «Структура «художественного пространства» в лирике А. Блока», В.Л. Глазычева «Образы пространства (проблемы изучения)», В.Я. Гречнева «Категория времени в литературном произведении», А.М. Буланова «Семантика художественного времени (Тургенев – Достоевский – Чехов)» и другие. Г.П. Макогоненко в работе «О художественном пространстве в реалистической культуре» отмечал, что «рассмотрение хронотопа знакомит нас с одной очень важной, но все же только одной функцией категорий

пространства и времени в художественном произведении, когда они выступают в своей «неразрывности». Так же закономерно и оправдано выяснение индивидуальной роли этих категорий в структуре произведения» [27, с.238].

Но независимо от подхода к проблеме разрывности-неразрывности пространства и времени и ведущей функции одной из этих категорий, и М.М. Бахтин, и Ю.М. Лотман рассматривают их как категории содержательные, важные в структуре текста. Как бы продолжая мысль М.М. Бахтина о том, что всякое понимание текста «совершается только через ворота хронотопов», Ю.М. Лотман выдвигает идею о том, «пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т.п.», оно «подчас метафорически принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений» [24, с.252].

Работы Бахтина и Лотмана стали основой для двух направлений в изучении проблемы художественного пространства (чаще всего пространство рассматривается или параллельно с проблемой времени, или, как уже было отмечено, в единстве), которые С.А.Бабушкиным в работе «Пространство и время литературы» условно были названы литературоведческим (анализ в связи с жанром, сюжетом, композицией и т.п.) и семантическим (анализ семантики пространства) [3, с.107]. В ключе первого направления проблема затрагивается в работах В.Б.Шкловского, Д.С. Лихачева и др. Смысловое наполнение категории пространства рассматривается в работах В.В.Иванова, В.Н.Топорова, З.Г.Минц, Т.В.Цивьян и др.

Так, например, точка зрения В.Н. Топорова отличается философичностью и архаичностью, поскольку учёный в своих исследованиях опирается на миф. Пространство, по Топорову, это категория предельного обобщения, которой объединены реальность, человек, текст и слово. Оно «одухотворённое и качественно разнородное. Оно не является идеальным, абстрактным, пустым, не предшествует вещам, его заполнявшим, а наоборот,

конструируется ими. Оно всегда заполнено и всегда вещно, вне вещей оно не существует» [40, с. 340]. Как считает исследователь, все значимые части пространства имеют своё наименование, например, «центр всего сакрального пространства отмечается алтарём, храмом, крестом, древом мировым, мировой осью, пупом земли...» [40, с.341]. Значимые части пространства и заполняющие его вещи выделяют и подчёркивают заложенную автором мысль, то есть, как отметил Топоров, «этот текст пространства обладает смыслом» [41, с.279]. К произведениям с «мифопоэтической общезначимой парадигмой» [41, с.263] исследователь относит те художественные, религиозно-философские, мистические и иные тексты, в которых «достаточно отчётливо обнаруживаются следы мифопоэтической концепции пространства» [40, с.342], например, произведения Данте, Гёте, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, М. Пруста, Дж. Джойса, Ф. Кафки, А. Платонова.

Большая часть исследований пространственно-временной организации текста проводится на стыке указанных двух направлений.

Важные теоретические положения высказаны в работах С.Ю. Неклюдова, Б.А. Успенского, Л.М. Цилевича, М.А. Сапарова, Б.С. Мейлаха, Г.М. Фридендера, Б.О. Кормана. В последние два десятилетия появились интересные исследования проблемы пространства в творчестве отдельных писателей или в конкретных произведениях (работы В.С.Баевского, В.С.Белькинда, Г.Д.Гачева, Л.Н.Иссовой, Р.Казари, Р.Я.Клеймана, Л.С.Левитан, Т.Л.Мотылевой, И.Г.Савостина, Е.М.Таборисской, Ю.Н.Чумакова и др.). Вышла монография Ф.П.Федорова о времени и пространстве в романтическом художественном мире.

Н.К. Гей в работе «Время и пространство в структуре произведения» вычленяет в художественном произведении так называемые хронотопические образы: под ними подразумеваются образы часов («говорят о временном бытии и неизменном движении времени»), реки («ток воды - это материальное олицетворение невещественного движения времени во всем и поверх всего. Вода подобна времени в своем стремлении из неизвестного в

неизвестность») и тени («в этом неразлучном существовании человека и его тени запечатлена своеобразная симметрия человека настоящего и прошлого») [12, с. 224].

Ю. Карякин в исследовании «Достоевский и канун XXI века» исследует «новый хронотоп» в романах Достоевского - «это время-пространство последнего самоубийственного преступления или время-пространство спасительного подвига, это время-пространство решающей борьбы бытия с небытием» [19, с. 640].

Н.К. Шутая расширяет и подробно описывает хронотоп «присутственного места», объединяя исследования М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана. Она указывает на то, что «целью анализа того или иного типа хронотопа должно быть выявление его возможностей в раскрытии характеров и психологической мотивации поступков героев литературного произведения» [47, с. 65]. Для данного хронотопа свойственны, по мнению Ю.М. Лотман, «факторы, вызывающие у человека состояние бездействия и скуки, способствующие задумчивости и развитию рефлексии» [24, с.301]. Н.К. Шутая считает, что «хронотопические характеристики присутственного места» (вынужденная длительная неподвижность в замкнутом пространстве, монотонность, рутинность и повторяемость производимых действий, канцелярский стиль документов) - способствуют развитию «автокоммуникации, т. е. обращения героя к самому себе, своим воспоминаниям, своей совести» [47, с. 73].

В работе В.Г. Щукина «О филологическом образе мира (философские заметки)» выделяются хронотопы, расширяющие представления об их типах. Литературовед считает, что «хронотоп скорее всего может означать конкретную бытийственную точку», момент акта речи» [48, с. 59]. Среди хронотопов В.Г. Щукин называет целый ряд явлений действительности: «встреча, визит, спектакль, богослужение, праздник, путешествие, свидание, бракосочетание, отдых, болезнь, судебный процесс, тюремное заключение, охота, битва, катастрофа, рождение, жизнь, смерть

(как законченный акт, а не бессрочное состояние после этого акта), похороны, крестины и многое другое. Город, дом, корабль и целый ряд многочисленных локусов тоже могут превратиться в хронотопы, но лишь в том случае, когда в их пространстве происходит длящийся во времени процесс или событие. Тогда эти хронотопы удобнее будет назвать по-другому: жизнедеятельность города, жизнь (функционирование) дома, плавание на корабле» [48, с. 60]. В.Г. Щукин определяет хронотоп как «присущую процессу, событию или состоянию субъекта пространственную и временную оформленность и жанровую завершенность» [48, с. 61]. По замечанию исследователя, «хронотоп не просто «время-пространство», а «время-место совершения» [48, с.61].

На данном этапе проблема художественного пространства и времени в литературоведении является актуальной, что обуславливает неизменный интерес к данным категориям в работах В.Е. Хализева, А.Б. Есина, Н.А. Николиной и др. Так, например, А.Б. Есин, опираясь на точку зрения М.М. Бахтина о неразрывности категорий времени и пространства, исследует особенности проявления хронотопа в зависимости от родовой принадлежности произведения. Есин обращает внимание на то, что условность литературного времени и пространства максимальна в лирике, но в то же время в лирическом тексте большей художественной значимостью обладают пространственные координаты. Как, например, в стихотворении А.С. Пушкина «Пророк». По особенностям художественной условности литературное время и пространство А.Б. Есин предлагает разделить на «абстрактное и конкретное». Учёный отмечает: «Абстрактным будем называть такое пространство, которое обладает высокой степенью условности которое в пределе можно воспринимать как пространство «всеобщее», с координатами «езде» или «нигде» [16, с.99]. Напротив же, «пространство конкретное не просто «привязывает» изображённый мир к тем или иным топографическим реалиям, но активно влияет на структуру произведения» [16, с.100].

Анализируя категорию времени, Есин подробно останавливается на особенностях реализации конкретных временных реалий: времени суток, времён года, а так же определяет признаки условного и конкретного времени. В исследованиях А.Б. Есина привлекает системный анализ оставляющих хронотопа и подтверждение их неразрывной связи, о чём литературовед замечает: «Повышенная насыщенность художественного пространства сочетается, как правило, с пониженной интенсивностью художественного времени, и наоборот, повышенная заполненность пространства – с усиленной насыщенностью времени» [16, с.103].

В рамках данного исследования работы за основу взяты разработанные М.М. Бахтиным теоретические положения «времени-пространства», обогащенные научными идеями современных ученых.

1.2. Принципы и приёмы отражения хронотопа в произведении

1.2.1. Время и его реализация в художественном тексте

Анализ художественного текста с позиций пространственно-временной организации М.М. Бахтиным, Ю. Лотманом, В.Н. Топоровым, Н.К. Шутая, В.Г. Щукиным, А.Б. Есиным и другими исследователями позволяет выделить основные принципы его рассмотрения.

В различных системах знания существуют разнообразные представления о времени: научно-философское, научно-физическое, теологическое, бытовое и др. Как заметил исследователь Е.А. Яблоков, «множественность подходов к выявлению феномена времени породили неоднозначность его толкования. В философском осмыслении, являющемся общезначимым, время понимается как всеобщая форма бытия материи, выражающая длительность бытия и последовательность смены состояний всех материальных систем и процессов в мире. Материя существует лишь в движении, а движение есть сущность времени, постижение которой во многом детерминировано культурным складом эпохи» [Яблоков 2001, с.389].

Известно, что в историческом и культурном сознании человека время представляется как циклическое и линейное. Цикличность времени была характерна для периода античности, когда время воспринималось как следование событий в соответствии с сезонными циклами. Характерными чертами были завершенность, повторяемость событий, неразличение начала и конца. Позднее время стало рисоваться в человеческом сознании в виде прямой линии, направленной от прошлого к будущему.

В литературном произведении поток времени определяется точкой зрения автора и его авторской задачей. Литература по сравнению с другими видами искусств наиболее свободно может обращаться с реальным временем. Так, по замыслу автора время может смещаться: прошлое выступает как настоящее, будущее – как прошедшее и т.д. То есть, следуя за идеей автора, временная последовательность событий может вступать в противоречие с реальным течением времени.

Как отмечал Б.А. Успенский в монографии «Поэтика композиции», «литература традиционно рассматривается как искусство временное; в отличие от живописи, она воссоздает конкретность течения времени [50, с. 139].

А.А. Потебня, обращая внимание на то, что искусство слова динамично, указал на различные возможности организации художественного времени в тексте. Текст рассматривался учёным как «диалектическое единство двух композиционно-речевых форм»: описания («изображение черт, одновременно существующих в пространстве») и повествования («повествование превращает ряд одновременных признаков в ряд последовательных восприятий, в изображение движения взора и мысли от предмета к предмету» [35, с. 289.]

А.А. Потебня, анализируя произведения фольклора, разграничил время на реальное и время художественное. При этом исследователь обратил внимание на историческую изменчивость художественного времени, что позволило определить время в художественном произведении как

«длительность, последовательность и соотнесенность его событий, основанные на их причинно-следственной, линейной или ассоциативной связи» [35, с. 291.].

Время в тексте имеет четко определенные или достаточно размытые границы (события, например, могут охватить десятки лет, год, несколько дней, день, час и т.п.), которые могут обозначаться или, напротив, не обозначаться в произведении по отношению к историческому времени или времени, устанавливаемому автором условно.

Как замечает Н.А. Николина, «художественное время носит системный характер. Это способ организации эстетической действительности произведения, его внутреннего мира и одновременно образ, связанный с воплощением авторской концепции, с отражением именно его картины мира» [31, с.136]

Сопоставление реального времени и времени художественного обнаруживает их различия. Характерными свойствами реального времени являются одномерность, непрерывность, необратимость и упорядоченность. В художественном же времени все эти свойства преобразуются. А именно, в пространстве текста время может быть многомерным. Как отмечает болгарский исследователь Ц. Тодоров, «это связано с самой природой литературного произведения, имеющего, во-первых, автора и предполагающего наличие читателя, во-вторых, границы: начало и конец». Поэтому в тексте, считает Тодоров, возникают две временные оси - «ось рассказывания» и «ось описываемых событий»: «ось рассказывания одномерна, тогда как ось описываемых событий многомерна» [39, с. 66.]

Их соотношение и создаёт многомерность художественного времени, в связи с этим становятся возможными «временные смещения, множественность временных точек зрения в структуре текста» [26, с.101]. Так, в прозаическом произведении, как правило, устанавливается условное настоящее время повествователя, которое соотносится с повествованием о прошлом или будущем персонажей, с характеристикой событий и ситуаций в

различных временных измерениях. Это значит, что действие произведения может разворачиваться в разных временных плоскостях, как, например, в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Необратимость и однонаправленность времени также может нарушаться в тексте, что реализуется в искажении реальной последовательности событий, как, например, в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Художественное время характеризуется как непрерывностью, так и дискретностью (прерывистостью). А.Б. Есин по этому поводу пишет: «Применительно ко времени это особенно важно, поскольку литература воспроизводит не весь временной поток, а выбирает из него лишь художественно значимые фрагменты, обозначая пустые интервалы формулами типа «долго, коротко ли», «прошло несколько дней», и т.п. Такая временная дискретность служит мощным средством динамизации сначала сюжета, а впоследствии и психологизма» [16, с.98].

Выбор необходимых фрагментов определяется художественными задачами автора, который использует возможность «сжатия» или, напротив, расширения сюжетного времени. Так, например, крупным планом выделяются яркие события в жизни героя, художественное время при этом замедляется, «растягивается», течение же последующей жизни героя передается обобщенно, суммарно.

По замечанию И.Г. Савостина, «художественное время в тексте выступает как диалектическое единство конечного и бесконечного» [36, с.239]. В бесконечном потоке времени выделяется одно событие или их цепь, начало и конец их обычно фиксируются. Финал же произведения – сигнал того, что временной отрезок, представленный читателю, завершился, но время длится и за его пределами. Кроме этого, художественное время представляет собой единство частного и общего. «Как проявление частного оно имеет черты индивидуального времени и характеризуется началом и

концом. Как отражение безграничного мира оно характеризуется бесконечностью; временного потока» [42, с. 29].

Художественное время опирается на определенную систему языковых средств. По определению З.Я. Тураевой, «это прежде всего система видовременных форм глагола, их последовательность и противопоставления, переносное употребление форм времени, падежные формы со значением времени, хронологические пометы, синтаксические конструкции, которые создают определенный временной план (например, номинативные предложения представляют в тексте план настоящего), имена исторических деятелей, мифологических героев, номинации исторических событий» [42, с.41].

Особое значение для художественного времени имеет употребление глагольных форм, от их соотношенности зависит статичность или динамика повествования, убыстрение или замедление времени и в целом движение времени.

Функции видовременных форм в художественном тексте во многом типизированы. Как отмечает В.В. Виноградов, «повествовательное (событийное) время определяется прежде всего соотношением динамичных форм прошедшего времени совершенного вида и форм прошедшего несовершенного, выступающих в процессуально-длительном или качественно-характеризующем значении. Последние формы соответственно закреплены за описаниями» [10, с. 75].

Таким образом, художественное время создается всеми элементами текста, в первую очередь лексически, когда писатель изображает смещение времени, его неразрывность или дискретность, сжатие времени. Кроме того, показателем времени в тексте становятся грамматические категории вида и времени глагола. При этом средства, выражающие временные отношения, взаимодействуют со средствами, выражающими пространственные отношения.

1.2.2. Способы организации пространства в литературном произведении

Писатель отражает в создаваемом им произведении реальные пространственно-временные связи, выстраивая параллельно реальному ряду свой мир, и создаёт новое пространство, через которое и осуществляется авторская идея. Художнику, писал М.М. Бахтин, свойственно «умение видеть время, читать время в пространственном целом мира и... воспринимать наполнение пространства не как неподвижный фон... а как становящееся целое, как событие» [5, с. 216].

Значит, художественное пространство – это то место, где живут и действуют персонажи и происходит само действие в произведении. Но так как в литературе воссоздание пространства невозможно вне его предметного наполнения, то это обычно конкретизированное изображение определенной среды: пейзажа, интерьера, переданных в соответствии с задачей автора.

В тексте, отображаясь, преобразуются и носят особый характер общие свойства реального пространства: протяженность, непрерывность и прерывность, трехмерность и его конкретные формы: местоположение, расстояние, границы между различными системами. В конкретном произведении на первый план может выступать и специально обыгрываться одно из свойств пространства.

Пространственные характеристики описываемых в тексте событий передаются сквозь призму видения не только автора, повествователя, но и персонажа.

В соответствии с этим нужно сказать о том, что в художественном тексте различаются пространство повествователя (рассказчика) и пространство персонажей. Их взаимодействие делает художественное пространство всего произведения многомерным, объемным, неоднотипным. Однако, как отмечал В.В. Одинцов, «в то же время доминирующим в плане создания целостности текста и его внутреннего единства остается

пространство повествователя, подвижность точки зрения которого позволяет объединить разные ракурсы описания и изображения» [32, с. 96].

Средствами выражения пространственных отношений в тексте и указания на различные пространственные характеристики служат языковые средства, среди которых В.Л. Глазычев выделяет следующие: «синтаксические конструкции со значением местонахождения, бытийные предложения, предложно-падежные формы с локальным значением, глаголы движения, глаголы со значением обнаружения признака в пространстве, наречия места, топонимы и др.» [14, с.161].

Эти элементы важны потому, что в их связи создаётся общая панорамная картина, что подтверждается в исследовании И.Я Чернухиной «Элементы организации художественного прозаического текста». Она пишет: «Воспроизведение (изображение) пространства и указание на него включаются в произведение как кусочки мозаики. Ассоциируясь, они образуют общую панораму пространства, изображение которого может перерасти в образ пространства» [46, с.44].

Образ художественного пространства может носить разный характер в зависимости от того, какая модель мира (времени и пространства) существует у писателя или поэта.

Так в архаичной модели мира пространство не было противопоставлено времени, время в литературе этой эпохи сгущалось и становилось формой пространства, которое «втягивается» в движение времени. Как отмечал В.К. Топоров, «мифопоэтическое пространство всегда заполнено и всегда вечно, кроме пространства, существует еще непространство, воплощением которого является Хаос...» [41, с.236].

Мифопоэтические представления о пространстве оказались настолько устойчивы, что воплотились в ряде устоявшихся моделей, которые используются в литературе в ряде устойчивых образов. Об этом в монографии «Миф и литература древности» писала О. М. Фрейденберг, которая выделила ряд образов: «это прежде всего образ пути (дороги),

который может предполагать движение как по горизонтали, так и по вертикали и характеризуется выделением ряда столь же значимых пространственных точек, топографических объектов – порог, дверь, лестница, мост и др.» [45, с.563].

Эти образы, связанные с представлением как времени, так и пространства, метафорически представляют жизнь человека, определенные ключевые моменты этой жизни, искания персонажа на грани «своего» и «чужого» миров, иллюстрируют движение, указывают на его предел и на возможность выбора.

Пространство, рисуемое в тексте, бывает также открытым и закрытым (замкнутым); пространство может быть представлено как расширяющееся или сужающееся по отношению к персонажу или определенному описываемому объекту. Такой приём часто использовался в произведениях Ф.М. Достоевского, когда, например, переход от яви ко сну героя, а затем снова к яви основан на приеме изменения пространственных характеристик, примером чего может служить рассказ «Сон смешного человека». Замкнутое пространство «маленькой комнатки» героя сменяется еще более узким пространством могилы, а затем рассказчик оказывается в ином, все расширяющемся пространстве, в финале же рассказа пространство вновь сужается.

Расширение пространства в художественном произведении может объясняться и постепенным расширением опыта героя, познанием им внешнего мира. Такой приём реализации пространства можно увидеть в романе И.А.Бунина «Жизнь Арсеньева».

По степени обобщенности пространственных характеристик различаются конкретное пространство и пространство абстрактное, не связанное с конкретными локальными показателями.

А.Б. Есин по этому поводу замечает, что «для русской литературы XIX века характерна конкретизация пространства, создание образов Москвы, Петербурга, уездного города, усадьбы и т.п.» [16, с.100], что

продолжает мысль М. М. Бахтина, который привлекает внимание читателя к чрезвычайно востребованному в литературе пространственному уголку, «где жили деды и отцы, будут жить дети и внуки <...> в тех же условиях, видевших то же самое <...>, ту же рощу, речку, те же липы, тот же дом» (4, с.373), то, что можно определить понятием – усадьба.

Усадьба – тип жилища, который был призван обеспечить хозяину и его семье особую, полную довольствия, жизнь на лоне природы. Едва ли не самой важной в социальном плане чертой усадьбы была её замкнутость, отгороженность созданного «Рая» от невзгод внешнего мира. Такой «мир» представлен в творчестве С.Т. Аксакова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, И.А. Бунина.

Однако в XX веке обозначилась ещё одна тенденция, которая заключается в сочетании в пределах одного произведения конкретного и абстрактного пространства, «их взаимное «перетекание» и взаимодействие» [16, с.100]. При этом конкретное пространство, по замечанию А.Б. Есина, «становится универсальной моделью бытия» [16, с.100]. Среди произведений русской литературы, где отражена такая «бытийность», исследователь называет роман «Евгений Онегин», «Историю села Горюхина» А.С. Пушкина, «Ревизора» Н. В. Гоголя, «Историю одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, произведения А.П. Чехова позднего периода. В XX веке такое «взаимодействие» пространства отражено в творчестве М. Булгакова («Белая гвардия»), Вен. Ерофеева («Москва – Петушки»).

Ещё одной особенностью отражения пространства в художественном тексте, является приём, когда реально видимое персонажем или рассказчиком пространство дополняется пространством воображаемым. Пространство, показанное в восприятии персонажа, может изменяться, преломляться в связи с особой точкой зрения на видимый объект, что чаще можно встретить в произведениях фантастических, сюрреалистических.

Важную роль в образной системе произведения играет степень заполненности пространства. Так, в поэме Н.В. Гоголя «Мёртвые души» с помощью повторяющихся лексических средств при описании дома Собакевича подчеркивается громоздкость и в то же время узость пространства, окружающего героя, а также «узость» внутреннего мира персонажа. То есть, признак тесноты распространяется как на внешний мир, так и на внутренний мир героя.

Н. Николина говорит о таком способе изображения пространства, как преобразованное пространство, она пишет: «Элементы преобразованного художественного пространства могут связываться в произведении с темой исторической памяти, тем самым историческое время взаимодействует с определенными пространственными образами, которые обычно носят интертекстуальный характер, см., например, роман И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева»: И вскоре я опять пустился в странствия. Был на тех самых берегах Донца, где когда-то кинулся из плена князь «горностаем в тростник, белым гоголем на воду»... А от Киева ехал я на Курск, на Путивль. «Седлай, брате, свои борзые комони, а мои ти готовы, оседлани у Курьска напереди...» [31, с. 211].

Современные исследователи (Есин, Николина), опираясь на учение о хронотопе М.М. Бахтина, постоянно подчёркивают неразрывность связи пространства и времени. Если А.Б. Есин обращает внимание на зааполненность пространства и насыщенность времени, что было отмечено ранее, то Н. Николина выделяет ряд аспектов, которые выражают взаимосвязь времени и пространства в художественном тексте. Так, например, она называет следующие точки соприкосновения:

1) две одновременные ситуации изображаются в произведении «как пространственно раздвинутые, соположенные» [31, с.224]. Такую связь исследователь находит в повести «Хаджи-Мурат» Л.Н. Толстого, романе «Белая гвардия» М. Булгакова);

2) пространственная точка зрения наблюдателя (персонажа или повествователя) является одновременно и его временной точкой зрения, «при этом оптическая точка зрения может быть как статичной, так и подвижной (динамичной): ...Вот и совсем выбрались на волю, переехали мост, поднялись к шлагбауму — и глянула в глаза каменная, пустынная дорога, смутно белеющая и убегающая и бесконечную даль... (И.А. Бунин «Суходол»)» [31, с.225];

3) временному смещению соответствует обычно пространственное смещение (таким исследователь находит переход к настоящему повествователя в «Жизни Арсеньева» И.А. Бунина, который сопровождается резким смещением пространственной позиции: «Целая жизнь прошла с тех пор. Россия, Орел, весна... И вот, Франция, Юг, средиземные зимние дни. Мы... уже давно в чужой стране» [31, с.225];

4) убыстрение времени сопровождается сжатием пространства (например, романы Ф.М. Достоевского);

5) напротив, замедление времени может сопровождаться расширением пространства, отсюда, например, детальные описания пространственных координат, места действия, интерьера и пр.;

6) течение времени передается посредством изменения пространственных характеристик, на что указывал М.М. Бахтин: «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [4, с.235].

Вывод по 1 главе:

Таким образом, рассмотрев вопросы о понятии хронотопа в литературоведении, его роли в организации художественного текста, исследовав основные подходы к реализации в нём хронотопа, можно заключить, что художественное произведение является особой системой, построенной по своим законам, что позволяет говорить о специфике художественного мира писателя. Естественными формами существования

изображённого мира в художественном произведении являются время и пространство, которые представляют в литературе своего рода условность, от которой зависят разные формы пространственно-временной организации художественного мира.

Время и пространство являются важными характеристиками художественного образа, организуют композицию произведения, обеспечивают целостное восприятие художественной действительности. Они являются организующими звеньями основных сюжетных линий произведения и в целом его сюжета. Основой изучения хронотопа являются исследования М.М. Бахтина, определившего хронотоп как художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности.

В литературно-художественном хронотопе пространственные и временные приметы сливаются. Время здесь сгущается, уплотняется, пространство же втягивается в движение времени и измеряется временем. Этим пересечением и характеризуется хронотоп художественного произведения, в котором определяющим становится время.

В исследованиях современных литературоведов таких, как В.Г. Щукин, Н.К. Шутая, Н. Николина, А.Б. Есин расширяются представления о хронотопе, выделяются и конкретизируются различные виды хронотопов, анализируются принципы и приёмы реализации времени и пространства в тексте художественного произведения на лексическом, грамматическом, образном уровнях, чтобы осмысливая разные времена и пространства, их взаимосвязь, выявить не только характерные свойства человеческого бытия, но и общие, универсальные законы осмысления мира в его единстве.

ГЛАВА 2. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РОМАНА М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ГОСПОДА ГОЛОВЛЁВЫ»

2.1. Сюжетно-композиционные особенности романа

Роман «Господа Головлевы», написанный в 1880 году, отражает жизнь дворянства России второй половины XIX века. Эта тема была ключевой в творчестве таких писателей, как И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, С.А. Аксаков и других. Основным жанром для отражения всех сторон русской действительности в это время становится роман.

Роман определялся как «развернутая повествовательная форма, включающая в себя прежде всего изображение интимного мира человеческой личности, семейно-бытовых и любовных коллизий» [43, с.492].

Но М.Е. Салтыков-Щедрин пересматривает ставшие обычными, традиционными взгляды на этот жанр. Писатель считал, «что старый любовный, семейный роман исчерпал себя. В современном обществе подлинно драматические конфликты все чаще и чаще обнаруживаются не в любовной сфере, а в борьбе за существование, в борьбе за неудовлетворенное самолюбие, за оскорбленное и униженное человечество» [43, с.493].

И если, для И.А. Тургенева, например, важным было изображение обеднения дворянских гнезд, то Щедрин видит в теме дворянского оскудения новые реалии жизни. В романе «Господа Головлёвы» автор показывает, как герои быстро приспособились к послереформенным буржуазным порядкам, они не разоряются, а напротив, богатеют. Писатель обращает внимание на то, как по мере увеличения их материального благосостояния в душах героев совершается процесс внутреннего опустошения. Постепенно Щедрин прослеживает этапы духовной деградации всех своих героев и в первую очередь – Порфирия Головлева, судьба которого находится в центре романа.

Жанр романа соединяет в себе различные характеристики. Во-первых, это семейная хроника, потому что отражает историю семьи, на основе

которой можно понять общественные процессы эпохи. Также это и социально-психологический роман, так как в нём передано отношение автора к образу жизни представителей дворянского сословия в целом и отражено внимание к внутреннему миру человека, его переживаниям в сложные моменты жизни. Кроме того, организация хронотопа в романе такова, что историческое время переходит в контекст вечного, а «земное» пространство переходит в пространство «вселенское», что является особенностью философского романа.

Автор рисует судьбы трёх поколений Головлёвых. В жизни каждого из них Щедрин видит «три характеристические черты»: «праздность, непригодность к какому бы то ни было делу и запой. Первые две приводили за собой пустословие, тугомыслие и пустоутробие, последний являлся как бы обязательным заключением общей жизненной неурядицы» [1, с.54].

В соответствии с общим замыслом романа писатель выстраивает гармоничную композицию, которая соответствует авторской задаче последовательного изображения вырождения, нравственного и физического умирания головлёвской семьи.

Л.В. Чернец даёт следующее определение термина «композиция»: это «соединение частей, или компонентов, в целое; структура литературно-художественной формы. Композиция – *соединение* частей, но не сами эти части; в зависимости от того, о каком уровне (слое) художественной формы идет речь, различают аспекты композиции. Это и расстановка персонажей, и событийные (сюжетные) связи произведения, и монтаж деталей (психологических, портретных, пейзажных и т. д.), и повторы символических деталей (образующих мотивы и лейтмотивы), и смена в потоке речи таких ее форм, как повествование, описание, диалог, рассуждение, а также смена субъектов речи, и членение текста на части» [9, с.112]

Структура романа Салтыкова-Щедрина чётко определена самим писателем и отражает все сюжетные повороты произведения, это отметил в исследовании творчества Щедрина А.С. Бушмин: «Головлёвщина - это

саморазложение жизни, основанной на паразитизме, на угнетении человека человеком. От главы к главе рисует Салтыков-Щедрин картины тирании, нравственных увечий, одичания, следующих одна за другой смертей, все большего погружения головлевщины в сумерки. И на последней странице: ночь, в доме ни малейшего шороха, на дворе мартовская мокрая метель, у дороги - заочневший труп головлевского владыки Иудушки, «последнего представителя выморочного рода» [8, с.189].

Сюжет романа имеет определённые особенности. Исследователи творчества М.Е. Салтыкова-Щедрина, в частности И.А. Есаулов, А.А. Колесников, И.Б. Матвеев, М. Назаренко, видят в романе реализацию библейских сюжетов. В первую очередь смысловым и сюжетообразующим началом романа можно назвать притчу о Блудном сыне, а также легенды о Страшном Суде и крестных мучениях Христа. Эти предания словно направляют важные повороты сюжета и помогают восприятию финала, во многом объясняя события романа.

Так, например, А. Колесников в исследовании «Переосмысление архетипа «блудного сына» в романе М.Е.Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» отмечает, что «большинство архетипов, использованных в романе, можно отнести к парадигме подвига Иисуса Христа»; одним из основных архетипов является образ блудного сына» [20, с. 39]. Сам писатель Степана и Петеньку Головлёвых называет «блудными сынами». С.М. Телегин в статье «Не так страшен черт, как его малютки» (Миф на страницах романа М.Е.Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы») говорит о Головлёве как о царстве смерти [38, с.26].

Открывается роман главою «Семейный суд», которая становится завязкой всего романа. Здесь пока еще видна жизнь, проявляются страсти героев, их желания, стремления. Однако здесь уже становятся заметны корыстолюбивые, хищнические интересы, чёрствый эгоизм всех членов семейства Головлёвых.

Центральным образом этой главы является суровая, деспотичная и грозная всех членов семейства Арина Петровна Головлева. У неё хозяйственный ум помещицы-крепостницы, она твёрдо и уверенно правит в семье и в хозяйстве, преумножая богатство. Порфирий в этой главе еще не «выморочный» человек, с самого начала проявляется его лицемерие и пустословие, которые в складывающейся ситуации (в ожидании приезда Степана) скрадывают вполне определенную цель – лишить Степана наследства.

Степан же, возвратившийся домой, становится мерилom совести для всей семьи, через отношение к нему проявляются собственнические интересы Головлёвых, готовых переступить и через ближнего. Драматической смертью Степана заканчивается первая глава романа. Из молодого поколения Головлевых он самый образованный, его внутренний мир более тонок; он получил университетское образование, но с детских лет он постоянно испытывал притеснения и в первую очередь со стороны матери. Сложными были его студенческие годы, период департаментской службы в Петербурге, последовавшая отставка. Герой постоянно чувствовал, что он, как червяк, вот-вот «подохнет с голоду», и тогда принял решение вернуться в родное, но опостылевшее Головлево, где его ждало полное одиночество, отчаяние, запой, смерть.

По замечанию М. Назаренко, «чтобы подчеркнуть трагизм и безвыходность положения Степана Головлева, писатель меняет акценты в ситуации: возвращение блудного сына, каким мнит свой приезд на родину Степан, оказывается явлением грешника на Страшный Суд» [28, с.29].

В следующей главе «По-родственному» действие показано через десять лет после событий, описанных в первой главе. Властная хозяйка, глава семьи, Арина Петровна, стала приживалкой в доме младшего сына Павла Владимировича в Дубровинках. Имением в Головлёво управляет Иудушка-Порфирий. С этого момента в сюжете романа он становится главной фигурой повествования.

Здесь особенно ярко проявилось его лицемерное празднословие, которое является характерной чертой лицемерной, предательской натуры Иудушки. Это пустословие становится своеобразным оружием Иудушки в его борьбе со всеми родственниками. Своими лживыми словами, сладкоголосыми интонациями Иудушка буквально издевается над избранной жертвой, понимая, что ответа ему не будет. Так, например, это происходит в сцене с Павлом, лежащим при смерти.

Ничто не устраивает Иудушку: он измывается над человеческой личностью, насмехается над религией и моралью, святостью семейных уз. И самое страшное в том, что всё, что он делает, он сопровождает молитвами и благочестивыми речами. Обращаясь к Христу, упоминая его как оправдание своим поступкам, Иудушка разносит ложное слово, страх, смерть. Как и первая глава, глава «По-родственному» овеяна смертью ещё одного представителя Головлевых - Павла Владимировича.

Писатель и здесь убеждает, что основной причиной его преждевременной смерти становится родное, но губительное Головлево. Он не был постылым сыном, как Степан, но о нём забыли, не обращали внимания, считая дураком. Павел озлобился на людей, жил особняком, каких-либо интересов и склонностей ни к чему не имел. Военная служба была формальностью, после отставки его ждала одинокая жизнь в Дубровинской усадьбе, праздность, апатия к жизни. Это озлобление, копившееся годами, доведённое до фанатизма, одиночество привели героя к запою и физической смерти.

Затем сюжет романа строится так, что последующие главы, словно по нарастающей, рассказывают о духовном распаде личности и семейных связях, об «умертвиях». Третья глава называется «Семейные итоги», она включает сообщение о смерти сына Порфирия Головлева - Владимира. В этой же главе показана причина наступившей позже смерти и другого сына Иудушки – Петра. В этой главе читатель узнаёт об увядании власти и славы, о физической немощи Арины Петровны, об одичании самого Иудушки.

В четвертой главе «Племяннушка» Писатель вновь рисует смерти: умирают Арина Петровна и Петр, сын Иудушки. Пятая глава – «Недозволенные семейные радости» - не рисует картин физической смерти, но автор обращает внимание на то, что Иудушка убивает материнские чувства в Евпраксеюшке, которая тоже отворачивается от него.

Иудушка не остался один, не на ком стало изощряться в своём празднословии, некого стало обманывать, изводить. В кульминационной шестой главе с названием «Выморочный» речь идет о духовной смерти Иудушки, а в седьмой, последней главе, наступает его физическая смерть (здесь же говорится о самоубийстве Любиньки, о мучениях Анниньки).

Причиной всех этих нравственных и физических умираний становится Головлево, потому что в нём отражается неестественное для жизни паразитическое существование семьи. Об этом говорит Аннинька: «Головлево – это сама смерть, злобная, пустоутробная; это смерть, вечно подстерегающая новую жертву... Все смерти, все отравы, все язвы – все идут отсюда» [1, с.284].

Как видно, объединяющим и ключевым образом романа является Порфирий Головлёв – Иудушка, научившийся с самого детства хитрить и льстить. Главной его страстью была страсть к обогащению, не зря зовут его «кровопивушкой», «язвой смердящей». Им разрушены все нормы человечности неслю, поэтому возмездием стало и разрушение его личности. А.С. Бушмин дал следующую оценку этому персонажу: «В своей деградации он прошел три стадии нравственного распада: запой празднословия, запой праздномыслия и пьяный запой, завершивший позорное существование «кровопивца». Сначала Иудушка предавался безграничному пустословию, отравляя окружающих ядом своих сладеньких речей. Затем, когда вокруг него никого не осталось, пустословие сменилось пустомыслием» [8, с.213].

Как пишет М. Назаренко, «предательства в прямом смысле слова Иудушка не совершает ни разу, зато на его совести - убийства («умертвия»)

братьев, сыновей и матери. К предательству приравнивается каждое из этих преступлений (совершенных, впрочем, в рамках закона и общественной нравственности) и все они вместе. Например: как братоубийца, Иудушка, несомненно, приобретает черты Каина, и когда Порфирий целует мертвого брата, этот поцелуй, конечно же, именуется «последним Иудиным лобзанием» [28, с.73].

Кроме этого, исследователь подчёркивает то, насколько сильно Салтыков-Щедрин показывал через образ Иудушки разрушающее воздействие «обманного слова, обслуживающего стяжательные страстишки помещика», как «праздномыслие своей разъедающей, как ржавчина, сущностью обратилось уже против самого Иудушки и окончательно разрушило его личность», что привело к трагическому финалу [28, с. 103].

Иудушка мнил себя праведником (так, в письме племянницам он себя называл христианином, а их – неблагодарными) и, замечает М. Назаренко, «вероятно, даже посланцем неба» [Назаренко, с.104]. Исследователи этого образа находили разные определения для обозначения сущности Иудушки: это «сатана», «паук», «змей», «кровопивец» [29, с.95, 112]. С.Телегин видит в характере и образе Иудушки «черты василиска» [38, с. 24]. То есть в его обрисовке можно выявить, как сталкиваются два плана – священный и дьявольский. А Иудушкино пустословие приводит к тому, что не только для него, но и для окружающих стирается грань между двумя мирами, что указывает на особенности и пространственно-временной организации романа.

Последняя глава романа структурно особенно важна в сюжете произведения. Как замечает А.С. Бушмин, «Щедрин ввел трагический элемент в картину предсмертных переживаний Иудушки, показав в нем мучительное «пробуждение одичалой совести», смутное сознание вины за все содеянные им преступления» [8, с.206].

Можно предположить, что М.Е. Салтыков-Щедрин показал пробуждение человеческого в своем выморочном герое, что проснувшаяся

совесть показала Порфирию Головлеву его прошлое и подсказала, насколько безысходна реальность. Но это не значит, что для писателя характерно всепрощение по отношению к своему герою. А.С. Бушмин на этот счёт пишет: «Щедрин в «Господах Головлевых» берет труднейший из возможных случаев пробуждения совести. Тем самым он как бы как бы говорит: да, совесть может проснуться даже в самом закоренелом любостяжателе. Но что же из этого следует? Практически, в общественном смысле - ничего! Совесть пробудилась в Иудушке, но слишком поздно и потому бесплодно, пробудилась тогда, когда хищник уже завершил круг своих преступлений и стоял одной ногой в могиле, когда он увидел перед собой призрак неотвратимой смерти. Пробуждение совести в типах, подобных Иудушке, является лишь одним из симптомов их физического умирания, оно наступает лишь в безвыходном положении и не раньше того, как их нравственное и физическое разложение достигает последней черты и делает их неспособными к прежнему злодейству» [8, с.211].

Исследователь А. Ауэр же говорит о том, что «смерть нравственно воскресила человека, хотя бы на мгновение вернула его к подлинной жизни. Через смерть произошло возвращение к жизни» [2, с. 97]. А.Колесников считает, что «душа раба Божьего Порфирия теперь уже принадлежит только Господину ее, Иисусу Христу» [20, с.40]. То есть, трактовки финала романа разнятся: в нём видится и осознание страшной греховности Иудушки и идея христианского милосердия. Такое двойственное понимание концовки романа позволило М. Назаренко заметить, что возможно, не случайно «в романе несколько раз (именно в речи Порфирия) появляется мотив «среднего места» между раем и адом - чистилища? Возможно это намек на будущую судьбу героя» [28, с. 73].

Таким образом, основным мотивом романа становится разложение помещичьего класса, представленное в форме истории морального разложения и вымирания одного семейства. Именно разрушение связей в семейно-родственных отношениях избирает писатель в качестве одного из

примеров нравственного падения представителей помещичьего сословия. Виновником этого распада в романе выступает Иудушка, пустословие и греховность которого проявились как разрушающий фактор. Сюжет романа охватывает жизнь трёх поколений героев, родовым гнездом которых становится имение Головлёво, вобравшее в себя многие пороки предков и проецирующее их на новых представителей семьи. Всё это говорит о характерной пространственно-временной организации романа.

2.2. Пространство романа как картина разрушения семейного уклада

2.2.1. Эмпирическое и символическое пространство в романе «Господа Головлёвы»

Пространство романа М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы» реализуется на уровне пейзажа и интерьера, расширяясь и сужаясь, постепенно пустеет: от огромного поместья, населенного большой семьей, к кладбищу бедной деревеньки.

Современный исследователь И.В. Кузнецов в статье «Пространство романа «Господа Головлёвы» замечает, что поместье Головлёвых представлено как центр мира, хотя другие хронотопы в романе не являются абстрактными, как, например, в «Истории одного города», а существуют реально. Так, в Петербурге служили дети Арины Петровны, в Москве находится дом, который Степан получил в наследство и промотал. Однако, отмечает исследователь, «Головлёво по мере развития действия всё больше теряет связь с остальной жизнью» [22, с.71], о чём пишет Салтыков-Щедрин в главе «Семейные итоги», говоря о Порфирии Владимировиче: «Всякая связь с внешним миром была окончательно порвана. Он не получал ни книг, ни газет, ни даже писем» [1, с.131]. При этом особенностью пространства является то, что «хронотоп поместья организует судьбы связанных с ним

персонажей. Поместье структурирует пространство и время романа и является центром притяжения для каждого из членов семейства» [22, с.71].

Именно образ и пространство поместья, усадьбы становится в романе определяющим. В литературе XIX века сложился определённый тип изображения русской дворянской усадьбы. В.Г. Щукин в исследовании «Поэзия усадебной прозы» пишет: «Усадьба являлась хранительницей глубоких смыслов и духовных ценностей. Её существенной особенностью была постоянная память о прошлом, живое присутствие традиции, о которой напоминали портреты и могилы предков, семейные придания. Все это приучало мыслить ретроспективно и сентиментально. Реальный исторический хронотоп усадьбы благоприятствовал возникновению эмоциональной лирической атмосферы «дворянских гнезд» [49, с.577]. Такие усадьбы можно увидеть в произведениях И.С. Тургенева, С.А. Аксакова.

В романе у Салтыкова-Щедрина понятие «усадьба» и «дом» совпадают не полностью, так как любая усадьба в основе своей имеет центр – дом, который является, по замечанию В.Г. Щукина, одним из самых ранних архетипов. Но Головлевские поместья таких архетипических признаков не имеют, потому что в человеческом сознании дом «оберегал человека от невзгод внешнего мира, создавал атмосферу безопасности, определенности» [49, с.589]. В доме (усадьбе) можно было укрыться от враждебных проявлений природы или общества. В таком доме человек не только проходит жизнь человека, но происходит его становление и формирование, душа его здесь защищена от негативного воздействия любовью ближнего и молитвой.

Представление о доме и усадьбе у Салтыкова-Щедрина отличается от принятого в литературе XIX века. Усадьба строилась в расчёте на столетия, в принципе предполагалось, что она будет переходить по наследству, оставаясь собственностью одной семьи, члены которой принадлежали к одной социальной сфере. Усадебный дом был точкой пересечения не только

административно-хозяйственных интересов, но и семейных отношений. В словаре В.И. Даля одним из значений слова «дом» является «семья», «группа людей, связанная кровными узами» [15, с.74].

Нельзя не согласиться с мнением М.М. Бахтина, который обращает внимание на пространство такого места: «где жили деды и отцы, будут жить дети и внуки <...> в тех же условиях, видевших то же самое <...>, ту же рощу, речку, те же липы, тот же дом» [5, 373], то, что можно определить понятием – усадьба.

В.Г. Щукин в связи с этим заметил, что реальный исторический хронотоп усадьбы благоприятствовал возникновению эмоциональной лирической атмосферы «дворянских гнезд» [49, с.577].

В романе М.Е. Салтыкова-Щедрина иначе: автор рисует мир умирающей усадьбы и умирающего усадебного сознания. И.Б. Павлова в исследовании «Художественное своеобразие романов Щедрина 60-70-х годов («История одного города» «Дневники провинциала в Петербурге», «Господа Головлёвы») пишет: «В романе «Господа Головлёвы» художник рисует развернутую живописную картину помещичьих усадеб и их обитателей. В центре романа «топонимические персонажи, несущие огромную обобщающую функцию, охватывающие всех героев, все события произведения. Это помещичьи усадьбы, больше похожие не на родовые гнёзда, а на могильные склепы» [33, с.25]. Сюда, отмечает исследователь, «приходят умирать».

В связи с этим возможно вспомнить замечание Ю.М. Лотмана, которое приводилось ранее, о том, что пространство в художественном тексте часто выражает совсем не пространственные отношения, что применимо к роману М.Е. Салтыкова-Щедрина. И учитывая, что роман насыщен библейскими мотивами, можно предположить, что пространственная организация носит неоднозначный характер.

Именно эту мысль в своём исследовании выдвигает И.В. Кузнецов, характеризуя пространство романа как эмпирическое и символическое одновременно.

Эмпирическое пространство, по мнению исследователя, «изображено писателем так, что вызывает беспросветное уныние». Это «сумеречная реальность, застывшая в своей внутренней аморфности. В этой реальности нет координат: нет верха и низа» [22, с.72]. Так, например, воспринимает мир вокруг Головлёва Степан: «...серое, вечно слезящееся небо осени давило его. Казалось, что оно висит непосредственно над его головой и грозит утопить его в разверзнувшихся хлябях земли» [1, с.50].оборот «хляби земли» контрастирует с идиомой «хляби небесные», что словно говорит о перевёрнутости и изломанности головлёвского мира. Эта «аморфность» словно подчёркивает нереальность эмпирического пространства, именно таким его видит Степан: «Часов около пяти после обеда совершается метаморфоза: окрестность постепенно заволакивается и, наконец, совсем пропадает. Сначала облака исчезнут и все затянутся безразличной чёрной пеленою; потом вдруг куда-то пропадёт лес и Нагловка, посёлок, фруктовый сад ...» [1, с.50].

Описание смерти Павла дано похоже: перед ним происходит шевеление тьмы, полос света и тени, из которых проявляется фигура Иудушки. Наверное, поэтому И.В. Кузнецов приходит к выводу, что «правильнее видеть в Головлёве пространство символическое», потому что это поместье, как указывал С.М. Телегин является «царством смерти» [22, с.72]. Это осознают многие герои повествования. У Анниньки, как отмечалось, Головлёво ассоциируется со смертью.

Головлевские поместья показаны, как замечает В.Ш. Кривонос, «сосредоточием хаоса и разрушения. И с усадьбами, и с барскими домами постоянно соединяется в романе представление о смерти и выморочности, о губительном воздействии неподвластной человеку и угрожающей жизни злой силы» [21, с.114]. Пустота окружающей жизни,

её разрушение и отъединённость от другого мира стали основой того, что Головлёво ассоциируется с гробом.

На Степана Владимировича, вернувшегося домой, вид барской усадьбы, «произвел действие Медузиной головы. Там чудился ему гроб. Гроб! гроб! Гроб!» [1, с.31]. Степана по возвращении поместили во флигеле, о чём автор замечает: «Двери склепа растворились, пропустили его и – захлопнулись» [1, с.31]

Салтыков-Щедрин убедительно показывает, что проживание в таком тесном пространстве связано тем, что герой опускается и физически, тлен и разложение проникают глубоко в душу человека. Так, например, комната Степана «была грязна, черна, заслякощена... подоконники чернели под густым слоем табачной золы, подушки валялись на полу, покрытом липкою грязью, на кровати лежала скомканная простыня, вся серая от насевших на нее нечистот» [1, с. 54].

Место обитания Павла пропиталось «противною смесью разнородных запахов, в составлении которой участвовали и ягоды, и пластыри, и лампадное масло, и те особенные миазмы, присутствие которых прямо говорит о болезни и смерти... Несмотря на табачный дым, мухи с каким-то ожесточением налетали на него, так что он беспрестанно то той, то другой рукой проводил около лица» [1, с.77].

Иудушка в своём кабинете «сидел в засаленном халате, из которого местами выбивалась уж вата; он был бледен, нечесан, оброс какой-то щетиной вместо бороды» [1, с.174].

Как видно, усадебный интерьер, отражающий внутреннее пространство дома, однотипен, здесь мрачно и страшно: «Дневной свет сквозь опущенные гардины лился скупо, и так как в углу, перед образами, теплилась лампадка, то сумерки, наполнявшие комнату, казались еще темнее и гуще... На потолке колебался светящийся кружок, то вспыхивая, то бледнея, по мере того как усиливалось или слабело пламя лампадки. Внизу господствовал полусвет, на общем фоне которого дрожали тени... Ему казалось, что эти тени идут, идут,

идут...», - так обрисована комната Павла [1, с.76]. «Лампадка горит перед образом и светом своим сообщает предметам какой-то обманчивый характер. Рядом с этим сомнительным светом является другой, выходящий из растворенной двери соседней комнаты, где перед киотом зажжено четыре или пять лампад. Этот свет желтым четырехугольником лег на полу, словно врезался в мрак спальни, не сливаясь с ним. Всюду тени, колеблющиеся, беззвучно движущиеся», - таким представляется пространство комнаты Арины Петровны [1, с.132]

Но этот мрачный мир не единственный в романе, деревенька Погорелка и Дубровинская усадьба – это как бы Головлево в миниатюре. «Погорелка была печальная усадьба. Она стояла, как говорится, на тычке, без сада, без тени, без всяких признаков какого бы то ни было комфорта. Даже палисадника впереди не было. Дом был одноэтажный, словно придавленный и весь почерневший от времени и непогод; сзади расположены были немногочисленные службы, тоже приходившее в ветхость; а кругом стлались поля, поля без конца; даже лесу на горизонте не было видно» [1, с. 109].

дубровинская усадьба отличается символическими деталями: «На дубровинской барской усадьбе словно все вымерло. <... > Даже деревья стоят понурые и не подвижные, точно замученные. <... > И барский дом, <... > и <... > палисадник <... >, и березовая роща, <... > и крестьянский поселок, и ржаное поле <... >, - все тонет в святающийся мгле. Все запахи, начиная с благоуханий цветущих лип и кончая миазмами скотного двора, густою массой стоят в воздухе. Ни звука [1, с.56]. «Ни звука», ни шороха, ничего, кроме тления.

Поскольку Головлёво является местом вымороченным, иначе вымершим, его, считает И.В. Кузнецов, можно ввести в категорию проклятого места, а именно прибежища нечистой силы. На это тоже указывают пространственные детали и черты.

Мрак и холод, постоянные признаки внешнего пространства, которые, по народным поверьям, творятся нечистой силой, символизируют в романе бесчеловечность жизни семейства Головлёвых и предрекают ожидаемую гибель (в народном сознании мрак и холод по значению тождественны смерти, слова: *вымороченный, мрачный, морок, мрак, сумрак, умирать* этимологически восходят к слову *мрети*) головлёвского рода.

На это направлен в романе устойчивый образ зимнего омертвения, с которым связана идея враждебности живому всего того, что связано с головлёвским родом: «...земля на неоглядное пространство покрыта белым саваном» [1, с. 120], «...окрестность, схваченная неоглядным нежным саваном, тихо цепенела» [1, с.232].

Отсюда нельзя выбраться, «разве что ценой дьявольской сделки, которая всё равно не отменит сути положения» [22, с.72]. Так, Степан, обдумывая, как он может освободиться, видит необратимые пути: «либо проклятие на себя наложить приходилось, либо душу чёрту продать» [1, с.33]. Те же, кто покинул «эмпирические» границы Головлёва, всё равно несут на себе его печать: они либо возвращаются, как, например, Аннинька, либо, уехав, уйдя, гибнут в другом месте, как сыновья Иудушки, Любинька.

Как проклятое место Головлёво можно охарактеризовать и потому, что населяют его люди «нечистые». Так, Арину Петровну муж её называет ведьмой и обещает Степану, что она его «съест! съест! съест! [1, с.31]. Порфирий Головлёв именуется по-разному, но метафорический смысл этих наименований одинаковый: «Иуда», «сатана», «домовой», «кровопивец».

Таким образом, пространство романа «Господа Головлёвы» - в большей степени пространство символическое, убедительно доказывающее разложение целого семейства, распад внутрисемейных связей, отражающее внутреннюю пустоту всех героев романа. Особенностью изображения пространства является его постоянное сужение: от окрестностей Головлёва к образу гроба, который символически видится Степану и который эмпирически связан со смертным ложем каждого члена семейства.

2.2.2. Пустота как ключевое понятие внутреннего пространства персонажа

Пустота – понятие пространственное, поэтому прежде всего отражается в хронотопе романа. Казалось бы, по мере того как читатель с самого начала и далее знакомится с обитателями усадьбы, а в первую очередь с хозяйкой Ариной Петровной, у него должно формироваться представление о Головлёве как о полной чаше, потому что Арина Петровна «все внимание свое устремила исключительно на один предмет: на округление головлевского имения, и действительно, в течение сорокалетней супружеской жизни, - успела удесятерить свое состояние» [1, с. 13].

Всё, что ей заготовлено было, исчезало «в зияющей бездне погребов и подвалов», «все они были полным-полнѣхоньки, и немало было в них порченого материала, к которому приступить было нельзя, ради гнилого запаха» [1, с.47]. Это утробное «зияние» погребов страшно тем, что «глотает ни много ни мало как целую «прорву» накопленного, «пропасть деньжищ», но всё впустую, для того чтобы всё копилось и гнило. Но самое страшное то, что этот распахнутый «зев» пустоты глотает целые головлевские жизни.

Головлёво начинает пустеть с того времени, как к нему приложил руку Иудушка. Вначале он препроводил маменьку в Дубровино, затем и из Арина Петровна уехала в Погорелку. Когда из погорелковского дома уехали внучки, дом встал для Арины Петровны пустым пространством, и «чтоб как-нибудь скрыть в собственных глазах эту пустоту, она распорядилась немедленно заколотить парадные комнаты и мезонин, в котором жили сироты («кстати, и дров меньше выходить будет», - думала она при этом), а для себя отделила всего две комнаты, из которых в одной помещался большой киот с образами, а другая представляла в одно и тоже время спальную, кабинет и столовую. <...> Но все эти предосторожности помогли мало: ощущение пустоты не замедлило проникнуть и в те две комнаты, в которых она думала

отгородиться от него. Беспомощное одиночество унылая праздность - вот два врага, с которыми она очутилась лицом к лицу и с которыми отныне обязывалась коротать свою старость. А вслед за ними не заставила себя ждать и работа физического и нравственного разрушения» [1, с. 108].

Так пустота проникала не только в дом, но и в душу героини. И уже прежняя лихорадочная деятельность, стремление к наживе перешли в сонливую праздность, «покуда старческая дремота не охватит всего старческого существа» [1, с.63].

Пустота заполнила души каждого из Головлевых, скопидомство, эгоизм, деспотичность разрушили семейные отношения, изменили представление о любви, преданности, то есть о том, что формирует пространство человека, внешнее и внутреннее, делает его мир ярким, полным, насыщенным жизнью и без чего она становится пустой и зияющей.

Так для Степана, прибывшего в Головлёво, время и пространство слились в пустоту: «потянулся ряд вялых, безобразных дней, один за другим утопающих в серой, зияющей бездне времени» [1, с. 31]. «В воображении его мелькает бесконечный ряд безрассветных дней, утопающих в какой-то зияющей, серой пропасти» [1, с. 29]. Образ пустоты, как видно, синонимичен таким образам, как «бездна», «пропасти», «зияние», «пустяки».

В последний период жизни Степан Владимирович «аккуратно каждую ночь напивался» и дошел до полной деградации. Движения мысли не было, «бормотанье, имевшие в начале хоть какую - нибудь форму, окончательно разлагалась; зрачки глаз, усиливаясь различить очертания тьмы, безмерно расширялись; самая тьма, наконец, исчезала, и взамен ее являлась пространство, наполненное фосфорическим блеском» [1, с.52].

Но в этом пьяном бреду Степану Головлёву видится настоящий смысл окружающей его жизни, на первый взгляд наполненной трудами и хозяйственными заботами, однако это «была бесконечная пустота, мертвая, не откликающаяся ни единым жизненным звуком, зловеще - лучезарная. Она следовала за ним по пятам, за каждым оборотом его шагов. Ни стен, ни окон, ничего не существовало; одна безгранично тянущаяся, светящиеся пустота. Ему становилось страшно» [1, с.52].

Пустота внутреннего пространства героя просматривается у всех персонажей романа. Так, для Анниньки характерна пустота желаний, стремлений и ощущений, всю свою жизнь она «прожила без цели, без оглядки». Ей приходится жить в постылом месте: «везде было пустынно, неприятно, пахло отчуждением, выморочностью» [1, с.176], где после обеда «наступала мертвая тишина» [1, с.283], и Головлёво для неё - «смерть, злая, пустоутробная...» [1, с.284].

Павел Владимирович также воплощает собой пустоту уединения, мысли и дела: «любил жить особняком в отчуждении от людей», он «был и не глуп, но во всю жизнь ни одного умного поступка не совершил... ни полезного, ни приятного результата от этих трат ни для кого никогда не происходило; он никогда никого не обидел, но никто этого не вменял ему в достоинство» [1, с.16]. Салтыков-Щедрин словно подчёркивает, что это пустой, никчемный человек, загнанный в угол, который ничего после себя не оставил.

Своего пика пустота достигла в образе Иудушки. В авторских характеристиках и ремарках относительно этого образа слова со значением пустоты одни из самых частых: «Он был невежествен без границ, сутяга, лгун, пустослов» [1, с.114]; «...не столько лицемер, сколько пакостник, лгун и пустослов» [1, с.116]; «густая атмосфера невежественности, предрассудков и кропотливого переливания из пустого в порожнее царила кругом него» [1, с.118]; «все вокруг него опустело: одни перемерли, другие – ушли [1, с.224], «... и он свободно отдался своему одиночеству, по временам

переходя в какую-то неистовую фантастическую оргию» [1, с.241]. И так всю жизнь: «...праздность, пустословие, пустоутробие...» [1, с.283]; «запой пустомыслия» [1, с.287], потому в конце романа писатель даёт ему самую жёсткую характеристику: «Куда ни пойдёшь, в какую сторону ни повернёшься, везде шевелятся серые призраки. <...> И над всеми этими призраками витает живой призрак, и этот живой призрак – не кто иной, как сам он, Порфирий Владимирович Головлёв, последний представитель выморочного рода» [1, с.293].

Как видно, в существовании центрального персонажа «пустота» находит свое предельное выражение и определяет хронотоп внешней и внутренней жизни Иудушки Головлёва. Герой своим пустословием, лестью, ложью, предательством создает пустоту вокруг себя и в эту же пустоту уходит в финале, когда в момент единственного в его жизни духовного прозрения замерзает в пустых ледяных полях усадьбы.

В результате анализа пространственных элементов можно предположить, что в созданном Щедриным художественном мире «Господ Головлёвых» человек живёт в нестерпимых условиях: все явления существующего мира, а именно пейзаж, интерьер и даже люди в романе словно объединяются, чтобы подавлять человеческое сознание, угнетать стремления и желания. И если бы можно было графически показать структуру пространства этого романа, его можно было изобразить в виде воронки, которая неумолимо втягивает в небытие жизни всех героев. Пустота и мертвенность головлёвской усадьбы, практически вневременное пространство, определяют не долгое существования мирного уголка, а его разрушение.

2.3. Особенности временной организации повествования

«Господа Головлёвы» по жанру является семейной хроникой. События романа развиваются на протяжении длительного времени: от

детства Порфирия Головлева до его смерти, и за этот период показана история жизни трех поколений семьи, то есть время направлено от начала к концу. Однако нельзя сказать, что время в романе движется исключительно по линейному типу, так как линейное время имеет определённые черты: одномерность, непрерывность, необратимость, это движение просматривается в виде последовательных событий и состояний окружающего мира. В романе можно найти подтверждение этому.

Так, например, историческое время событий романа определено писателем достаточно точно: «...крепостное право было уже на исходе, но ещё существовало» [1, с.8]. Во второй главе становится ясно, что стало началом разрушения, автор говорит об отмене крепостного права, а значит развитие сюжета привязано, как пишет А.Б. Есин, «к реальным историческим ориентирам» [16, с.100].

В романе точно определяются циклические временные координаты: смена времён года и времени суток, что отражено в пейзажных зарисовках, в конкретных лексических единицах: «вот, наконец, и октябрь на дворе» [1, с.49], «ноябрь в исходе... на дворе ночь» [1, с.120], «жаркий июльский полдень» [1, с.60], «дело было в исходе марта, и Страстная неделя подходила к концу» [1, с.295].

Но «литература воспроизводит не весь временной поток, а выбирает из него лишь художественно значимые фрагменты», что говорит о таком свойстве художественного времени, как «дискретность» (прерывистость). М.Е. Салтыков-Щедрин пользуется этой системой отображения времени в романе. Так, в главе «По-родственному» автор пишет: «прошло не больше десяти лет с тех пор, как мы видели их, а положения действующих лиц до того изменились», что не осталось и следа от головлёвской неприступной крепости [1, с.64]. А именно: «Семейная твердыня... рухнула» [1, с.64].

В главе «Семейные итоги» можно отметить ещё один «скачок» времени: «Прошло лет пять со времени переселения Арины Петровны в

Погорелку» [1, с.114]. Конкретизация времени через обозначение времён года, месяцев также является признаком движения сюжетного времени.

Однако в романе есть определённые особенности в организации времени.

Ранее говорилось о том, что течение времени передается посредством изменения пространственных характеристик. Как отмечал М.М. Бахтин, «приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [4, с.235]. Это в полной мере отражается в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы», так как разрушение родового гнезда, родственных связей, умирание семейства показано во времени, которое нередко размывается, временные пласты наслаиваются один на другой.

Поместье, таким образом, не только господствует над жизнью своих владельцев, но и организует пространство и время их существования. Как замечает А.Б. Есин, «следуя за идеей автора, временная последовательность событий может вступать в противоречие с реальным течением времени» [16, с.101]. В романе М.Е Салтыкова-Щедрина время организовано как раз в соответствии с авторской задачей.

Жизнь семьи Головлёвых протекает в нескольких временных пластах: в реальном мире, в прошлой жизни, в видении ими будущего и в мире пустых фантазий.

Первый план - это так называемая «реальность». [25, с.83]. Но эту реальность в романе Салтыкова-Щедрина М. Назаренко определяет наиболее шаткой, потому что в ряде картин уже ранее при анализе пространства была отмечена пограничность реального мира с миром теней. Поэтому исследователь замечает, что «Головлево - некий метафизический тупик, уничтожающий пространство и время (для поэтики Щедрина характерно, что все события в безвременье Головлева могут быть точно датированы)» [28]. Сам писатель подтверждает этот вывод: «Перед [Степаном] было только

настоящее в форме наглухо запертой тюрьмы, в которой бесследно потонула и идея пространства, и идея времени» [1, с.52].

Важное значение для анализа времени имеют такие его свойства, как завершенность и незавершенность. На эти свойства особое внимание обращает А.Б. Есин, который пишет: «Часто писатели создают в своих произведениях *замкнутое* время, которое имеет и абсолютное начало, и – что важнее – абсолютный конец, представляющий собой, как правило, и завершение сюжета, и развязку конфликта. <...> Формы завершения художественного времени были разнообразны: это и возвращение героя в отчий дом после скитаний (литературные интерпретации притчи о блудном сыне)», как в анализируемом романе [16, с.104].

У Щедрина «возвращение блудного сына» происходит в начале романа, поэтому о завершении сюжета речи нет, а вот о том, что жизнь героя подошла к завершению, догадывается он сам, понимая, что нет никаких перспектив, «дальше идти уже некуда» [1, с.29].

Потому настоящее в романе для Степана - это «ряд вялых, безобразных дней, один за другим утопающих в серой, зияющей бездне времени» [1, с.31]. И более того: «будущее, безнадежное и безвыходное, однажды блеснувшее его уму и наполнившее его трепетом, с каждым днём всё больше и больше заволакивалось туманом и, наконец, совсем перестало существовать. На сцену выступил насущный день, с его цинической наготовою...» [1, с.32]. Обыденность шла по кругу, о чём писатель упоминает часто встречающимися формулами типа: «Целыми днями шагал он взад и вперёд» [1, с.32], «целые часы проводились в подобных разговорах» [1, с.33], «с утра до вечера он голодал», «по временам садился у открытого окна» [1, с.33]. Такое круговое следование времени характерно не только для мировосприятия Степана. Арина Петровна, отойдя от дел, живя в Погорелке, тоже чувствует, как останавливается время: «дни чередовались днями», «днём она большею частью дремала» [1, с.108].

Изображая застывшую окаменелость, мертвенность головлевской жизни, Салтыков-Щедрин часто использует образы сумрака, ночи, холода. Так, например, остановка, замирание жизни и состояние давящей ночной тишины в Погорелке представлены, как отметил Е.Покусаев в монографии ««Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова – Щедрина», «с особенно слышимой угасающей интонацией»: «Есть что-то тяжелое, удручающие в бессонной деревенской ночи. Часов с девяти или много-много с десяти жизнь словно прекращается, и наступает тишина, наводящая страх. И делать нечего, да и свечей жаль – поневоле приходится лечь спать. Афимьюшка, как только сняли со стола самовар, по привычке, приобретенный еще при крепостном праве постелила войлок поперёк двери, ведущей в барынину спальню, затем почесалась, позевала, и как только повалилась на пол, так и замерла. Марковна возилась в девичьей несколько долее и все что-то бормотала, кого-то ругала: но вот, наконец, и она притихла, и через минуту слышно, как она то храпит, то бредит. Сторож несколько раз звякнул в доску, чтобы заявить о своем присутствии» [34, с.101].

Иудушка в это же время в Головлёве ведёт такую же жизнь по кругу, из которой невозможно выбраться. Он вроде бы и делает что-то, но все дела его пусты, как и его слова: «он не знал даже, что делается у него в хозяйстве, хотя с утра до вечера только и делал, что считал да учитывал», «среди этой тусклой обстановки дни проходили за днями, один как другой, без всяких перемен, без всякой надежды на вторжение свежей струи» [1, с.118-119].

Во всех приведённых фрагментах видно, что время художественное совпадает с грамматическим: то круговое постоянство, обыденность, которое подчёркивается писателем в словесных формулах, подтверждается глагольными формами несовершенного вида, задача которого обозначить длящееся долгое время событие или явление.

Аннинька тоже воспринимает мир Головлёва как остановившийся: «Что у вас делать! Утром встать - чай пить идти, за чаем думать: вот завтракать подадут! за завтраком - вот обедать накрывать будут! за обедом - скоро ли опять чай? А потом ужинать и спать... умрешь у вас!» [1, с.169]

Все эти упоминания о неподвижности, окаменении, сне усиливают впечатление гибельности, указывают на отсутствие чего-то живого, что могло бы перейти в будущее, могло бы в дальнейшем изменяться и обновляться. Указанные выше образы связаны с представлениями о смерти и отсутствии жизненного порядка и подчёркивают нравственную пустоту головлевского существования. Таким образом, символический образ пустоты можно считать не только пространственной категорией, но категорией временной, какой она представляется в пьяных грёзах Степана Владимировича, перед которым было только «настоящее в форме наглухо запертой тюрьмы», «ни стен, ни окон, ничего не существовало; одна безгранично тянущаяся пустота» [1, с.52]

Итак, в настоящем для Головлёвых нет жизни, это просто монотонное существование, от которого герои уже устали. И более того постепенно в повествовании исчезает даже «скудное чувство настоящего» [1, с.49]. «Сумерки» охватывают не только настоящее, но и прошлое (в воспоминаниях Арины Петровны «все сумерки какие-то» [1, с.68], и будущее («Сумеркам, которые и без того окутывали Иудушку, предстояло сгущаться с каждым днем все больше и больше» [1, с.141]).

Следующая временная составляющая в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина - прошлое, которое кажется героям более «достоверным», чем нынешнее их существование.

Возникает прошлое в воспоминаниях. Но если оно и представляется, как светлый мир, например, в беседе Иудушки с Ариной Петровной («Да, хорошее было время. Всего тогда много было»), то и оно не настоящее, а фантазмагорическое. Таковы воспоминания Иудушки: «Я помню, однажды

папенька из сада яблоко апорт принёс, так все даже удивились: на тарелке нельзя было уместить» [1, с.121].

Но большей частью прошлое неприятно героям. Для Степана Владимировича прошлое возникает как сырой подвал, за дверями которого «всё кончено», за этими дверями нет жизни. Вспоминается Степану дяденька, Михаил Петрович, который жил у них в людской и «ел из одной чашки с собакой Трезоркой. Вот Тётенька Вера Михайловна, которая из милости жила в головлёвской усадьбе у братца Владимира Михайловича и которая умерла от «умеренности», потому что Арина Петровна корила её каждым куском <...> В воображении его мелькает бесконечный ряд беспросветных дней, утопающих в какой-то зияющей серой пропасти» [1, с.30].

Далее писатель продолжает: «... прошлое не откликалось ни единым воспоминанием, ни горьким, ни светлым, словно между ним и настоящей минутой раз навсегда встала плотная стена» [1, с.52].

Не радуется прошлое и Порфирия Владимировича: «Было что-то страшное в этом прошлом, а что именно - в массе невозможно припомнить. Но и позабыть нельзя. Что-то громадное, которое до сих пор неподвижно стояло, прикрытое непроницаемою завесой, и только теперь двинулось навстречу, каждоминутно угрожая раздавить» [1, с.260].

Особенно не даёт покоя Порфирию прошлое, с которым связаны упоминания «старых умертвий»: «Прошлое до того выяснилось, что малейшее прикосновение к нему производило боль» [1, с.293].

Возможно, потому, что реальность не приносит радости жизни, а прошлое невозможно вернуть, герои пытаются создать иной мир, иное измерение своему существованию. И этим миром становится мир фантазий - это то, что живёт над временем и над пространством героев: «Если б можно было хоть в мечте создать что-нибудь иное, какой-нибудь волшебный мир, который заслонил бы собою и прошедшее и настоящее» [1, с.251].

Начальным этапом вхождения в этот мир становится лживость и лицемерие персонажей. Так, Иудушка постоянно передаёт прошедшее, меняя его соответственно своим потребностям: недостоверны его рассказы о детстве сына или о смерти матери, они искажены и не передают того, что было на самом деле.

Безумным и фантастическим является мир Павла, который от совершенного одиночества «возненавидел общество живых людей» и создал для себя особенную, фантастическую действительность. Его иллюзии были вызваны глубочайшей ненавистью к кровопивце Порфишке: «В разгоряченном вином воображении создавались целые драмы, в которых вымещались все обиды и в которых обидчиком являлся уже он, а не Иудушка» [1, с.74]. Мир его антресолей населяли «тени, целый рой теней» [1, с.88].

Что же касается Иудушки, то он под конец жизни почти целиком переходит в вымышленный мир: «Так и тянуло его прочь от действительной жизни на мягкое ложе призраков, которые он мог переставлять с места на место, одни пропускать, другие выдвигать, словом, распоряжаться, как ему хочется» [1, с.239], потому что на «фантастической почве» «не имелось места ни для отпора, ни для оправданий» [1, с.244].

То, что этот мир заполнен «призраками», для героя абсолютно не важно. Страницы романа, которые описывают мир, построенный Иудушкой, особенно не отличаются от тех, что повествуют о в целом о мире Головлева, - только здесь Порфирия не сдерживает уже ничего. М.М. Герасимович в монографии «Уроки М.Е. Салтыкова-Щедрина» видит в мире фантазий героя «свои, особые законы, какую-то свою дурацкую, дикую, нам непонятную логику» [13, с. 213]. Но поскольку этот ложный мир существует параллельно жизни настоящей, то он перенимает основные ее свойства, в том числе законы и логику.

В главе «Выморочный» писатель показывает, до какого состояния жизни в нереальном мире доходит Иудушка, для которого «всякое общение с

действительной жизнью прекратилось» [1, с.244]. Засев за письменным столом в кабинете, «он с утра до вечера изнывал над фантастической работой: строил всевозможные несбыточные предположения, учитывал самого себя, разговаривал с воображаемым собеседником и создавал целые сцены, в которых первая случайно взбредшая личность являлась действующим лицом» [1, с.244]. Здесь полностью проявляются значения тех имён, которыми называли Иудушку: «паук» («он мог свободно опутывать целый мир сетью кляуз, притеснений и обид» [1, с.246]; «стелет Иудушка свою бесконечную паутину» [1, с.244], «кровопивец» («Он любил мысленно вымучить, разорить, обездолить, пососать кровь» [1, с.246]).

Фантазируя, он доходит до того, что в иллюзорном мире ему являются ожившие мертвецы: «Илья из мертвых воскрес, и с ним Порфирий Владимирович обходит головлёвские владения [1, с.249]; Арина Петровна «сама к милому сыну из могилы явилась» [1, с.252]. Исследователь А.А.Жук усматривает в этих сценах дальнейшее развитие гоголевской темы: «Чичиков только размышлял над списком мертвых крестьян. Иудушка, отвернувшись от живой жизни, вступает в деятельное общение с покойниками» [17, с.176].

М.Е. Салтыков-Щедрин определяет иллюзорное сознание своего героя как «запой праздномыслия» [1, с.245], «умственное распутство, экстаз» [1, с.247].

Миру фантазий близки сновидения. Писатель подводит читателя к тому, что сон в романе - это малая смерть, преддверие небытия, которое ждёт героев. Для Анниньки прошлое также связано со страхами, к нему не хочется возвращаться даже в воспоминаниях. Она думает: «Надо, однако ж, как-нибудь убить это прошлое, чтоб оно не отравляло крови, не рвало на куски сердца! Надо, чтоб на него легло что-нибудь тяжелое, которое раздавило бы его, уничтожило бы совсем, дотла!»

Таким забвением прошлого становится для неё сон: «Далеко за полночь на Анниньку, словно камень, сваливался сон. Этот желанный камень на несколько часов убивал ее прошедшее и даже угомонял недуг» [1, с.281].

Уйти в сон мечтал Степан: «Пить скверно, да и не пить нельзя - потому сна нет! Хоть бы сон, черт его возьми, сморил меня!» [1, с.55]. Арина Петровна незаметно переходит от воспоминаний к дремоте [1, с.88].

Реальность же, напротив, видится как кошмар, что неудивительно, поскольку она призрачна.

Будущее в романе также входит сюжетное повествование. М. Назаренко утверждает, что «в Головлеве оно существует объективно, то есть сосуществует с прошлым и настоящим в одном пространстве. Это объясняется тем, что жизнь Головлевых абсолютно ритуализирована во всех сферах, от гастрономической до религиозной, а следовательно, будущее неотвратно и неизменно» [28]. Герои романа предвидят своё будущее, и писатель включает эти представления в сюжет произведения. Так, например, похороны Павла не описываются автором как факт, они изображены именно в форме предвидения: «Все эти неизбежные сцены будущего так и метались перед глазами Арины Петровны» [1, с.80-81].

Мысли о «неотвратимом будущем» не дают покоя Степану, которому приходится возвращаться в постылое Головлёво. Эти видения очень тяжелы для него, до такой степени, что «что он остановился около дерева и некоторое время бился об него головой» [1, с.52]. Он осознает, что «не может не идти» в Головлево, даже зная, что его там ожидает. Просто «дальше идти уже некуда» [1, с.29].

«Какие-то смутные планы будущего волновали» Анниньку и Любиньку. Желание вырваться вырваться из ненавистой Погорелки было характерно им обеим. Аннинька видела себя в мечтах «серьёзную девушкой, трудящейся, алчущей образоваться» [1, с.174]. В планах сестёр представления о труде шли вперемешку с представлениями об удовольствиях, а в душах теплилась робкая надежда «с помощью институтских связей ухватиться за какую-нибудь нить и при её пособии войти в светлое царство человеческой жизни» [1, с.105]. Мечты их как будто сбылись, они уехали из Погорелки, но Аннинька вскоре понимает, что

«вместо тихой жизни труда она нашла бурное существование, наполненное бесконечными кутежами, беспорядочной суетою» [1, с.174]. Автор, анализируя жизнь Анниньки, приходит к выводу, что «серьёзный труд не приходит сам собой, а даётся только упорному исканию» [1, с.174]. Но этим требованиям ни характер, ни воспитание Анниньки не отвечали. Жила она как во сне, и ей тоже некуда было идти. Аннинька понимает, что должна возвратиться в «полукочевую среду» [1, с.176]. Так же и Петенька, «видя, что всякая надежда потеряна, ощущает что-то вроде предсмертной тоски» [1, с.161].

Лишь Иудушка неотвратимость будущего обращает себе во благо, ибо «ко всему готов заранее» [1, с.149].

Все эти временные составляющие в романе «Господа Головлёвы» связаны друг с другом: объединяет их в первую очередь то, что они, как пишет М. Назаренко, «шатки», ни в одном из них человек не может нормально существовать: «Ни в прошлом, ни в настоящем не оказывалось ни одного нравственного устоя, за который можно бы удержаться» [1, с.283]. Ни в каком из них невозможно спрятаться от подлинной реальности, потому что, как замечает в романе Салтыков-Щедрин, «действительность была одарена такой железною живучестью, что под гнетом ее сами собой потухли все проблески воображения» [1, с.289].

Таким образом, художественное время романа М.Е. Салтыков-Щедрин представил в сложной переплетающейся конструкции, отражающей четыре временных пласта: прошлое, настоящее, будущее и мир иллюзий. Настоящее в романе - это реальный жестокий мир людей, утративших осознание себя как семьи. Но такое настоящее, как показывает Салтыков-Щедрин, неистинно, хотя от него невозможно уйти. Поэтому мир реальности нередко заменяется фантазиями и ложными представлениями, в то же время фантазии разрушаются действительностью. Прошлое прошло, а будущее кажется безнадежным и безвыходным. На самом деле, оказывается, что будущего у

Головлёвых нет, нет ничего, кроме пустоты, которая становится квинтэссенцией всего хронотопа романа.

Вывод по 2 главе:

В результате анализа хронотопа романа «Господа Головлёвы» можно заметить, что композиция произведения отражает развитие сюжета, в основу которого автором положена мысль о саморазложении целой семьи, о никчёмности ее существования. Сюжет романа большей частью строится на библейской притче о блудном сыне, интерпретация которой не раз проявляется в произведении.

Пространственная организация романа строится на отступлении от традиционных принципов отражения усадебного сознания через изображение отживающей свой век помещичьей усадьбы. С этой усадьбой соединяется в романе представление о смерти.

Пространство романа в большей степени носит символический характер, поскольку Головлёво и другие усадьбы романа характеризуются как нечистое место, из которого только одна дорога – смерть. Ключевым символом пространства романа является пустоутробное существование героев, где пустота вошла не только в усадебный мир, но и в души персонажей.

Временная организация романа отличается сложной переплетающейся конструкцией. Отражая историческое время, писатель описывает жизнь персонажей, на первый взгляд избрав линейный путь построения сюжета. Однако такой принцип не смог бы достаточно полно и точно сформировать у читателя представление о «пустоутробном» существовании семейства Головлёвых. М.Е. Салтыков-Щедрин соединяет четыре временных пласта: прошлое, настоящее, будущее и мир иллюзий, связывая их общей идеей пустоты, поэтому пустота выступает в романе не только как форма организации пространства, но и форма отображения времени.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данного исследования было рассмотрение роли и функций хронотопа в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы».

Ни одно художественное произведение не существует в пространственно-временном вакууме. В нем всегда так или иначе присутствуют время и пространство. Опираясь на исследования М.М. Бахтина и Ю. Лотмана, мы выявили, что время и пространство в художественном произведении являются концептуально важными проявлениями отображаемого автором мира. Реализуясь в художественном тексте, хронотоп нередко принимает на себя выражение совсем не пространственно-временных отношений, а становится организующим элементом основных сюжетных линий произведения и в целом его сюжета, организует композицию произведения, является важной характеристикой художественного образа, обеспечивает целостное восприятие воссозданной автором действительности в конкретном историческом контексте.

Исследование хронотопа романа М.Е. Салтыкова-Щедрина позволило сделать следующие выводы:

Семья Головлёвых, головлевская усадьба, где разворачиваются основные эпизоды романа, - это собирательный художественный образ, обобщивший типические черты быта, нравов, внутреннего мира помещиков, уклад их жизни накануне отмены крепостного права в 1861г. и после этой реформы.

Композиция произведения точно отражает авторскую задачу: изображение распада нравственных и социальных устоев целого семейства на примере жизни трёх его поколений. Писатель убеждён, что лицемерие, ложь, вражда всех к каждому и каждого ко всем, непригодность к делу, лень и пустословие ведут Головлёвых к неизбежному вымиранию.

В романе «Господа Головлёвы» художественное пространство и время являются определяющими компонентами построения литературного

произведения. Писатель выстраивает такую пространственно-временную модель, которая соединяет в себе как линейный, так и в большей степени циклический характер повествования. В его основе представление о том, что отдельные элементы сюжета повторяются, усиливая общую атмосферу произведения.

Пространство романа отличается тем, что всё действие разворачивается в усадьбах семейства, хотя мир не прекращает своего существования, он просто перестает быть значимым. Головлево является средоточием того мира, который описывает Щедрин. Сам образ поместья – своеобразная метафора семейной судьбы, оно главенствует над людьми, живущими здесь. Поэтому в романе «Господа Головлёвы» определяющим началом хронотопа становится именно пространство, наделённое автором реалистическими и символическими чертами.

Реалистическое пространство показано как «хляби земные» через параллель с библейскими «хлябями небесными», чтобы обратить внимание на деструктивный, перевернутый характер внешнего мира, что делает это пространство нереальным. Поэтому пространство романа вернее считать символическим, рисующим то проклятое место, в котором человеку жить невозможно, здесь можно только умирать.

Все упоминания о мгле, бездне, сумерках, сне, ночи усиливают впечатление мертвенности и указывают на отсутствие живого, что имело бы перспективу будущего, могло бы изменяться и обновляться. Используемые Салтыковым-Щедриним архетипические образы гроба, мрака находятся в прямом родстве с представлениями о смерти и хаосе и символизируют не только разрушение и гибель, но и нравственную пустоту головлёвского существования, характеризующегося неподвижностью и косностью, отсутствием каких-либо живых движений. И наоборот, то, что лишено признаков живого, сохраняет здесь способность движения. Шевелятся и перемещаются только тени, представители же головлёвского рода всё более и более впадают в состояние физической и нравственной неподвижности.

В итоге широкое пространство «хлябей земных» переходит в постоянно сужающееся пространство уродливой душевной пустоты.

Временная организация романа «Господа Головлёвы» также подчёркивает мертвенность и невозможность существования головлёвского рода. События романа привязаны к конкретному историческому времени – периоду отмены крепостного права. Циклический характер хронотопа показан в смене времён года и времени суток. Линейный характер движения времени передаёт история жизни трёх поколений Головлёвых. Но определяющими в романе становятся взаимопроникающие друг в друга временные пласты прошлого, настоящего, мира фантазий и будущего.

Настоящее для всех представителей Головлёвых окутано сумерками, неясностью, оно застывает в неподвижности – это хождение по кругу впустую, без пользы и цели.

Прошлое не радует героев, оно, напротив, страшит. Прошлое для Головлёвых – это беспросветные дни, уходящие в пустоту. Там тоже не было жизни, в повествовании не звучит ни одной радостной ноты в воспоминаниях о былом.

От прошлого и настоящего герои уходят в мир иллюзий: это выдуманные воспоминания, это мир «теней» и «призраков», это «запой праздномыслия». Здесь часто мир реальности пересекается с миром фантазий, словно взаимозаменяясь. Человек в таком мире становится «выморочным», жизнь духа покидает его.

Будущее в романе характеризуется своей страшной предопределённостью, которую осознают сами герои, но они идут навстречу этому будущему, которое есть смерть, пустота.

Таким образом, хронотоп романа «Господа Головлёвы» отражает его основную идею: показать разрушение родового гнезда, родственных связей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Художественные произведения:

1. *Салтыков-Щедрин, М.Е.* Господа Головлёвы [Текст] / М.Е. Салтыков-Щедрин – М.: Советская Россия, 1987. – 304с.

Исследования:

2. *Ауэр, А.П.* Символические финалы в художественной системе М.Е. Салтыкова-Щедрина [Текст] / А.П. Ауэр // Ауэр А.П., Борисов Ю.Н. Поэтика символических и музыкальных образов М.Е. Салтыкова-Щедрина. Саратов. 1988. – 214с.

3. *Бабушкин, С.А.* Пространство и время литературы [Текст]: монография / С.А. Бабушкин. – Курск, 1971. – 116с.

4. *Бахтин, М. М.* Формы времени и хронотопа в романе [Текст] /М.М. Бахтин. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. – 504с.

5. *Бахтин, М.М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. [Текст] / М.М. Бахтин. – М: Художественная литература, 1975. – 504с.

6. *Бахтин, М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Советская Россия, 1979. – 408с.

7. *Бушмин, А.С.* М.Е Салтыков – Щедрин [Текст]: монография / А.С. Бушмин. Л.: Наука, 1970. – 365с.

8. *Бушмин, А.С.* Художественный мир Салтыкова-Щедрина [Текст]: монография / А.С. Бушмин. -Л.: Наука, 1987.- 366 с.

9. Введение в литературоведение [Текст]: Учебное пособие / Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа, 2004. – 680с. – ISBN: 5-06-004233-2.

10. *Виноградов, В.В.* О языке художественной литературы [Текст]: монография / В.В. Виноградов. - М.: Художественная литература, 1959. – 639с.

11. *Гаспаров, Б.М.* Литературные лейтмотивы [Текст]: сборник статей / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука, 1994. – ISBN: 5-02-017721-0
12. *Гей, Н.К.* Искусство слова [Текст]: монография / Н.К. Гей. – М.: Наука, 1967.
13. *Герасимович, М.М.* Уроки М.Е. Салтыкова-Щедрина [Текст]: монография / М.М. Герасимович. – Мн.: Нац. Институт образования, 1993. – 400с.
14. *Глазычев, В.Л.* Образы пространства (проблемы изучения) [Текст] / В.Л. Глазычев. // Творческий процесс и художественное восприятие. Отв. ред. В.Ф. Егоров. – Л.: Наука, 1978. – 282с.
15. *Даль, В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т.: [Текст]: Справочное издание / В.И. Даль. - М.: Рус. яз., 1999.
16. *Есин, А. Б.* Принципы и приёмы анализа литературного произведения [Текст] / А.Б. Есин. - М.: Флинта, Наука, 1998. – 248с. – ISBN 5-89349-049-5.
17. *Жук, А.А.* Русская проза второй половины XIX века [Текст]: Пособие для учителей / А.А. Жук. – М. : Просвещение, 1981. – 254с.
18. *Иконникова, С.Н.* Хронотоп культуры как основа диалога поколений [Текст] /С.Н. Иконникова. // Очерки // Сб. статей. – СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2001.
19. *Карякин, Ю.* Достоевский и канун XXI века [Текст]: монография / Ю. Карякин. – М.: Советский писатель, 1989. – 656с. - ISBN: 5-265-00476-9.
20. *Колесников, А.А.* Переосмысление архетипа «блудного сына» в романе М.Е.Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» [Текст] /А.А. Колесников. // Писатель, творчество: современное восприятие. - Курск: Изд. КГПУ, 1999.
21. *Кривонос, В.Ш.* Роман М.Е. Салтыкова – Щедрина «Господа Головлевы» и народная символика [Текст] / В.Ш. Кривонос. // Литература некрасовских журналов. Иваново. 1987. – 114с.
22. *Кузнецов, И.В.* «Пространство романа «Господа Головлёвы» [Текст] /И.В. Кузнецов. // «Сибирский учитель». – 2013. - №1.- с.71. - ISSN 1817-6488

23. *Лихачев, Д. С.* Внутренний мир художественного произведения [Текст] / Д.С. Лихачёв. // Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1968. – 303с.
24. *Лотман, Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя. [Текст] / Ю.М. Лотман. // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.: Просвещение. – 1988.- 352с.
25. *Лотман, Ю.М.* Текст в тексте. [Текст] / Ю.М. Лотман. // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3-х т. - Т. 1. - Таллинн: Александра, 1992. – 384с.
26. *Лукин, В.А.* Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа [Текст]: Монография / В.А. Лукин. – М.: Ось-89, 1999. – 192с. - ISBN: 5-86894-279-5.
27. *Макогоненко Г.П.* О художественном пространстве в реалистической культуре. [Текст] / Г.П. Макогоненко. // Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. / Под. ред. В.Г. Базанова. – М.: Наука, 1976. – 460с.
28. *Назаренко М.* Мифопоэтика М.Е. Салтыкова-Щедрина («История одного города», «Господа Головлёвы», «Сказки») [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://az.lib.ru/s/saltykow_m_e/text_0278.shtml
29. *Николаев Д.П.* М.Е. Салтыков - Щедрин: Жизнь и творчество [Текст]: монография / Д.П. Николаев. - М.: Детская литература, 1985. – 222с.
30. *Николаев А. И.* Основы литературоведения_[Текст]: учебное пособие для студентов филологических специальностей / А.И. Николаев. – Иваново: ЛИСТОС, 2011. – 255с.
31. *Николина, Н.А.* Филологический анализ текста [Текст]: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. / Н.А. Николина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. - 256 с.- ISBN 5-7695-0954-6
32. *Одинцов В. В.* Стилистика текста [Текст]: монография / В.В. Одинцов. – М., 1980. – 264с.
33. *Павлова И.Б.* Художественное своеобразие романов Щедрина 60-70-х годов («История одного города» «Дневники провинциала в Петербурге»,

«Господа Головлевы») [Текст]: монография / И.Б. Павлова - М., Ин-т мировой литературы им. Горького, 1980. – 296с.

34. *Покусаев Е.* «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина [Текст]: монография / Е. Покусаев. - М.: Просвещение, 1975. – 316с.

35. *Потебня, А.А.* Эстетика и поэтика [Текст]: монография / А.А. Потебня. - М.: Искусство, 1976. – 614с.

36. *Савостин, И.Г.* Образ мира и художественное пространство текста [Текст] / И.Г. Савостин. // Целостность художественного произведения. Донецк, 1977. – 408с.

37. *Телегин, С.М.* Мифологические мотивы в творчестве русских писателей 60-80-х годов XIX века (Ф.М.Достоевский, М.Е.Салтыков-Щедрин, Н.С.Лесков) [Текст] / С.М. Телегин. // Литературные отношения русских писателей XIX - начала XX в. - М: Изд. МПУ, 1995. – 240с.

38. *Телегин, С.М.* «Не так страшен черт, как его малютки» (Миф на страницах романа М.Е.Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы») [Текст] / С.М. Телегин. // Русская словесность. - 1997. - № 5. - С. 22-28.

39. *Тодоров, Ц.* Поэтика [Текст] / Ц. Тодоров. // Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – 312с.

40. *Топоров, В.Н.* Пространство [Текст] / В.Н. Топоров. // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.2. – М., 1982.

41. *Топоров, В.Н.* Пространство и текст [Текст] / В.Н. Топоров. // Текст: семантика и структура: статьи. Ред. Цивьян Т.В. – М.: Наука, 1983. – 302с.

42. *Тураева, З.Я.* Категория времени: Время грамматическое и время художественное [Текст]: монография / З.Я. Тураева. – М.: Высшая школа, 1979. – 219с.

43. *Тюнькин, К.* Салтыков – Щедрин [Текст]: монография / К. Тюнькин. – М.: Молодая гвардия, 1989. – 623с.

44. *Федоров, Ф. П.* Романтический художественный мир: пространство и время [Текст]: монография / Ф.П. Федоров - Рига, 1988. – 456с.

45. *Фрейденберг, О.М.* Миф и литература древности [Текст]: монография / – М.: Наука, 1978. – 605с.
46. *Чернухина, И.Я.* Элементы организации художественного прозаического текста [Текст] / – Воронеж, Воронежский гос. ун-т, 1984. – 115с.
47. *Шутая, Н. К.* Сюжетные возможности хронотопа «присутственное место» и их использование в произведениях русских классиков XIX в. (на примере прозаических произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого) [Текст] / Н. К. Шутая // Вестник моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – 2005. - № 5.
48. *Щукин, В.Г.* О филологическом образе мира (философские заметки) [Текст] / В. Г. Щукин // Вопросы философии. – 2004. - № 10. – С. 47- 64.
49. *Щукин, В.Г.* Поэзия усадебной прозы [Текст] / В.Г. Щукин. // Из истории русской культуры. Т.5. (19 век). - М.: Наука, 1996. – с. 577.
50. *Успенский, Б.А.* Поэтика композиции [Текст]: монография / Б.А. Успенский. - М.: Азбука, 2000. – 352с. – ISBN 5-267- 00281-1.
51. *Яблоков, Е.А.* Художественный мир Михаила Булгакова [Текст]: монография / Яблоков Е.А. - М.: Языки славянской культуры, 2001. - 424с. ISBN 9-7857-8590-5.