

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Тольяттинский государственный университет»

Гуманитарно-педагогический институт

(наименование института полностью)

Кафедра «Русский язык, литература и лингвокриминалистика»

(наименование)

45.03.01 Филология

(код и наименование направления подготовки / специальности)

Отечественная филология (русский язык и русская литература)

(направленность (профиль) / специализация)

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА (БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА)

на тему Мир дворянской усадьбы в русской прозе XIX века

Обучающийся Д.А. Машарипова

(Инициалы Фамилия)

(личная подпись)

Руководитель канд. филол. наук, доцент М.Г. Лелявская

(ученая степень (при наличии), ученое звание (при наличии), Инициалы Фамилия)

Аннотация

Бакалаврская работа посвящена изучению феномена дворянской усадьбы в русской прозе XIX века.

В задачи исследования входило рассмотрение особенностей функционирования художественной детали в произведениях русской литературы XIX века; изучение символической наполняемости образа русской дворянской усадьбы в романах М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева; рассмотрение дворянской усадьбы как художественного пространства, которое реализует символическое значение посредством художественных деталей.

Исходя из поставленных задач, в научной работе был рассмотрен образ русской дворянской усадьбы в литературе, исследованы точки зрения отечественных литературоведов на мотив, определено значение художественной детали в литературе, осмыслены ее функции. Контекстный анализ позволил выявить пространственно-смысловое значение дворянских усадеб, освещенных в произведениях русской литературы XIX века.

Бакалаврская работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка используемой литературы. Работа прошла апробацию на конференциях различного уровня и в период педагогической практики в школе.

Основные результаты исследования состоят в том, что были доказаны следующие положения:

- Образ русской дворянской усадьбы в литературе XIX века является в первую очередь пространством смыслов, наполненных символическим значением в рамках авторского замысла.

- В рамках мотивной организации произведения образ усадьбы раскрывается посредством художественных деталей.

- Для романов «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева образ русской дворянской усадьбы является центральным.

Результаты данной научной работы были апробированы на внеклассном мероприятии (9 класс) во время прохождения педагогической практики в Муниципальном бюджетном общеобразовательном учреждении г.о. Тольятти «Школа №84 имени Александра Невского». Также материалы выпускной квалификационной работы были представлены в виде научных докладов на научных конференциях: Всероссийская студенческая научно-практическая междисциплинарная конференция «Молодежь. Наука. Общество» (Тольятти, декабрь 2021); научно-практическая конференция «Студенческие дни науки в ТГУ» (Тольятти, 2022 апрель), научно-практическая конференция «Студенческие дни науки в ТГУ» (Тольятти, апрель 2023); XVI Международная научно-практическая конференция «Язык. Культура. Коммуникация» (Ульяновск, июнь 2023).

По материалам исследования подготовлены к публикации три статьи.

Оглавление

Введение.....	5
Глава 1 Теоретические аспекты изучения феномена русской дворянской усадьбы в художественной литературе.....	9
1.1 Русская дворянская усадьба как пространство смыслов	9
1.2 Трактовки категории «мотив» в отечественном литературоведении..	13
1.3 Бытовая деталь как неотъемлемая единица художественного мира произведения	21
Глава 2 Изображение русской дворянской усадьбы в художественной литературе XIX века	28
2.1 Русская дворянская усадьба в романе «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина.....	28
2.2 Русская дворянская усадьба в поэме «Мертвые души» Н.В. Гоголя ..	38
2.3 Русская дворянская усадьба в романе «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева	46
Заключение	56
Список используемой литературы и используемых источников.....	59
Приложение А Сценарий проведенного тематического внеклассного мероприятия по литературе.....	63

Введение

Дворянская усадьба является одним из интереснейших феноменов в русской культуре, с которым связано множество вопросов, неразрешенных до настоящего момента. Явление усадьбы в России корнями уходит в XVI век, но своего расцвета достигает в первой половине XIX века. Усадьба того времени важную культурную роль родного дома, «потомственного гнезда», была наполнена воспоминаниями о предках, пропитана их традициями, укладом жизни и правилами, передававшимися из поколения в поколение.

Русская усадьба для России является не только характерным явлением истории и культуры, но и ярким литературным образом, заключающим в себе множество скрытых смыслов. В XIX веке в русской жизни параллельно происходят два взаимоисключающих процесса: усадебная культура постепенно приходит в упадок и разрушается (как результат отмены крепостного права), и в то же время в литературе возрастает интерес к явлению дворянской усадьбы. Ее образ становится одним из наиболее частотных и, вместе с тем, сопровождается переосмыслением авторами множества вопросов, связанных с дворянским бытом, литературой и культурой того времени, а также с вопросами, характеризующими дальнейшие пути развития России.

Для понимания символической значимости образа русской дворянской усадьбы необходимо обратить внимание на ее вещную сторону, обратиться к быту. Идея эстетического осмысления повседневности подразумевает, что «предметность полна смыслов» [12, с. 27], именно поэтому представляется возможным проникнуть в сущность образа через детали, из которых он складывается.

В последние десятилетия в отечественном литературоведении фиксируется особый интерес к рассмотрению усадебной жизни и культуры. В литературоведческих работах Р.С. Спивак [36], Т.П. Каждан [21], В.Г. Щукина [54], Л.Е. Городновой [14], В.А. Доманского [17] освещены некоторые общие

аспекты образа дворянской усадьбы на материале ограниченного круга писателей (Л.Н. Толстой, И.А. Бунин, Ф.К. Сологуб), однако единого, комплексного исследования, посвященного анализу мира русской дворянской усадьбы в произведениях нет, и в творчестве многих авторов XIX века этот вопрос остается не до конца изученным.

Актуальность данного исследования связана с необходимостью конкретизировать образ русской дворянской усадьбы в литературных произведениях XIX века. Это поможет лучше понять замысел автора, отражающий в том числе в пространственно-символических образах и деталях.

Объектом исследования являются произведения «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева.

Предмет выпускной квалификационной работы – образ дворянской усадьбы в литературных произведениях XIX века.

Целью выпускной квалификационной работы является выявление и осмысление особенностей образа дворянской усадьбы как центрального символа русской культуры в литературе XIX века и способов для ее изображения с учетом замысла автора.

Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих задач:

- рассмотреть особенности функционирования художественной детали в произведениях XIX века с учетом мотивной организации текста и авторского замысла;

- выявить особенности художественного восприятия М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева для понимания своеобразия, а также символической наполняемости образа русской дворянской усадьбы в романах данных авторов;

- рассмотреть русскую дворянскую усадьбу как художественное пространство, реализующее свое символическое значение посредством художественных деталей в указанных романах.

Методологическую основу выпускной квалификационной работы составляет комплексный подход, ориентированный на сочетание приемов наблюдения, сопоставления, обобщения, интерпретации, входящих в основу сравнительно-исторического метода, применялся культурно-контекстуальный, структурно-семиотический метод.

На защиту выносятся следующие положения:

- образ русской дворянской усадьбы в литературе XIX века является в первую очередь пространством смыслов, наполненных символическим значением в рамках авторского замысла;

- в рамках мотивной организации произведения образ усадьбы раскрывается посредством художественных деталей;

- для романов «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева образ русской дворянской усадьбы является центральным.

Научная новизна и теоретическая значимость выпускной квалификационной работы заключается в том, что феномен дворянской усадьбы в русской литературе XIX века проанализирован через призму быта, предметного устройства дома.

Практическая значимость исследования заключается в том, что материалы и результаты могут использоваться на занятиях по литературе в школе, а также могут служить дополнительным материалом в учебно-методической работе учителей.

Материалом исследования послужили произведения классиков отечественной литературы XIX века: «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева, в которых проблематика, связанная с миром дворянской усадьбы, выступает на первое место.

Апробация исследования. Материалы выпускной квалификационной работы были представлены в виде научных докладов на конференциях: Всероссийская студенческая научно-практическая междисциплинарная конференция «Молодежь. Наука. Общество» (Тольятти, 2021); научно-практическая конференция «Студенческие дни науки в ТГУ» (Тольятти, 2022), научно-практическая конференция «Студенческие дни науки в ТГУ» (Тольятти, 2023). Результаты исследования подготовлены к публикации в виде статей: к научно практической конференции «Студенческие дни науки в ТГУ» (Тольятти, 2023) подготовлена статья «Русская дворянская усадьба в романе «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина»; к XVI Международной научно-практической конференции «Язык. Культура. Коммуникация» (Ульяновск, 2023) подготовлена статья «Особенности предметного мира в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души».

Структура исследования: выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка используемой литературы и используемых источников, приложения.

Глава 1 Теоретические аспекты изучения феномена русской дворянской усадьбы в художественной литературе

1.1 Русская дворянская усадьба как пространство смыслов

Русская дворянская усадьба является одним из интереснейших феноменов в отечественной литературе. В исследовании, посвященном русским дворянским усадьбам XIX века, Е.П. Баранова отмечает, что дворянское поместье – многогранное явление, которое позволяет говорить исследователям о мире дворянской усадьбы. Усадьбы – это не просто «дворянские гнезда», но и своеобразные центры формирования, развития, сохранения доминантных черт отечественной культуры: «Усадьбы представляли собой социокультурную среду, формирующуюся знаниями, стремлениями, вкусами владельца усадьбы, его социальным окружением» [2, с. 30].

История усадьбы – это, прежде всего, история ее владельцев. Одно поколение приходило на смену другому, каждое последующее привносило нечто новое, однако быт усадьбы оставался достаточно устойчивым и традиционным. Усадьба обладала определенной аурой, поэтому тех, кто родился и вырос в имении, но покинул его, зачастую тянуло возвратиться обратно. Следует отметить, что многие дворяне, учащиеся в городе или проходящие службу, по окончании стремились возвратиться в деревню, многие желали встретить старость именно в своем родовом поместье и там умереть. Это объясняется тем, что усадьба способна была соединять одновременно в себе два времени: прошлое и настоящее [25, с. 9]

Как семейная и культурная среда усадьба строилась с расчетом на столетия. Благодаря этому обитатели усадеб ощущали неразрывную связь поколений, а предметный мир дома одухотворялся. Каждый угол дома, каждая его комната с висящими в ней семейными портретами, все предметы, элементы интерьера (в особенности мебель) словно жили, тонко чувствовали

своих владельцев, передавали их душевное состояние. По замечанию Л.Е. Городновой, при анализе феномена дворянской усадьбы необходимо учитывать тот факт, что «каждая из усадеб – способ пространственной организации жизни, ее художественное и философское воплощение, одновременно представляет и различные формы репрезентации личности владельцев» [14, с. 19].

Во многих текстах художественной литературы того времени дворянская усадьба персонифицируется. Она выступает не просто в качестве объекта изображения на фоне которого происходят события, но и становится субъектом произведения. Пространство усадьбы превращается одновременно в среду и участника действия, «где топос усадьбы – метафора мира» [18, с. 56]. Кроме того, усадьба для авторов имела устойчивую ассоциацию со свободой и духовностью. Примерами такого представления усадьбы может служить Ясная Поляна в произведениях Л.Н. Толстого, Тарханы М.Ю. Лермонтова, Мураново Ф.И. Тютчева.

Специфика дворянской усадьбы заключается в том, что ее мир замкнут сам в себе, он сосредотачивает внутри космос и защищает от хаоса снаружи, он огражден от изменчивой окружающей жизни. Пространство дома в идиллическом представлении обладает предельной самодостаточностью, органично сочетает в себе одновременно открытость и безграничность [28, с. 7]. Это емкий художественный образ, в котором автор заключает скрытые смыслы. Декодирование этих смыслов позволяет раскрыть мотивную организацию романа, иначе взглянуть на героев произведения, постичь идею автора.

Современный читатель склонен представлять усадьбу в художественном произведении, опираясь на уцелевшие крупные особняки или даже дворцы, которые в настоящее время существуют как музеи и институты. На самом же деле большинство средних помещиков, жизнь которых чаще всего освещается в литературе, жили в домах небольших, в основном бревенчатых, без больших затей. Ю.А. Федосюк отмечает, что в произведениях русских классиков можно

встретить «правдивое описание типичных среднепоместных и мелкопоместных имений» [43, с. 215]. В доказательство исследователь приводит описания усадеб из произведений «Новь» И.С. Тургенева, «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и др., а также проводит параллель между домом дворян и крепостных, опираясь на картину жизни в «Утре помещика» и «Воскресенье» Л.Н. Толстого. Большое значение играет обстановка внутри дома: многое о героях можно сказать по интерьеру. Так, например, оклеенные обоями стены говорят о хорошем достатке хозяев, а наличие мебели и ее состояние свидетельствует о наличии или отсутствии вкуса помещиков. На примере вещного мира усадьбы представляется возможным окунуться в минувшую эпоху, проследить за поведением обитателей усадьбы, проследить за тем, как предметная сторона характеризует героев.

Пространство усадьбы в произведениях русской литературы XIX века зачастую осмысливается как место любви, глубинной, чистой, искренней. Такая любовь характеризуется прежде всего чистотой отношений и преданностью. В противопоставление поместью мыслится город (зачастую это Петербург или Париж), где истинная любовь невозможна априори [28, с. 9].

Мир дворянской усадьбы каждого автора уникален. В зависимости от собственного восприятия, писатель наделяет усадьбу уникальными свойствами, так или иначе отражающими его авторскую оценку. Выявление и описание общей системы универсалий, в рамках которой можно воспроизвести интерпретацию смыслового пространства дворянской усадьбы, является актуальным вопросом в современном литературоведении.

Так, анализируя художественные концепции дворянской усадьбы в русском сознании XIX века, О.А. Попова отмечает, что существует три художественные модели дворянской усадьбы, которые создаются посредством интерпретации и оценки авторами жизненного устройства, быта в общей системе ценностей: идеализирующая, критическая и диалектическая [28, с. 4]. Писатели, в произведениях которых создается идеализирующий образ дворянской усадьбы, наделяют ее ценностными качествами, отражают ее

связь с предками, нравственно-эстетическое начало, акцентируют внимание на семейных традициях. Критическое восприятие усадьбы разрушает ее идиллический образ, имение теряет связь с предками, разрушаются семейно-родственные связи, обладатели усадеб зачастую рисуются как герои с искаженными ценностными ориентирами, а «отягощенность сознания обитателей ... мыслится как причина ее гибели» [28, с. 5]. Диалектическая концепция воплощается в соединении идеализирующего и критического взглядов на русскую дворянскую усадьбу. Отношение писателя к ней можно охарактеризовать как синтез «притяжения-отталкивания». С одной стороны, образ усадьбы в этом случае воплощает в себе некое культурное начало, автор может через проекцию времени указать на семейные ценности, некогда функционирующие в усадьбе; с другой стороны – усадебный мир в произведении этой концепции уже перестал быть идеальным, он несет в себе элемент дисгармонии и даже разрушения [31, с. 24]. Писатель, смотрящий на усадьбу с диалектической точки зрения, зачастую прибегает к игре мотивов, желая показать шаткость, зыбкость жизнеустройства усадьбы в конкретном проявлении. То или иное воплощение мира дворянской усадьбы находится в прямой зависимости от авторского восприятия действительности.

Зачастую экспозиция произведения затянута, это объясняется тем, что для писателя важно погрузить читателя в «устойчивый мир, подробно описывая въезд в саму усадьбу, сад или пруд, которые находятся перед усадебным домом, сам дом» [17, с. 59]. После подробного описания усадьбы зачастую следует появление героя из пространства «вне». Такое вторжение персонажа в усадебную жизнь из необходимо, чтобы «разомкнулся заданный круг усадебной жизни» [17, с. 60]. Само по себе то замкнутое усадебное пространство, которое рисует автор, превращает жизнь ее в некоторый ритуал. Обитатели же имения, по замечанию В.А. Доманского, «словно вписаны в ее интерьер, они, кажется, участвуют в некоем спектакле, где декорации уже определяют сюжет повторяющегося действия» [17, с. 59].

Таким образом, мир русской дворянской усадьбы в произведениях русской литературы XIX века представляется как самодостаточный и автономный. Усадьба может восприниматься автором идиллически, критически, диалектически. Имение зачастую наделено духовной, культурной, исторической ценностью, которая обязательно передается из поколения в поколение. В отечественной литературной традиции усадьба может выступать в качестве одновременно объекта и субъекта действия, быть соучастником и полноправным действующим лицом произведения. Дворянская усадьба наделена способностью организовывать мотивную структуру произведения. Особую роль в создании образа дворянской усадьбы играет художественная деталь, передающая вещный мир усадьбы.

1.2 Трактовки категории «мотив» в отечественном литературоведении

В литературоведении термин «мотив» пришел из теории музыки. В музыковедении мотив является «наименьшей самостоятельной единицей формы», осуществляющей логическую связь в произведении [47, с. 230]. Как литературоведческое понятие мотив впервые получил теоретическое обоснование в XIX веке в труде А.Н. Веселовского «Поэтика сюжетов». Именно труд Веселовского стал материалом для всех последующих подходов к рассмотрению мотива.

Под мотивом А.Н. Веселовский понимал «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [9, с. 33]. Веселовский изучал фольклорные, исторически ранние сюжеты, рассматривая мотив в роли ядра поэтического языка, предания. По мнению Е.В. Волковой, в качестве главных принципов теории А.Н. Веселовского можно выделить следующие положения: 1), в основе мотива лежит неразложимость, семантическая целостность, неразрывно связанная с образностью; 2) мотив имеет

историческую основу, заключает в себе устойчивые смысловые значения, в разных текстах способен встречаться неограниченное количество раз, что наделяет его безграничной повторяемостью; 3) комплекс мотивов составляет сюжет, внутри которого каждому мотиву отведена конкретная роль: главная, второстепенная, спорадическая [10, с. 89-90].

В 20-е годы XX века понимание мотива, введенное А.Н. Веселовским, было пересмотрено В.Я. Проппом в его работе «Морфология сказки» (1928). По мнению Проппа, мотив не может рассматриваться в качестве устойчивой неделимой единицы: «Но учение Веселовского о мотивах и сюжетах представляет собой только общий принцип. Конкретное растолкование Веселовским мотива в настоящее время уже не может быть применено. По Веселовскому мотив есть не разлагаемая единица повествования ... Однако те мотивы, которые он приводит в качестве примеров, раскладываются» [29, с. 18]. Приводя в доказательство к вышесказанному пример разложения мотива «змей похищает дочь царя», В.Я. Пропп заключает: «Таким образом, вопреки А.Н. Веселовскому, мы должны утверждать, что мотив не одночленен, не неразложим. Последняя разложимая единица как таковая не представляет собой логического целого» [29, с.19]. В.Я. Пропп заменяет семантический критерий неделимости мотива на логический, что позволяет разложить мотив до базовых лексико-грамматических элементов (объекта, субъекта, предиката и др.). Исследователь фактически отказывается от понятия мотива как первичного элемента повествования, заменяя его единицей нарратива – «функцией действующих лиц»: «Но функция, как таковая, есть величина постоянная ... Функции действующих лиц представляют собой те составные части, которыми могут быть заменены мотивы Веселовского» [29, с. 24]. Необходимо отметить, что Веселовский понимал неразложимость мотива с функциональной точки зрения, так как без своих составляющих мотив не сможет существовать. Пропп же, выявив ведущие роли функции и действия в составе мотива, говорил о разложимости формальной. Понятие, внедренное Проппом, не смогло вытеснить термин «мотив», но в дальнейшем даже

поспособствовало значительному расширению понимания мотива, поскольку функции действующих лиц являются всего лишь «обобщенным значением мотива, взятым в отвлечении от множества его фабульных вариантов» [33, с. 27].

Вариативность мотива отмечают А. Л. Бем и А.И. Белецкий в своих трудах. А.Л. Бем в работе «К уяснению историко-литературных понятий» (1919) соотносит вариантную семантику мотива с конкретными сюжетами. На примере трех произведений со схожими фабулами («Кавказского пленника» А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и повести «Атала» Ф. Шатобриана) Бем проводит анализ мотива «любовь чужеземки к пленнику» с помощью различных семантических признаков. Сравнение производилось на основе сюжетных цепочек, семантически дополняющих основной мотив. Было определено, что центральный мотив содержит в себе несколько дополнительных, валентных мотивов, обозначенных Бемом как «привходящие» [8, с. 225]. Так, к примеру, мотив «любовь чужеземки к пленнику» предполагает привходящий мотив «освобождение пленника чужеземкой». Дополняя друг друга, два этих мотива образуют третий, семантически родственный им мотив «смерти героини» [8, с. 227]. Бем заключает, что «мотив потенциально содержит в себе возможность развития, дальнейшего нарастания, осложнения побочными мотивами. Такой усложненный мотив и будет сюжетом» [8, с. 228]. Будучи сторонником семантического подхода к изучению мотива, Бем продолжает развивать идею А.Н. Веселовского о неограниченном, свободном сочетании мотивов, но формулирует принципиально новую задачу – обозначить все сюжеты, которые могли бы логично выводиться из конкретного мотива, что, в свою очередь, позволяет говорить о сюжетообразующем потенциале мотива в произведении. По замечанию И.В. Силантьева, в отечественной нарратологии именно А. Бем впервые осуществил анализ «инвариантного начала мотива» [34, с. 19].

А.И. Белецкий в монографии «В мастерской художника слова» (1928) рассматривает вариативность мотива с рациональной точки зрения, выделяя

два показателя мотива в сюжете: реальный и схематический. «Мотив реальный» представляет собой единицу фабулы определенного текста. «Мотив схемы» привязан к «сюжетной схеме», а не к конкретной фабуле. Так, взяв за основу опыта А. Бема, А.И. Белецкий демонстрирует пару реального и схематического мотивов на примере «Кавказского пленника» А.С. Пушкина: сюжет поэмы содержит главный (реальный) мотив «черкешенка любит русского пленника» и обобщенный (схематичный) мотив «чужеземка любит пленника» [6, с. 42]. Исследователю удалось гармонично соотнести фабульный вариант с инвариантом семантическим, хотя в структуре мотива эти понятия считались полярными, противоположными.

Параллельно с А. Бемом и А.И. Белецким развивает свои идеи и Б.В. Томашевский в «Теории литературы» (1925-1931). Ученый трактует мотив посредством категории темы: «Тема неразложимой части произведения называется мотивом. В сущности – каждое предложение обладает своим мотивом ... Мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения» [37, с. 137-138]. Томашевский не отвергает трактовку мотива А.Н. Веселовского, а также не анализирует его свойство целостности и неразложимости, как это делали другие ученые. Предметом изучения ученого являлись границы соотношения фабулы и сюжета через мотив, который служит для этих понятий общим звеном: «...фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом – совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в какой они даны в произведении» [37, с. 138]. В дополнение Б.В. Томашевский указывает на разнородность мотива, уточняя, что одни мотивы можно убрать из текста и это не создаст его смыслового перестроения, другие же исключить невозможно (в противном случае это приведет к нарушению причинно-временного течения события). Таким образом, становится допустимым рассматривать мотив как способ расширения, углубления и развития основной темы произведения.

Сторонником тематического подхода к изучению мотива являлся и В.Б. Шкловский, однако ученый развивал идеи, отличные от взглядов Б.В.

Томашевского. В работе «О теории прозы» (1929) В.Б. Шкловский определяет мотив как тематический исход всей фабулы в целом или ее конкретной самостоятельной части. В понимании Шкловского семантика мотива не дана напрямую изначально: она раскрывается постепенно, в процессе «развертывания сюжета» [52, с. 68-79]. И.А. Силантьев отмечает, что «для В.Б. Шкловского мотив важен не сам по себе, не как исходный «кирпичик» для построения фабулы; мотив важен как единица типологического анализа сюжетики литературной эпохи в целом» [34, с. 35].

Большой вклад в конкретизацию мотива привнесла О.М. Фрейденберг, четко сформулировав принцип его системности. В статье «Система литературного сюжета» (1925) исследователь отмечает, что любой сюжет вмещает в себя одну схему, в которой может содержаться неограниченное количество мотивов. При этом упоминается, что «все мотивы находятся между собой в одном конструктивном строе, тождественном с основным строем сюжета. Случайных, не связанных с основой сюжета мотивов нет» [46, с. 222]. В статье «Методология одного мотива» представлен разбор мотивной организации текста в соответствии с вышеизложенным тезисом [44]. Позже, в монографии «Поэтика сюжета и жанра» (1936) тезисное представление о мотиве, представленное ранее, расширяется посредством связи мотива с образностью: «...исходя из природы сюжета, под всеми мотивами данного сюжета лежит единый образ», что, в свою очередь, напрямую связано, по мнению О.М. Фрейденберг, с семантической системностью мотива, как образной единицей повествования: «Образное представление о каком-либо явлении передается не единично, а в группе метафор, тождественных или различных, и закрепляется в мифе, как в обряде, системно. Таким образом и в мифе, и в обряде создается системность, отражающая систему мышления и систему семантизации; эта системность имеет закономерную композицию нанизанности, и кажущаяся несвязность отдельных эпизодов или мотивов оказывается стройной системой» [45, с. 108-224]. Из вышесказанного следует,

что для О.М. Фрейденберг, как и для А.Н. Веселовского, мотив также является неделимым, поскольку он несет семантически полный, целостный образ.

Таким образом, уже первыми теоретиками были обозначены важнейшие черты мотива, а также намечены различные подходы к дальнейшему изучению природы мотива и его функционирования в тексте.

В 1930-е годы изучение основных понятий поэтики, в том числе и мотива, было надолго прервано по ряду историко-культурных причин. Даже спустя тридцать лет, в 1960-е, мотив трактовался лишь формально: в «Краткой литературной энциклопедии» (1962) термин представлен следующим образом: «Мотив – простейшая содержательная (смысловая) единица художественного текста в мифе или сказке ... В применении к художественной литературе нового времени мотивом чаще всего называют отвлеченное от конкретных деталей и выраженное в простейшей словесной формуле схематичное изложение элементов содержания произведения, участвующих в создании фабулы (сюжета). Содержание самого мотива ... не говорит о его значимости» [50]. Такое узкое восприятие мотива объясняется тем, что автору статьи, А.П. Чудакову, приходилось ссылаться на единственные на тот момент теоретические исследования в этой области, проведенные еще в начале XX века.

В 1970-е годы в отечественном литературоведении и фольклористике наступает новый период в изучении мотива. В статье «Мотив как сюжетобразующий элемент» (1975) Б.Н. Путилов выделяет моделирующую функцию мотива: «Мотив есть не просто элемент, слагаемое, конструирующее сюжет ... Мотив обладает своеобразными моделирующими качествами» [Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент, с. 149]; затем проводит глубокий анализ мотива с точки зрения уподобления его слову (в речевом и языковом отношении), на основании чего делает следующий вывод: «Отсюда следует, что и каждый отдельный мотив эпического произведения, и мотив как элемент сюжетообразования необходимо рассматривать в двух планах – синтагматическом и парадигматическом. Лишь тогда он будет понят с

должной глубиной» [30, с. 145]. Также исследователь отмечает, что мотив несет в себе уникальный культурный код, он является определенной формулой народного сознания, которую необходимо учитывать при раскрытии содержания мотива в том или ином произведении. Путилов выделяет несколько типов мотивов, различающихся по содержательности и наполненности: мотивы-ситуации (фиксируют статичные элементы сюжета); мотивы-речи (несут информационную нагрузку); мотивы-действия, или мотивы-эпизоды (значимые пространственные и временные передвижения). Данная типология, предложенная Путиловым, выводит понимание мотива за рамки фабульно-сюжетных отношений и ставит его на уровень связи между содержанием и текстом.

Иной точки зрения в вопросе понимания структуры мотива придерживается Е.М. Мелетинский. В статье «Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов» (1983) ученый обращается к проблеме смыслового взаимодействия сюжета и мотива. Основной тезис концепции звучит следующим образом: «Структура мотива может быть уподоблена структуре предложения (суждения). Мы предлагаем рассматривать мотив как одноактный микросюжет, основой которого является действие. Действие в мотиве является предикатом, от которого зависят аргументы-актанты (агенс, пациенс и т.д.). от предиката зависит их число и характер. Мотив должен охватить эту структуру в целом» [27, с. 117-118]. Связывая мотивный предикат с понятием действия, Е.М. Мелетинский рассматривает мотив как последовательную систему ядерных семантических элементов, как единство вариантного и инвариантного начала. Такая трактовка мотива совместила семантический, структурный и дихотомический подходы к изучению данного термина. Также необходимо отметить, что до 1980-х годов мотив считался элементом системы фольклорного повествования, однако в последнее десятилетие XX века – это положение было пересмотрено, и мотив стал

рассматриваться в качестве ведущей единицы любого художественного произведения.

Принципиально новую, интертекстуальную трактовку получает мотив в работах Б.М. Гаспарова. Смысловую структуру произведения, по Б.М. Гаспарову, определяет принцип «лейтмотивного повествования», при котором «некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во всех новых сочетаниях с другими мотивами» [11, с. 30]. В данном случае термины мотив и лейтмотив тождественны, имеют одинаковое понятийное представление, акцентируется только признак повторяемости в тексте. Далее уточняется, что «в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте» [11, с. 31]. Таким образом, мотив приобретает крайне широкое понимание – фактически, это любой смысловой повтор в тексте. Категория мотива, как особо значимая часть интертекстуального анализа, становится репрезентантом смыслов не только внутри одного текста, но и между разных текстов, а они, в свою очередь, создают единое смысловое художественное пространство.

Иным образом мотив был раскрыт в работах В.И. Тюпы. Концепция ученого имеет прагматическую направленность: мотив выступает в роли эстетическо-референтивного субстрата сюжетного повествования, становится «единицей художественной семантики». Говоря о том, что «категория мотива предполагает тема-рематическое единство» [42, с. 53], В.И. Тюпа фактически наделяет мотив способностью продвигать сюжет вперед, так как если мотив соединяет в себе умение репрезентировать настоящее, понятное и известное (тема) и повествовать о чем-либо новом (рема), то он способен на уровне сюжетосложения «сдвигать сюжетную ситуацию через новое событие в новую ситуацию» [34, с. 66].

По мнению другого современного отечественного литературоведа И.В. Силантьева, мотив необходимо рассматривать в совокупности всех его составляющих. В монографии «Поэтика мотива» (2004), исследователь поэтапно рассматривает все существующие подходы к изучению мотива, затем, на материале теоретических положений предшественников, И.В. Силантьев строит модель, по которой возможно осуществить аналитическое описание мотива. Тезисное описание принципов данной модели звучит следующим образом: 1) главенствующей единицей описания служат «события, взятые в фабульно-сюжетных контекстах конкретных нарративов», то есть реализации мотива; 2) мотив (как единица, имеющая интертекстуальный характер), должен анализироваться «в системе определенного повествовательного ряда», то есть в конкретном жанре, тематике, направлении или даже эпохе; 3) при аналитическом описании мотива необходимо учитывать семантический, синтаксический и прагматический аспекты его семиотической природы; [33, с. 125-126].

Таким образом, рассмотрение разного рода подходов к изучению мотива позволяет говорить о его сложной структуре, требующей дальнейшего глубокого анализа. Мотив имеет семантическую целостность и эстетическую значимость, тесно связан с персонажами, способен моделировать сюжет. Для раскрытия истинного, глубинного смысла мотива необходимо учитывать все его составляющие.

1.3 Бытовая деталь как неотъемлемая единица художественного мира произведения

Художественная деталь является неотъемлемой частью смыслового пространства художественного текста. Детали порождают сюжет и мысли, связывают образы в единое целое. С их помощью автор не просто кодирует информацию, наполняя текст скрытыми смыслами, он придает «произведению желанную рельефность, законченность, предельную

выразительность» [16, с. 303]. Деталь не имеет однозначной расшифровки. Ее глубинный смысл каждый читатель вправе понимать по-своему. Зависит это от множества факторов: от читательского опыта реципиента, уровня восприятия текста, наполненности его словарного запаса, и даже от настроения и внимательности.

Традиционно художественная деталь является «самой малой единицей предметного мира произведения» [48, с. 287]. Однако, единого определения этого термина в литературоведении до сих пор нет, что объясняется сложностью, многогранностью самого феномена. Прежде чем перейти к рассмотрению понятия художественной детали в отечественном литературоведении, обратимся к оппозиции деталь-подробность. Зачастую эти понятия рассматриваются как синонимичные, однако уточнение взаимоотношений этих явлений поможет вычленить свойства детали, определить ее значимые, доминирующие стороны. Важность и необходимость разграничения этих понятий освещают в своих работах многие авторы (Добин Е.С., Цивин Р.Д., Сосновская В.Б., Спивак Р. и др.). Несмотря на то, что и подробность, и деталь неоспоримо являются частью художественного целого и имеют схожую функцию (способны раздвигать смысловые и образные границы текста), главное различие состоит в том, какими способами эта функция осуществляется: «Подробность воздействует во множестве. Деталь тяготеет к единичности ... Деталь – интенсивна. Подробности – экстенсивны» [16, с. 303-304]. Деталь, по сравнению с подробностью, способна формировать обширную систему ассоциативных связей, как прямых, так и косвенных, тем самым включаясь в более широкое художественное пространство. Так, например, по замечанию Р. Барта, в «Простой душе» Г. Флобера, фортепиано, мелькнувшее в описании дома Обенов, может рассматриваться не просто как предмет интерьера, а как указание на материальное благополучие хозяйки, как признак принадлежности к буржуазному классу; а стоящая на фортепиано «пирамида из коробок и картонок» – как коннотативный знак безалаберной и выморочной атмосферы дома» [3, 393 с.]. Деталь не просто перечисляет

свойства предмета, характеризуя его. Она приглашает читателя приобщиться к системе ценностей самого автора, проникнуть в ее суть. Именно поэтому деталь никогда не затеряется во множестве подробностей. Подробность, в отличие от детали, не способна создать противоречие в предмете. Как справедливо подмечено: «Деталь, вносящая в образ диссонанс, или, если воспользоваться известным термином В.Б. Шкловского, «отстраняющая деталь» ... как бы приглашает читателя внимательнее присмотреться к предмету, не скользить по поверхности явлений» [48, с. 289]. Итак, осветив некоторые различия между деталью и подробностью, рассмотрим феномен детали более подробно.

В современном литературоведении художественная деталь рассматривается многоаспектно. А.А. Черняков, исследуя деталь посредством эстетического анализа, отмечает, что деталь являет собой «форму объективации художественной идеи» [49, с. 8]. Иными словами, деталь является инструментом, при помощи которого автор имеет возможность воспроизвести элемент любого временного промежутка в сознании читателя. В.А. Кухаренко утверждает, что деталь необходима для описания внешних особенностей объектов и явлений, и главная ее цель – сделать картину целостной, дать читателю наиболее полное, достоверное изображение происходящего, раскрыть образ развернуть его [24, с. 40]. З.П. Гузар также указывает на важность детали, приводя интересное сравнение: если произведение – живой организм, то детали его клетки [15, с. 4-5]. В.М. Жирмунский отмечает визуальную, эмоциональную составляющую детали: для того, чтобы окунуться в атмосферу прошлого, воспроизвести момент «нам нужна типичная деталь, которая в обобщенной форме дает нам конкретный образ, конкретные впечатления и события эпохи» [20, с. 94]. В доказательство литературовед приводит отрывок из «Евгения Онегина» А.С. Пушкина, в котором, по его мнению, детали, описывающие дом (штофные обои, печи в изразцах), служат одной цели – «создать впечатление старинного уюта помещичьего дома» [20, с. 370]. Л.В. Чернец считает, что читатель, обращая

внимание на детали, вступает в сотворчество с автором, что он выходит за пределы сюжета и фабулы произведения, хотя и в соответствии с его замыслом. В таком случае деталь является не просто украшением, но становится сутью образа. А.Б. Есин не только рассматривает деталь как необходимую единицу художественного мира произведения, но и выдвигает классификацию деталей. По мнению литературоведа, все художественные детали можно условно поделить на два типа: внешние и психологические. Внешние детали отражают быт и всю его предметную сторону, среду обитания героев, его наружность. Внешние детали можно разбить на следующие подгруппы: а) портретные; б) пейзажные; в) бытовые (вещные). Психологические детали, в свою очередь, отображают внутренний мир героев, то есть его мысли, чувства, желания, переживания, настроения [19. 75-76]. Четкой границы между внешней и психологической деталью не существует, то есть любая деталь способна осуществлять переход из своей группы в другую, если будет наделена несколькими значениями. Так, например, топор Родиона Раскольникова, изначально будучи внешней деталью, становится деталью психологической, когда входит в мысли и переживания героя, а впоследствии вовсе становится символом разрушения, уничтожения духовного мира человека. Поскольку в данной работе особый интерес представляет бытовая деталь, рассмотрим ее содержательную сторону, характеристики и функции более тщательно.

В литературе мир вещей приобрел широкое отражение не сразу. На ранних стадиях развития литературы предметы, вещи не отображали суть героя как такового, они были описаны лишь по долгу принадлежности человека к определенному сословию, профессии. Под влиянием гуманитарных наук (археологии, истории) закрепилось отношение к художественному предмету как к очевидному представителю культур прошлого и настоящего. Функция вещных, бытовых деталей начала активно развиваться в XIX веке. В теории литературы и эстетике они стали восприниматься как когнитивные элементы, заключающие в себе важную информацию о обстановке, действии,

развитии смыслов. Так, например, ярким примером служит описание кабинетов в романе «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. Интерьер петербургского кабинета напрямую отсылает к образу состоятельного светского ветреного человека; а убранство деревенского напротив говорит о серьезности Онегина, характеризует его как человека думающего. В данном произведении детали интерьера становятся индикатором изменения характера героя. Также зачастую предметная деталь становится частью психологического состояния человека, отображает его, а в отдельных случаях даже косвенно указывает на отношение автора к персонажу [19, с. 55].

Художественный предмет в первую очередь неотъемлемый элемент мира писателя, следовательно, любая вещь подчинена всей его художественной системе. Для автора предмет является первичным материалом, исходным продуктом, который он помещает в свой мир. Включившись в систему произведения, предметы уже не имеют прямого отношения к вещам реального мира, к действительности, становящейся для произведения запредельной, поскольку «вещный мир литературы коррелирует реального, но не его двойник ... если мыслительный эмпирический предмет, поселенный в произведение, остался самим собою, это не творение истинного художника» [51, с. 25-26]. Таким образом, реальный предмет лишь является почвой для художественного предмета; первый должен погибнуть, чтобы дать жизнь второму.

Вещный мир в литературном произведении соотносится с элементами культуры в материальной, реальной действительности, но главное различие состоит в том, что предмет, вещь литературная способна «заслонять человека», и в таком случае уже не человек обладает предметом, а «человек части уподобляется вещи» [22, с. 278]. Поскольку предметная деталь является частью художественного, условного мира, граница между вещью и человеком становится зыбкой, оппозиция живое/неживое зачастую расплывчата, а предметы «живут жизнью более глубокой, чем живые действующие лица, и на вещах сосредоточился центральный интерес романа» [6, с. 147].

По замечанию Л.В. Чернец, деталь способна включаться в мотивную организацию художественного произведения, модулировать ее: «Повторяясь и обретая дополнительные смыслы, деталь становится мотивом (лейтмотивом), часто вырастает в символ» [48, с. 298]. Если по началу бытовая художественная деталь заметна, любопытна, способна удивить, то, представая в новых «сцеплениях», уже объясняет характер и включается в мотивную структуру.

Художественная деталь органично связана с литературным образом: «Детализация предметного мира в литературе не просто интересна, важна, желательна, – она неизбежна; говоря иначе, это не украшение, а суть образа» [48, с. 288]. Деталь представляет собой компонент целостного образа и сочетает в себе форму и содержание, материальное и идеальное. Благодаря своей важнейшей функции – вмещать целое в малое, художественная деталь способна порождать образ за счет незначительных черт. То внешнее, конкретное, что на первый взгляд продуцирует деталь, на самом деле находится в неразрывной связи с абстрактным, внутренним смыслом, составляющим ядро образа и заключенной в нем идее [53, с. 18]. Деталь способна «овнешнять» скрытые, внутренние процессы, глубинные психологические и личностные характеристики, с ее помощью можно раскрыть образ героя по-новому [4, с. 210]. В литературной традиции детали наделяются способностью выстраиваться в общий повествовательный ряд и в совокупности характеризовать своего владельца. Иногда автор напротив использует «минус прием» [22, с. 280], намеренно лишая героя причастности к каким бы то ни было бытовым деталям. В таком случае отсутствие вещей становится значимым, так как подчеркивает сложность характера героя.

Таким образом, художественная деталь является мельчайшей единицей предметного мира произведения, несущей большую смысловую нагрузку. Она интенсивна, имеет тенденцию к расширению смысла, к полисемантике. Бытовая деталь несет в себе визуальную, культурную, историческую

составляющую. Она продуцирует систему ценностей автора, неразрывно связана с художественным образом, способна порождать мотив.

Выводы по первой главе

Обобщая данные по первой главе выпускной квалификационной работы, можно отметить, что:

Дворянская усадьба имеет самодостаточный, автономный художественный мир. Усадьба зачастую в русском сознании идеализируется, наделяется символическими значениями тепла, уюта, покоя. Поместье наделено духовной, культурной, исторической ценностью, предающейся из поколения в поколение. В литературной отечественной традиции XIX века усадьба не просто является фоном произведения, но и выступает в качестве полноправного действующего лица, способного передавать настроения, мысли и сам образ жизни его обитателей.

Мотив является значимой единицей повествования, способной углублять и расширять проблематику текста, имеющей семиотическую целостность, эстетическую значимость, сюжетообразующий потенциал. Также мотив имеет высокую повторяемость, вариативность в событийных реализациях и инвариативность в языковой повествовательной традиции.

Бытовая деталь – неотъемлемая единица художественного мира произведения. В отличие от подробности, деталь интенсивна, способна расширять семантическое пространство текста, образовывать мотив, дополнять образ. Бытовая художественная деталь, являясь инструментом автора, продуцирует в себе систему ценностей писателя, включает в себе скрытые смыслы. Кроме того, бытовая деталь обладает эстетической, исторической, культурной ценностью, для читателя выступает в качестве кода, расшифровка которого позволяет познать подлинную суть произведения.

Глава 2 Изображение русской дворянской усадьбы в художественной литературе XIX века

2.1 Русская дворянская усадьба в романе «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина

Образ дома занимает особое место в русской литературе и культуре. Он является первичным миром человека, сосредоточием основных жизненных ценностей и традиций. Рассмотрение внутренней организации домашнего пространства, его обстановки, наполняемости предметами, вещами открывает множество смыслов, которые скрывает в себе пространство дома; все, что находится внутри него служит инструментом анализа его обитателя, что позволяет постичь «поэтическую суть домашнего пространства» [5, с. 41].

В романе «Господа Головлевы» наблюдается переосмысление традиционного понимания дома: в стенах ранее незыблемой дворянской усадьбы постепенно происходит деградация семейно-родственных отношений. Распад семьи начинается с деформации пространства дома, которое согласно традиционным представлениям должно быть нерушимым. Согласно Г. Башляру, отличительная черта дома – это его вертикальность, которая «обусловлена наличием двух полюсов – погреб и чердак» [5, с. 55]. Такое деление имеет прежде всего сакральный смысл, так как отсылает к представлению о космической триаде мироздания (подземный мир-земля-небо). В этой системе дом выступает центром, соединяющим полярные по своему смыслу погреб и чердак. Если чердак обладает родственной «небесной» семантикой, олицетворяющей высшее начало, и становится местом уединения, спокойствия, то погреб напротив является «темной сущностью дома», местом, где «тьма царит и днем, и ночью», и необходим для рационального существования обитателей дома [5, с. 56-57].

В усадьбе Головлевых чердак вовсе отсутствует, что лишает дома вертикальной сущности, обрывает его связь с высшими космическими силами.

В противовес этому, «у головлевской барыни была выстроена целая линия погребов ... все они были полным-полнехоньки, и немало было в них порченого материала, к которому приступить нельзя было, ради гнилого запаха» [32, с. 45]. В усадебных погребах – месте, в котором должны тщательно оберегаться припасы еды на зиму уже господствует разложение. Запах гнили и разложения становится все более явным по мере действия романа. Так, «давно не возобновляемая атмосфера» комнат Павла Владимировича была пропитана «противною смесью разнородных запахов ... присутствие которых прямо говорит о болезни и смерти» [32, с. 75]; в ветхом и сыром погоровском доме, в который была вынуждена перебраться помещица Арина Петровна, также всегда стоял затхлый запах, так как комната ее «никогда не освежалась и по целым неделям оставалась неубранною» [32, с. 109]; также и приехавшая в Головлево после смерти бабушки Аннинька, ощущает, как во всем громадном доме пахнет «отчуждением, выморочностью» [32, с. 177].

Усадьба выходит за рамки геометрического пространства, она очеловечивается, преобразуется, живет. Сами обитатели дома представляют его в виде живой сущности. По дороге в Головлево Степан Владимирович, старший сын помещицы-хозяйки, вспоминает прежнюю жизнь в имении и ему кажется, «что перед ним растворяются двери сырого подвала, что, как только он перешагнет за порог этих дверей, так они сейчас захлопнутся, – и тогда все кончено» [32, с. 28]. Головлевские владения начинаются с погоста, вступив в пределы которого Степан Владимирович окончательно утрачивает остатки былой бодрости. С погостом практически соседствует сама усадьба, которая «смотрела из-за деревьев так мирно, словно в ней не происходило ничего особенного; но на него ее вид произвел действие медузиной головы. Там чудился ему гроб. Гроб! Гроб! Гроб!» [32, с. 29]. В глаза бросается столкновение несовместимых понятий: «погост-усадьба», «мирно смотрящая усадьба- медузина голова; гроб». Соединение такого рода взаимоисключений

наталкивает на мысль о ложности первого впечатления, обманности поверхностного восприятия дома.

Подобный прием контраста, предшествовавший смерти Степки-балбеса, используется и далее, как бы предвещающая новую гибель: «На дворе ночь и метелица; резкий, холодный ветер буровит снег ... всю окрестность наполняет воплем ... но в барском доме светло, тепло и уютно» [32, с. 118]. Автор рисует картину, которая в сознании читателя согласуется с традиционным представлением о усадебном быте, тепле и уюте. Однако это ощущение «головлевского уюта» оказывается мнимым: в светлом барском доме вскоре состоится очередной «семейный суд», за которым последует смерть Петеньки, сына Иудушки.

Даже ночью головлевские имения не дремлют: так, в погореловской усадьбе Арина Петровна по ночам прислушивается к дому: «То хлопнуло где-то, то раздался вдруг вой, то словно кто-то прошел по коридору, то пролетело по комнате какое-то дуновение, и даже по лицу задело ... всюду тени, колеблющиеся, беззвучно движущиеся ... опять тени, опять неизвестно откуда берущийся шепот» [32, с. 109]; также после приезда сына Порфирия Владимировича из Петербурга головлевская усадьба, как бы завидев новую жертву, «мало-помалу стихает, и мертвая тишина ползет из комнаты в комнату»; мертвую тишину ощущает и Аннинька, приехавшая в затухающую усадьбу к Иудушке умирать: выбираясь из своей вечно неприбранной спальни, она слонялась «по длинной анфиладе комнат» и любила следить за тем, как постепенно стихало отдаленное топанье, как прекращалось лязганье посуды, как комнаты наполнялись тенями и «весь дом окунался в непроницаемую мглу», после которой «наступала мертвая тишина» [32, с. 281]. К концу повествования, когда последние представители головлевского рода окончательно умертвляют в себе признаки человеческого, некогда бывшие комнаты чувствуют это и превращаются в «логовища», и «головлевские хоромы окончательно цепенеют ... и из всех углов этого постылого дома, казалось, выползают «умертвия» [32, с. 290].

Важно отметить, что описания помещений усадьбы вводятся в повествование романа непосредственно перед смертью жителя комнаты. Впервые в романе встречается описание комнаты Степки-балбеса. Арина Петровна поместила сына в «особой комнате того флигеля, в котором помещалась и контора» [32, с. 29]. Несмотря на то, что флигель может вплотную примыкать к «главному» дому, его частью он не является, так имеет отдельный вход. В тексте романа не уточняется был ли флигель пристроен к усадьбе или находился поодаль нее. Важно то, что мать сознательно отделила сына от дома, не позволив барину жить с ней под одной крышей: увидев Степку-балбеса после долгой разлуки она даже «в комнаты не допустила, а так на девичьем крыльце свиделась и рассталась» [32, с. 30]. После этого эпизода дается прямое сравнение Головлево со склепом, двери которого «растворились, пропустили его, и – захлопнулись» [32, с. 31].

Комната Степана Владимировича уподоблена тюрьме. В первые дни своего заточения барин метался по комнате, «целыми днями шагал он взад и вперед» [32, с. 32]. Он даже привык к вечной темноте, окружавшей его, поскольку мать не выделяла дня него свечей, считая, что пустопорожнее хождение по комнате возможно и без света. Барин и впрямь стал узником, ожидавшим суда – приезда братьев и их решения: «Вот братья ужю приедут: какое положение они промежду себя для тебя присоветуют – так я с тобой и поступлю» [32, с. 33]. Однако «тюрьма» эта была с открытой дверью: барин мог беспрепятственно выходить из места своего обитания. И если по началу Степан Владимирович выбирался из флигеля, «в каком-то азарте пробирался от конторы к погребам» [32, с. 46], прятался за деревьями и с лихорадочным нетерпением следил за тем, как кладовые, погреба и амбары матери заполнялись припасами, то со временем Степка-балбес только безвыходно сидел в своей комнате у окна, смотря «сквозь двойные рамы» на крестьянский поселок. Его больше не интересовали усадебные приготовления к зиме, мысли не были заняты размышлениями о том, как бы своровать лишний кусок пирога и как раздобыть табаку, ему было «не нужно ничего, ничего, ничего не нужно»

[32, с. 52]. Огородившись от мира двойной оконной рамой, герой полностью изолируется от внешнего мира, только приближая свой скорый конец. В этот момент в повествование органично встраивается описание скудно обставленной комнаты, напоминающей тюремное помещение: «...печь, три окна в наружной стене, деревянная скрипучая кровать и на ней тонкий притоптанный тюфяк, стол с стоящим на нем штофом – ни до каких других горизонтов мысль не додумывалась», в котором буквально замирает время: «Перед ним было только настоящее в форме наглухо запертой тюрьмы, в которой бесследно потонула и идея пространства, и идея времени» [32, с. 51]. Такое развернутое сравнение комнаты с тюрьмой прямо отражает состояние героя, его чувства посредством осмысления пространственно-временных отношений. Сам герой, ощущая свое, казалось, безвыходное положение, мыслит себя заключенным, что незамедлительно отражается в месте его обитания. Со временем Степка-балбес не переносил даже и того света, что шел от свечей в конторе, он затворялся у себя, лишь бы «остаться один на один с темнотою» [32, с. 50]. В этой непроглядной тьме барин выпивал, приглушая в себе чувство действительности и доходя до оцепенения, так, что «само существование как бы прекращалось» [32, с. 51]. Когда однажды ночью Степан Владимирович сбегает из Головлева, Арина Петровна наконец приходит в себя и вспоминает, что «подле нее, в конторе, живет существо, связанное с ней кровными узами» [32, с. 52]. К этому моменту постылое и невольное существование барина до того доводит его комнату, что самой помещице сделалось неловко, когда она увидела ее: «Комната была грязна, черна, заслякощена ... Потолок был закопчен, обои на стенах треснули и во многих местах висели клочьями, подоконники чернели под густым слоем табачной золы, подушки валялись на полу, покрытом липкою грязью, на кровати лежала скомканная простыня, вся серая от насевших нечистот. В одном окне зимняя рама была выставлена или, лучше сказать, выдрана» [32, с. 53]. При помощи такого обилия бытовых деталей автор не просто рисует обстановку, но скорее отражает душевное состояние героя, указывает на

степень его морального падения. После увиденного Арина Петровна приказывает «вымыть и почистить его комнату, переменить постельное белье, повесить на окна шторы и проч.» [32, с. 55], но все это имеет только внешний, маскировочный эффект. Хлопоты оказываются напрасными, так как Степан Владимирович уже «погрузился в беспросветную мглу», после чего скончался.

В романе представлено три поколения Головлевых – родители, дети и внуки. Описание комнаты Владимира Михайловича, главы семейства, отсутствует вовсе, но его смерть накладывает «какой-то безнадежный колорит на весь головлевский дом ... будто и старый головлевский дом, и все живущее в нем – все разом собралось умереть» [32, с. 63]. В самом деле, после смерти двух старших представителей семьи (отца и Степки-балбеса), череда потрясений словно окутывает семью, проникая в каждое головлевское имение.

При введении в повествование представлений о дубровинской усадьбе снова встречается столкновение взаимоисключающих понятий: «Жаркий июльский полдень. На дубровинской барской усадьбе словно все вымерло»; «барский дом ... тонет в светящейся мгле»; запахи «благоуханий цветущих лип и ... миазмов скотного двора» совершенно смешались [32, с. 58]. Текст не изобилует подробностями о том, как выглядит дом снаружи, лишь кратко оговаривается, что когда-то он был выкрашен серой краской, но теперь совершенно побелел, зато «внутри царствует бесшумная тревога», предвещающая новую смерть [32, с. 58].

Комнаты дубровинского барина, Павла Владимировича, находятся антресолях. К себе он подниматься запрещал, а вниз спускался только для того, чтобы поговорить с матерью, переехавшей к нему из Головлево, хотя и беседы эти представляли из себя только ропот. На самом же деле внизу, в гостиной, интересы барина представлял только «заветный шкапчик», в котором стоял графин с водкой, который вскоре вовсе переместился к нему на антресоли. Как и в случае со Степкой-балбесом, на примере Павла Владимировича автор рисует картину постепенного угасания человека. Для барина антресоли становятся убежищем, единственным местом, в котором он

может запереться, укрыться от всех, в частности, от Иудушки. В моменты, когда приезжал его брат, барин «запирал антресоли на ключ и сидел взаперти все время, покуда Иудушка калякал с маменькой» [32, с. 73]. Об обстановке в комнате Павла Владимировича сказано немного: в первую очередь – это затхлый запах и темнота, некогда сопровождавшие Степку-балбеса. Несмотря на то, что барин был болен, спальня его никогда не проветривалась, окна были занавешены шторами, едва пропускающими свет, и даже кровать самого больного стояла «около внутренней стены, подальше от окон» [32, с. 76].

Если в начале главы дом пребывал в бесшумной тревоге, то к концу, когда в Дубровино приезжает Порфирий Владимирович не просто навестить маменьку, а застать смерть брата, дом вдруг болезненно оживает: «В доме, до сих пор тихом, вдруг поднялась тревога: «захлопали двери ... раздались крики...» [32, с. 80]. Обстановка в доме (и уже – в комнате) не передает сверх того, что читатель должен знать о ее хозяине, все бытовые детали акцентируют внимание на состоянии Павла Владимировича, подготавливая к его скорой кончине. Смертью дубровинского барина автор словно воспроизводит порядок похорон Степки-балбеса. Такой повтор указывает на отсутствие движения вперед, что усиливает чувство безысходности. Внимание акцентируется на той пустоте которая захватывает имение после смерти Павла Владимировича, что увеличивает напряженность в романе.

Усадьба в Погорелке тоже выглядит удручающе. Стоит она на возвышенном и незащищенном пространстве, не имеет ни палисадника, ни сада, существует «без всяких признаков какого бы то ни было комфорта», а сам дом «одноэтажный, словно придавленный, и весь почерневший от времени и непогод; сзади расположены были немногочисленные службы, тоже приходившие в ветхость» [32, с. 106]. Образ дома прямо связан его законными владелицами – сиротами Аннинькой и Любинькой, такими же ненужными и одинокими, как само имение. Важно отметить, что барские внуки в своем же доме жили в мезонине – «полуэтаже», пристройке. В основном в мезонине располагали прислугу, в редких случаях гостей, имел он

отдельный вход с улицы. Такая деталь указывает на то, что, как и Степка-балбес, сироты хоть и находятся в именье, но на самом деле отделены от его пространства, являются для дома чужими. С их отъездом из Погорелки дом окончательно «окунулся в какую-то безнадежную тишину» [32, с. 105], ту самую тишину, которая некогда настигла головлевский и дубровинский дома.

Усадьба перестала представлять из себя что-либо, кроме пустого пространства, от которого помещица пыталась хотя бы как-то отгородиться: «Распорядилась немедленно заколотить парадные комнаты и мезонин». За несколько месяцев жизни в одиночестве Арина Петровна осунулась, «из сдержанной женщины, которую никто не решался даже назвать старухой, получилась развалина, для которой не существовало ни прошлого, ни будущего, а существовала только минута, которую предстояло пережить» [32, с. 106], помещица словно переняла на себя те неприглядные качества дома, в котором она жила. Живя в таких условиях, барыня все чаще вспоминает Головлево, для нее оно становится «чем-то вроде светозарного пункта, в котором сосредоточивалось «хорошее житье» [32, с. 110], в котором крепкие дверные запоры, но самое главное – есть с кем поговорить. Арина Петровна стала все чаще навещать в Головлево, гостить там по несколько дней. Вечера проходили однотипно: за игрой в карты текли пустопорожние разговоры о прошлом, в котором было «лучше». Чаще всего припоминались погреба, в которых не было «нигде ни одного местечка пустого» [32, с. 123]. Важно отметить, что именно в такие вечера дом словно оживал вслед за его владельцами: «Сердце Арины Петровны веселилось и играло», и в эти моменты дом словно и сам веселился вместе с ней: «Во всех окнах светились огни, мелькали тени, так что проезжий мог думать, что тут невесть какое веселье затеялось» [32, с. 118]. Однако вскоре, сразу после «семейного суда» над Петенькой, барыня не просто перестает выезжать из Погорелки, но скорее затворяется в ней. Все время она проводит в одиночестве, перестает разговаривать с прислугой. В этот момент в дом сразу же проникают тьма и неприятный запах: «Благодаря опущенным шторам в комнате царствовали

сумерки ... воздух был тяжел и смраден» [32, с. 153], после которых незамедлительно наступает смерть помещицы. Глазами Анниньки мы видим комнаты Арины Петровны уже после ее смерти: «...постель, на которой так и лежала неубранная груда замасляных пуховиков и несколько подушек без наволочек ... пол был не метен, и густой слой пыли покрывал все предметы» [32, с. 165]. При всем просторе, что был вокруг помещицы, последнее, что окружало ее перед смертью – это грязь, пыль и тишина. Интересно противоречие, заключенное в образе Арины Петровны, ведь именно при ее жизни Головлево становится подобно склепу, родовой могиле. «Болезнь», поразившая семейство Головлевых усугублялась по мере того, как барыня приглушала свои материнские качества страстью к лихорадочному накопительству. Желание «отхватить кусок побольше» передалось и ее детям, однако с течением времени это качество не только не улучшило положение семьи, но скорее приближало ее конец.

О комнате сироты Анниньки сказано немного. Автор кратко описывает уже привычную для головлевского дома обстановку: неприбранную спальню, в которой даже «принадлежности для белья и туалета валялись разбросанные по стульям и на полу» [32, с. 280]. Если в первый свой приезд в Головлево после смерти бабушки Аннинька чувствовала себя взаперти, усадьба представлялась ей тюрьмой, из которой нужно как можно скорее выбраться, то во второй, последний свой визит погорелковская барыня уже не ощущала того холода, что растекался по дому, не пугалась вечной тишины, лишь иногда нарушаемой прислугой. У погорелковских сирот в целом отсутствует понимание дома и его пространства. Вырвавшись от бабушки, их домом стали гостиницы, бесконечно сменяющие друг друга номера и квартиры. Для сестер стала привычной та жизнь, в которой ощущение дома и семьи не нужно. Только раз посреди гвалта офицеров, грязной сцены убогого театрального зала Аннинька вспоминает, что у нее есть «свой дом, свои могилы» [32, с. 163]. Однако это было лишь впечатление, которое растворилось в действительности: свой дом представлял собой ветхое и сырое жилище «на

тычке», свои могилы – заброшенный уединенный погост вдалеке от всякого селения, могилы которого даже не имели надписей. Была церковь, принадлежавшая к числу бедных: «...штукатурка местами обвалилась и обнажила большими заплатами кирпичный остов, колокол звонил слабо и глухо; риза на священнике обветшала» [32, с. 164]. При всей набожности семьи Головлевых на богоугодные дела пожертвований они не делали, только раз «Арина Петровна пообещались колокол было новый соорудить» [32, с. 193]. Сам батюшка тоже жил в убогой обстановке: в единственной чистой комнате «царствовала какая-то унылая нагота», «обоев на станах не было» и в самой комнате был неприятный запах, «словно она издавна служила кладбищем для тараканов и мух» [32, с. 190]. Все то, что составляло скудное наследство сироты характеризует полное отсутствие какой бы то ни было родовой преемственности, отражает утраченную духовную связь между поколениями, указывает на нравственное умирание семьи.

Обратимся к пространству, принадлежащему центральному персонажу романа – Иудушке. По мере действия романа связь с внешним миром постепенно ограничивается, и вся головлевская усадьба словно начинает сужаться. После того как Иудушка стал полноправным хозяином усадьбы, сперва он бесшумно ходил по коридорам, подслушивал у дверей. Затем пространство сосредоточилось главным образом на столовой, из которой для Иудушки теперь только два пути: в образную или в кабинет. В столовой «кровопийца» мог неустанно пустословить, что составляло для него подлинное наслаждение. Но по мере действия романа, когда выговаривать и поучать стало некого: «...в доме тоже никого докликаться было нельзя» [32, с. 236], пространство дома для Порфирия Владимировича сжалось до пределов его «убежища» – кабинета. В нем он чувствовал себя безопасно, былая жажда всепоглощающего контроля исчезла, для него все шло своим чередом, потому как «в кабинете, один на один с самим собою, он чувствовал себя полным хозяином, имеющим возможность праздномыслить, сколько душе угодно» [32, с. 243]. Герой полностью ограждается от внешнего мира, запершись у себя

в кабинете, он постоянно о чем-то мечтает, с кем-то спорит, плетет против кого-то интриги. Пространство вне кабинета – пустое, ненужное, разрушающееся. Из кабинета барин, наперекор своим привычкам, выбегал в столовую только для того чтобы спешно съесть обед, лишь бы поскорее уйти к себе. Там «Порфирий Владимирович был счастлив. Он плотно закрывал окна и двери, чтобы не слышать, спускал шторы, чтобы не видеть» [32, с. 246]. Возникает та самая тишина и тот мрак, некогда сопровождавшие перед смертью членов головлевской семьи. Весь постылый, пустоутробный, цепенеющий дом полностью отражает состояние души «последнего представителя выморочного рода», который к концу повествования вовсе перестает быть человеком и становится только «живым призраком» [32, с. 290].

Таким образом, в романе «Господа Головлевы» обнаруживается переосмысление образа русской дворянской усадьбы в литературе. Головлевское имение разрушается вслед за его обитателями, возводя распад семьи и каждого ее члена в отдельности в крайнюю степень. По мере действия романа деталь начинает образовывать сквозной мотив – мотив всеобщего разложения. Все те метаморфозы, которые происходят с домом помещиков, замыкаются в приговор, вынесенный в последней главе: «Головлево – это сама смерть, злобная, пустоутробная; это смерть, вечно подстерегающая новую жертву ... все смерти, все отравы, все язвы – все идет отсюда» [32, с. 282].

2.2 Русская дворянская усадьба в поэме «Мертвые души» Н.В. Гоголя

Поэму «Мертвые души» по праву можно назвать главным творением Н.В. Гоголя, одним из произведений, являющихся знаковыми для русской художественной литературы. Неслучайно, что именно на примере этого труда представляется возможным проследить особенности русской дворянской усадьбы и скрытых в ней смыслов.

Предметный мир Гоголя уникален: интерьеры, создаваемые автором разнокачественны, наполнены удивительными предметами, имеющими общее свойство странности. Такое впечатление о вещном мире создается при помощи характера авторской позиции. Для писателя важно преобразовать пустынное пространство, сделать его «разумным, организованным, заполненным», ведь только в таком случае пространство дома обретает смысл, а вещь, как бы предчувствуя демиурга-«установителя» обретает подлинный дом [38, с. 34].

Известно, что основу композиции первого тома «Мертвых душ» составляют трехступенчатая конструкция: включение Чичикова в общество губернского города NN; визиты героя к помещикам, усадьбы которых расположены за пределом города; бал губернатора. Гоголь помещает частное в общее: странствие главного героя по имениям помещиков раскрывает процесс разложения всего российского крепостнического слоя через моральный упадок отдельных личностей. Особое внимание автор уделяет детальному описанию жилищ помещиков, так как именно в пространстве дома заключена главная суть ее обитателя [35, с. 39].

Посещение Чичиковым каждого из череды помещиков (Манилов; Коробочка; Ноздрев; Собакевич; Плюшкин) дается в мельчайших подробностях. Усадьба Манилова располагалась на возвышении, покрытым вокруг аккуратно постриженным дерном. Сам дом «каменный, в два этажа» [13, с. 17]. Внутри дома «чего-нибудь вечно недоставало: в гостиной стояла прекрасная мебель, обтянутая щегольской шелковой материей, которая, верно, стоила весьма недешево; но на два кресла ее недоставало, и кресла стояли обтянуты просто рогожею», в некоторых комнатах мебели не было вовсе [13, с. 20]. Во внешнем и внутреннем виде дома присутствует некая карикатурность, незавершенность, неполнота, сочетающиеся с претензией на изысканность, заявкой на европейский манер. Предметы мебели и быта в доме Манилова сочетают в себе одновременно признак ухоженности, дороговизны и в то же время небрежности, незаконченности, что говорит о неразумности

хозяина: «Ввечеру подавался на стол очень щегольский подсвечник из темной бронзы с тремя античными грациями, с перламутровым щегольским щитом, и рядом с ним ставился какой-то просто медный инвалид, хромой, свернувшийся на сторону и весь в сале» [13, с. 21].

Кабинет Манилова обращен окном на лес, и, по замечанию Чичикова, был не без приятности: «...стены выкрашены были какой-то голубенькой краской вроде серенькой, четыре стула, одно кресло, стол ... насыпан был просто кучею на столе <табак>, на обоих окнах тоже помещены были горки выбитой из трубки золы, расставленные не без старания очень красивыми рядками» [13, с. 27]. Вся обстановка в кабинете помещика сигнализирует о его лени, безалаберности и непрактичности. Если реальный дом Манилова похож на воображаемый, то в своих мыслях он еще больше гиперболизирует его образ. В своих фантазиях он строит «огромнейший дом с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву и там пить вечером чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах» [13, с. 33]. Через образ дома автор обнажает еще одну черту характера Манилова – мечтательность, безволие, фантазерство, которые не смогут одолеть схватку с действительностью.

Помещица Коробочка принадлежит к ряду тех небольших помещиц, которые «плачутся на неурожаи, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают понемногу деньжонок в пестрядевые мешочки, размещенные по ящикам комодов» [13, с. 39]. Коробочка отличается скопидомством, в ее доме можно найти практически все: нитяные моточки, платочки, ночные кофточки и прочее. Собираательство Коробочки можно назвать плодотворным, поскольку она копит не только ненужный хлам, но и деньги, что заметно по состоянию ее деревни, в которой все было как следует: «...изветшавший тес на крышах везде был заменен новым; ворота нигде не покосились, а обращенных к нему крестьянских крытых сараев заметил он где стоявшую запасную почти новенькую телегу, а где и две» [13, с. 42].

Усадьба помещицы не отличается привлекательностью, своим видом напоминает курятник: домик небольшой, приземистый, окна выходят во двор к курам, комната внутри «обвешана старенькими полосатыми обоями; картины с какими-то птицами; между окон старинные маленькие зеркала с темными рамками в виде свернувшихся листьев», во всех углах комнаты были перья, вылетающие из взбиваемых перин, и даже часы издавали шипенье, пробивая очередной час [13, с. 41]. Создается противоречивый образ хозяйки: с одной стороны, каждая деталь интерьера говорит о прижимистом характере помещицы (куда ни посмотри – за каждым зеркалом заложены были письма, карты, чулки), подчеркивается ее мелочность; с другой стороны, такая «бережливость» в положительном ключе отражается на жизни ее крепостных. При таком карикатурном изображении дома, важно подчеркнуть, что внутри него чисто, хозяйство организовано так, чтобы к нему нельзя было придраться: так, в гостиной, где спал Чичиков, утром «давно уже было все прибрано, роскошные перины вынесены вон, перед диваном стоял покрытый стол» [13, с. 49]. При всей своей хозяйственности помещица обладает скверным характером, она ограничена, глупа, «дубинноголова».

Если усадьба Манилова находится на возвышении, то Ноздрева – в низкой местности: «Во многих местах ноги их выдавливали под собою воду, до такой степени место было низко» [13, с. 67]. Внутри дом Ноздрева совершенно беспорядочен, в нем все разбросано, недоделано, неустроено, да и сам помещик показан «в раззоре» [7, с. 103]. Комната, служившая кабинетом помещика, не имела ни бумаги, ни книг, зато была увешана саблями и ружьями. Весь дом Ноздрева подчинен странной «игре природы» [26, с. 246], все его вещи существуют как бы по оплошности. Это и «турецкие кинжалы, на одном из которых по ошибке было вырезано: «Мастер Савелий Сибиряков»; и шарманка, которая оканчивала мазурку вальсом; разного рода трубки – «деревянные, глиняные, пенковые, обкуренные и необкуренные, обтянутые замшею и необтянутые»; кiset, вышитый влюбившеюся в Ноздрева на почтовой станции графией [13, с. 68]. Все это нелепо, несуразно,

как и сам помещик. Его дом неуютен, грязен, бестолков, чего не замечает хозяин: «...кажется, половая щетка не притрогивалась вовсе. На полу валялись хлебные крохи, а табачная зола видна даже была на скатерти» [13, с. 76]. Все детали в доме Ноздрева указывают его бесшабашный характер, герой страдает только от избытка задора, но не от хозяйственных нужд.

Примечательно, что дом Манилова не имеет забора, так как в тексте отмечается, что он открыт взору; усадьба Коробочки, как практичной помещицы, имеет и ворота, и забор; у Ноздрева забором обнесена только пасарня. Можно сказать, что она по своей функции замещает барский дом, а сами собаки для хозяина словно дети, ведь и сам Ноздрев в окружении своих питомцев смотрится совершенно как отец.

Усадьба Собакевича находилась посреди деревни: «...деревянный дом с мезонином, красной крышей и темно-серыми или, лучше, дикими стенами ... двор окружен был крепкою и непомерно толстою деревянною решеткой» [13, с. 85]. Дом, как и его обладатель, практичен и груб. Поместье Собакевича представлено как настоящая крепость, сам же хозяин является пародийным образом русского богатыря. В конюшне, сарае и кухне Собакевича были «полновесные и толстые бревна, определенные на вековое стояние», избы в деревне не имели ничего лишнего: не было кирпича, резных узоров и прочего, «все было пригнано плотно и как следует», «словом, все, на что ни глядел он, было упористо, без пошатки, в каком-то крепком и неуклюжем порядке» [13, с. 86]. Несмотря на такую практичность и основательность, помещик имеет слабую связь с внешним миром, окна на одной стороне дома вовсе заколочены, ест только одно, маленькое окошко, необходимое для освещения темного чулана. Внутри дома помещика также присутствуют некоторые аномалии. Стены украшали картины, на которых «все были молодцы, все греческие полководцы, гравированные во весь рост... Все эти герои были с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу», но в то же самое время между «крепкими греками, неизвестно каким образом и для чего, поместился Багратион, тощий, худенький, с маленькими знаменами

и пушками внизу и в самых узеньких рамках» [13, с. 87]. В глаза бросается противоречие: желание, чтобы всюду его окружали сильные и здоровые люди дает осечку, страсть хозяина ко всему большому, крепкому скорее мнимая, чем реальная. Сходство хозяина с вещным миром дома и его обстановкой нарочито подчеркивается Гоголем на протяжении всего романа, особенно эксплицировано это в образе Собакевича: «Чичиков еще раз окинула комнату, и все, что в не ни было, – все было прочно, неуклюже в высочайшей степени и имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома; в углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах, совершенный медведь. Стол, кресла, стулья – все было самого тяжелого и беспокойного свойства, – словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: «И я тоже Собакевич!» или: «И я тоже очень похож на Собакевича!» [13, с. 88]. Сложно определить кто из пары «человек-вещь» главенствует в доме и диктует образ самой жизни. Если образ Коробочки явно указывает на мимикрию человека под предмет, то у Собакевича скорее происходит соединение человеческого с предметным в некий единый конгломерат.

Описание поместья Плюшкина в повествовательной канве занимает значительно больше объема, чем все предыдущие имения. Образ дома Плюшкина также обладает антропологическим измерением, поскольку соотнесен с образом человека. Дом, в первую очередь, вызывает определенные ассоциации: «Каким-то дряхлым инвалидом глядел сей странный замок, длинный, длинный непомерно. Местами он был в один этаж, местами в два; на темной крыше, не везде надежно защищавшей его старость, торчали два бельведера, один против другого, оба уже пошатнувшиеся, лишенные когда-то покрывавшей их краски. Стены дома ощеливали местами нагую штукатурную решетку и, как видно, много потерпели» [13, с. 103]. Образ дома выдержан в духе типичных для Гоголя проникновений странного и необычного в изображаемый предмет, в представлении снова возникает аномалия, так как описание построено как характеристика одного строения (помещичий дом) через другое (замок). Очевидные объекты дряхлости и

инвалидности отсылают прежде всего к загадочному прошлому владельца дома. Номинация «замок» в контексте приобретает не комические, а скорее грустные ассоциации. Плюшкин отделен от внешнего мира, его жилище отражает инверсию архетипического представления о доме как символе порядка, уюта, чистоты. Практически все окна дома забиты досками, заставлены ставнями. А те, что избежали такой участи «были подслеповаты; на одном из них темнел наклеенный треугольник из синей сахарной бумаги» [13, с. 104]. Дом помещика представляет собой не просто ветхое и заброшенное, а скорее вымершее место. На эту мысль наталкивает и вид хозяина, фигура которого похожа не то на женскую, не то на мужскую, так, что Чичиков принимает Плюшкина поначалу за ключницу, а потом за ключника, что уподобляет помещика призраку. Ощущение вымершего места усиливается, когда герой «вступил в темные широкие сени, от которых подуло холодом, как из погреба. Из сеней он попал в комнату, тоже темную, чуть озаренную светом, выходявшим из-под широкой щели, находившейся внизу двери. Отворивши эту дверь, он наконец очутился в свету и был поражен представшим беспорядком» [13, с. 107]. Вхождение Чичикова в дом Плюшкина отсылает к мифопоэтическому нисхождению в потусторонний, иной мир, в хаотический беспорядок, сопровождающийся холодом и тьмой. Герой словно попадает в царство мертвых, но если в готических романах замок ассоциируется с физической смертью, то «странный замок» Плюшкина хранит вещи, становящиеся атрибутами духовной смерти. Комната помещика производит впечатление «настоящей кунсткамеры» [23, с. 131], и все, что окружает Плюшкина превращается в некотором роде в музейные экспонаты, не обладающие антикварной ценности, поскольку они навсегда утратили свое назначение: «...стоял прислоненный боком к стене шкаф с старинным серебром, графинчиками и китайским серебром. На бюро, выложенном перламутною мозаикой» лежало множество мусора, бумажек, кусочков материи, тряпочек и прочее [13, с. 106].

Примечательно, что описание «странного замка» предшествует биографии помещика, которая имеет значимость в истории умирания дома. Внутри и снаружи жилище Плюшкина перенасыщено прошлым, неизгладимо наложившим отпечаток на действительность, сам дом становится двойником прошлого, его оборотной стороной. Автор рисует картину постепенного умирания героя: после смерти жены дом словно опустел, с каждым годом «притворялись окна в его доме», с каждым годом «уходили из вида более и более главные части хозяйства», взгляд хозяина все чаще останавливался на мелочах, кругозор становился все уже [13, с. 110]. Как для героя, так и для его дома губительным оказывается разрушение семьи, которая в прошлом была изображена с проекцией на идиллию.

Представляется возможным установить соотнесенность быта Плюшкина со всеми другими помещиками, благодаря чему выявляется корреляция между образами владельцев поместий. Так, в сравнении с мечтами Манилова о доме с бельведером, у Плюшкина имеется целых два, но оба соответствуют страной реальности. Оба помещика держат в своих домах абсолютно бесполезные, хаотичные вещи, обоих роднит привязанность к сору, к золе.

Также автор обращает внимание на то, что дом помещицы Коробочки одолели мухи, которые, несомненно отсылают к грязи, нечистоте, разложению духовной жизни, к внутреннему, моральному распаду помещицы, но, однако, в ее усадьбе мухи живые и даже крайне назойливы. У Плюшкина же все мухи мертвые: «...рюмка с какой-то жидкость и тремя мухами, накрытая письмом» [13, с. 108]; чернильница с «множеством мух на дне» [13, с. 113]; графинчик с ликером, в который набилось множество разного рода мошек и «козявок» [13, с. 116].

Существует сходство и между Ноздревым и Плюшкиным. Оба тяготеют к приобретательству. Но если у Ноздрева покупки обусловлены глупостью и простодушием, то у Плюшкина – патологической алчностью, его

собираательство бесполезно и разлагающе, тогда как для Ноздрева приобретенные (купленные) вещи практически ничего не значат.

Как и у Собакевича, дом Плюшкина окружает прочный забор, а ворота «заперты наглухо, ибо в железной петле висел замок-исполин». Оба помещика, конечно, хотят таким образом отгородиться от внешнего мира, выделить личное пространство, но забор Собакевича дополнительно характеризует его как хозяйственного и практичного помещика, а забор Плюшкина скорее обязан приглушать его страх быть ограбленным.

Таким образом, через образ усадьбы Гоголь проецирует всю социальную жизнь помещичьей России. Жилища некоторых (Ноздрева, Коробочки и Плюшкина) представляют собой дом без семьи, что противопоставляется архетипическому представлению дома. Каждое из имений отражает патологию, поразившую дворянское общество того времени: мечтательность и наивность; стяжательство и скопидомство; нахальство и неразумность.

2.3 Русская дворянская усадьба в романе «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева

Для И.С. Тургенева образ русской дворянской усадьбы являет собой культурный идеал в пространстве России. В произведениях автора усадьба не является декорацией, среди которой разыгрываются основные события, напротив, это живописный образ, воплощающий в себе закономерные условия быта дворян, их жизненный уклад, традиции и правила. Кроме того, размышления о усадебном мире не покидали писателя всю жизнь, образ «дворянского гнезда» был для Тургенева глубоко личным. Писатель делился с П.Д. Боборыкиным: «Жизнь моя сложилась так, что я не сумел свить собственного своего гнезда. Пришлось довольствоваться чужим» [39, с. 82].

Роман «Дворянское гнездо» сочетает в себе все элементы усадебного метатекста (дом, быт, интерьер, портрет) [18, с. 25], что позволяет расширять границы восприятия произведения. В романе представлено несколько

помещичьих усадеб, рассмотрение быта которых поможет более глубокого проникнуть в образ их владельцев, увидеть скрытые смыслы, иначе взглянуть на произведение в целом. Центральными, значимыми для понимания романа оказываются: имение Калитиных; усадьба в Васильевском, куда переезжает главный герой – Лаврецкий; парижская квартира Варвары Павловны.

Обратимся к образу дома Калитиных, в котором будут разворачиваться все основные события. Городская усадьба Калитиных представляет собой некоторый культурный центр, место, в котором собирается дворянская часть общества, ведутся светские беседы, играют в преферанс. Усадьба имеет сюжетообразующую роль, поскольку именно в ней происходят значимые для хода повествования события. Помимо этого, дом и его внутреннее убранство важны для композиционного и мотивного строя романа.

Изначально, с первых страниц романа дом наделяется положительной коннотацией: «Перед раскрытым окном красивого дома...»; «Дом ее принадлежал к числу приятнейших в городе» [41, с. 5-7]. Детальное описание получает комната Лизы, главной героини романа. Отмечается, что она находится на втором этаже дома матери. Несмотря на то, что комнатка небольшая, автор наделяет ее статусом особой. Она называлась детской, поскольку Лиза родилась в ней. И в самом деле, в описании мелькает что-то детское, невинное, будто это комната ребенка, но не девушки: «...Небольшая, светлая, с белой кроваткой, с горшками цветов по углам и перед окнами, с маленьким письменным столиком, горкою книг и распятием на стене» [41, с. 246], – такой же особенной, светлой и нравственно чистой является и сама Лиза. Девушка тщательно следит за порядком в своей комнате, убирается в ней «не спеша, без шума, с какой-то умиленной и тихой заботливостью на лице» [41, с. 247]. Такое поведение не только особым образом характеризует героиню, но и репрезентирует всю ее жизнь в целом. Подобный «порядок» она пытается навести и в своей жизни – также тихо уходит в монастырь, также кротко живет в нем.

Обстановка внутри дома освещается мало. Известно, что центром дома является его гостиная: именно там действующие лица романа взаимодействуют между собой в большей степени, раскрываются во время дружеских бесед и споров. По справедливому замечанию М.М. Бахтина, именно гостиная-салон характеризуется «локальностью совершения событий» [4, с. 395]. При анализе контекста можно мы узнаем, что в гостиной находилось фортепиано, на котором играла Лизавета, было несколько широких вольтеровских кресел, стояли пьльцы с канвой и ломберные столы. Все эти предметы интерьера становятся знаком принадлежности семьи к дворянской культуре, а также производят впечатление давно обжитого пространства. В сцене, представленной в эпилоге, сам дом и его главное внутреннее наполнение (гостиная, фортепиано, пьльцы) становятся символом прошлого, пространством воспоминаний Лаврецкого: «Обои в обеих комнатах были другие, но мебель уцелела; Лаврецкий узнал фортепиано; даже пьльцы у окна стояли те же, в том же положении – и чуть ли не с тем же неоконченным шитьем, как восемь лет тому назад» [41, с. 256-257]. Именно эти бытовые детали возвращают Лаврецкого к воспоминаниям о счастливом, но коротком времени, которое он провел рядом с Лизой.

Дом Калитиных, в котором происходит смена старых порядков дворянской жизни, нарушается привычный ход событий и осуществляется переоценка идеалов выступает в качестве символа дворянского гнезда, где несмотря ни на что не прерывается связь поколений. После смерти прежних владельцев усадьбы «дом Марьи Дмитриевны не поступил в чужие руки, не вышел из ее рода, гнездо не разорилось» [41, с. 254]. Дом, заполненный новым поколением, молодежью – подросткой Шурочкой, Леночкой, превратившейся в красивую стройную девушку, сыном Марьи Дмитриевны и его молодой женой – «как будто помолодел: его недавно выкрашенные стены белели приветно, и стекла раскрытых окон румянились и блестели на заходившемся солнце» и «все в нем изменилось, все стало под лад новым обитателям» [41, с. 255].

Рассмотрим деревенскую усадьбу Васильевское, когда-то принадлежащую Глафире Петровне, и после ее смерти доставшуюся Лаврецкому. В сознании героя усадьба ассоциируется с синонимичными для него понятиями дома и родины: «Вот я и дома, вот я и вернулся» [41, с. 97], «...никогда не было в нем так глубоко и сильно чувство родины» [41, с. 103], несмотря на то, что в этом доме в первый вечер он был словно гость [41, с. 100]. Примечательно, что дом в восприятии Лаврецкого представляет собой некую живую сущность, способную воспринимать человека как хозяина или врага: «...ему казалось, что обступившая его со всех сторон темнота не могла привыкнуть к новому жильцу, что самые стены дома недоумевают» [41, с. 101].

Весь дом, потомственное имение с его внутренним убранством для героя играет роль родовой, семейной памяти. Описание Васильевской усадьбы нарочито демонстрирует связь поколений во времени и пространстве: «Небольшой домик, куда приехал Лаврецкий и где два года тому назад скончалась Глафира Петровна, был выстроен в прошлом столетии, из прошлого соснового леса; он на вид казался ветхим, но мог простоять еще лет пятьдесят или более» [41, с. 96].

Некоторые предметы в Васильевской усадьбе выступают в качестве характеристики ее прежних обитателей. Так, например, некоторые психологические черты Глафиры Петровны можно проследить через отношение помещицы к бытовым предметам. На непреклонность, твердость и даже упрямство характера барыни указывает ее любимое кресло в гостиной, «с высокой и прямой спинкой, к которой она и в старости не прислонялась» [41, с. 97]; о религиозности и настойчивости свидетельствует образ, висевший над изголовьем кровати, а также «истертый, запачканный воском коверчик» [41, с. 98] в образной возле спальни; «узкая кровать» и «стеганое жидкое одеяльце» говорит о непритязательности хозяйки [41, с. 97]; об уважительном отношении к своим потомкам, сохранении теплой памяти о своих предках говорит венок, висящий на угле старинного портрета прадеда, Андрея

Лаврецкого, который «сами Глафира Петровна изволили сплести» [41, с. 98], как символично, что сплетен он был именно из иммортелей – цветка-бессмертника, который никогда не увядает. Примечательно, что портрет Андрея Лаврецкого висел на главной стене, что также подмечает почтительное, уважительное отношение к своему праотцу. Через сам портрет дается дополнительная характеристика прадеда: «...темное, желчное лицо едва от почерневшего и покоробленного фона; небольшие злые глаза угрюмо глядели из-под нависших, словно опухших век; черные волосы без пудры щеткой вздымались над тяжелым, изрытым лбом» [41, с. 97]. Портрет прадеда также создает мощную вневременную связь: в один момент предок словно оживает, чтобы вынести порицание своему правнуку за его недавние мысли и поступки: «Лаврецкий не мог сидеть в гостиной: ему так и чудилось, что прадед Андрей презрительно глядит с полотна на хилого своего потомка. «Эх ты! Мелко плаваешь!» – казалось, говорили его набок скрученные губы» [41, с. 223]. В романе также встречаются портреты отца и матери Федора Ивановича: «...пастелевый портрет его отца в молодости, с мягкими кудрями, рассыпанными по лбу, с длинными томными глазами и полураскрытым ртом, и почти стертый портрет бледной женщины в белом платье, с белым розаном в руке, – его матери» [с. 106]. Портрет матери для Лаврецкого с одной стороны символизирует детство, с другой отражает страдания, перенесенные ей при жизни; портрет отца передает стороны его характера: ветренность, детскость, даже некоторую инфантильность. Важным становится то, где хранились изображения родителей Федора Ивановича: «В туалетном столике Глафиры Петровны Лаврецкий нашел небольшой пакет, завязанный черной ленточкой, запечатанный черным сургучом и засунутый в самую глубь ящика» [с. 105]. Если портрет прадеда Андрея находился на самом видном месте, пробуждал гордость и уважение за род, то портрет брата и его жены был убран вглубь, подальше от чужих глаз. По замечанию Г. Башляра, «шкаф с его полками, секретер с его ящиками, сундук с двойным дном – это не что иное, как механизмы тайной психологической жизни» [5, с. 127]. Таким же было и

устройство Глафиры Петровны – при всей своей строгости и холодности она оберегала портреты от посторонних глаз.

В Васильевском также находятся предметы, выступающие в качестве хранителей культурной, духовной и бытовой жизни предыдущих хозяев имения, отсылающие к прошлой эпохе. К ним можно отнести «тонкие белые диванчики в гостиной, обитые глянцевым белым штофом» [41, с. 97], которые живо напоминали екатерининские времена; «туалетный столик из штучного дерева, с медными бляхами и кривым зеркальцем, с почернелой позолотой» [41, с. 98], стоявший у окна, поближе к свету; старинные книги и портреты; «небольшой, но прерьяный и шумливый самоварчик» и «граненый графинчик с круглой стеклянной пробкой и узким горлышком» [41, с. 100], принадлежащие, по замечанию дворецкого Антона, самому барину Андрею Афанасьевичу.

Васильевское наделено особым обобщающим смыслом, оно является местом сосредоточения духовной, семейной памяти. Возникает оппозиция свой-чужой. Тургенев не изменяет традиционного представления дома, его архетипа. Дом – это «свой» мир, это усадьба, спокойная, тихая, безмятежная это упорядоченное пространство, родное, обжитое. «Чужой» – беспорядочный мир вне дома, хаотичный и беспокойный. Васильевскому противопоставляется парижская квартирка Варвары Павловны, как место неродное, отдаленное. В Франции она нашла квартирку «премиленькую, в одной из тихих, но модных улиц Парижа; мужу сшила шлафрок, какого он еще и не нашивал; наняла щегольскую служанку, отличную повариху, расторопного лакея; приобрела восхитительную каретку, прелестный пианино» [41, с. 77]. Изящная квартирка, наполненная роскошной модной мебелью с полнотой характеризует ее хозяйку, Варвару Павловны, такую же элегантную и изысканную, но совершенно пустую, бессодержательную внутри. У героини совершенно отсутствует чувство дома, она не ощущает прямой связи усадьбы с предками, не восприимчива к родовому наследию. Для Варвары Павловны важно только внешнее содержание, в ее поверхностном

представлении дом должен выглядеть блестяще снаружи, должен быть наполнен утонченными предметами быта, выказывать деликатный вкус хозяев. Так, прибыв в Лаврики, родовое поместье Лаврецкого, Варвара Павловна восприняла его как «степное захоlustье» [41, с. 74], в котором она не намерена была задерживаться. Без умения отказываться от удобства, в Лаврики она привезла с собой атрибуты своей красивой, комфортной жизни: «...Прелестные дорожные несессеры, восхитительные ящики и кофейники» и прочее. Однако усадьба оказалась далека от представлений героини: дом казался ей «грязным и темным, прислуга смешною и устарелую» [41, с. 75]. Совсем скоро она увезла мужа из деревни в то пространство, в котором она ощущала себя комфортно – в элегантную светлую квартирку, находящуюся подальше от родового «гнезда».

В современном литературоведении за пределами исследований зачастую остаются такие значимые для художественного пространства дома элементы, как дверь и окно. Эти составляющие дома – сквозные пространственные образы, устойчиво использующиеся в литературе. Они имеют специфическое назначение: «обеспечивают проницаемость границ», то есть служат средством связи между домом и внешним миром [1, с. 135]. В работе «Поэтика пространства» Гастон Башляр, размышляя о диалектике внешнего и внутреннего отмечает, что «дверь – схематичное изображение грандиозных возможностей», что этот обычный неодушевленный предмет способен наполниться «богатой душевной жизнью» и вызывать «представления о нерешительности, об искушении, о желании, о защищенности, о свободном доступе, о почтении» [5, с. 298-299].

В романе «Дворянское гнездо» двери, пороги и окна наполнены глубоко индивидуальным содержанием. Они упоминаются для того, чтобы акцентировать внимание читателя на отношения между героями.

Интересно, как через положение относительно двери, порога можно проследить развитие отношений главной героини, Лизы, с Пашиным. Первое упоминание об их встрече происходит в самом начале романа: «Минуту спустя

он вбежал, помахивая хлыстиком, из двери передней в гостиную; в то же время на пороге другой двери показалась стройная, высокая, черноволосая девушка лет девятнадцати – старшая дочь Марьи Дмитриевны, Лиза» [41, с.15]. В данном эпизоде, в сущности, предопределена судьба героев относительно друг друга: в скором времени Лиза, невзирая на уговоры матери, отвергнет предложение Паншина, и случайный выбор «не той двери» в последствии станет пророческим. Так же и объяснение в чувствах, сказанное на пороге, осталось без ответа: «Внизу, на пороге гостиной ... Владимир Николаевич прощался с Лизой и говорил ей, держа за руку: «Вы знаете, кто меня привлекает сюда ... к чему тут слова, когда и так все ясно» [41, с. 39]. Порог, выполняя свою главную функцию, разграничивает «свое» и «чужое» и становится «водоразделом», символом невозможного соединения героев.

Перед Лизой и Лаврецким, напротив, появляются раскрытые двери: «... прошли по комнате, остановились перед раскрытой дверью сада...» [41, с. 170], того самого сада, в котором Лаврецкий вскоре объяснится Лизе в своих чувствах. Пробравшись в калитинский сад, Лаврецкий видит дом, который, словно живой, «вдруг глянул на него своим темным фасом; в двух только окнах наверху мерцал свет: у Лизы горела свеча за белым занавесом, да у Марфы Тимофеевны в спальне ... внизу дверь на балкон широко зевала, раскрытая настежь» [41, с. 171]. Окна, как известно, являются глазами дома, и если в них горит лампа, свеча, то это уже знак «напряженного ожидания» [5, с. 75]. Символично, что дом смотрит на Лаврецкого через окна Лизы и Марфы Тимофеевны, единственных своих обитателей, которые искренне, с теплотой принимают Федора Ивановича.

В некоторых эпизодах окно приобретает иное, символическое значение и служит связью между миром природы и миром человека. В таких случаях, когда мы говорим о проникновении природы в мир человека, речь идет не о буквальном присутствии природных сил в доме/комнате, а о том внешнем впечатлении за окном, которое становится «содержанием сознания героя» [40, с. 1038]. Так, прибыв в Васильевское, Лаврецкий первым делом велит открыть

всюду окна, и тем самым не просто желает впустить свежий воздух и свет в дом, но и в свою жизнь, которой в тот момент не доставало свежести, спокойствия и света; в сцене возвращения из Васильевского опущенное окно в карете Лизы создает гармонию между природой, теплой и тихой, и душевным состоянием главных героев, также ощущавших спокойствие и умиротворение; наконец в тот вечер, позже ставший знаковым для Лизы и Лаврецкого, Марья Дмитриевна велит отворить все окна и двери в сад, считая, что в такой прекрасный вечер должно насаждаться природой, даже «несмотря на свое отвращение к сквозному ветру» [41, с. 165].

Также двери привносят дополнительный смысл, когда фигурируют в отношениях между главными героями и второстепенными. Так, у лакеев, дворецких и горничных видна модель поведения, закрепленная крепостным правом – они всегда нерешительно топчутся у дверей: старушка Апраксея, имевшая давнюю привычку служить безответно, в первый день после приезда Лаврецкого в Васильевское сразу же «остановилась у дверей в ожидании приказаний» [41, с. 98]; дворецкий Антон в присутствии Федора Ивановича всегда «становился у двери, заложив назад руки» [41, с. 104], и после долгих размышлений решался наконец заговорить с баринном; а когда старик замечал, что Лаврецкому не по себе, он громко вздыхал «несколько раз за дверью, да несколько раз на пороге» [41, с. 223], и только после такого обозначения своего присутствия осмеливался подходить к нему; также в доме Калитиных во время всеобщей горничные и лакеи «становились сплошной кучей перед дверями» [41, с. 163]. Сам писатель был сторонником ликвидации крепостного права. В анализируемом романе автор не выражает свою позицию нарочито, напротив, Тургенев умело отразил это явление истории России в бытовых деталях.

Таким образом, в романе «Дворянское гнездо» русская дворянская усадьба представляет собой место сохранения культурного, духовного и семейного наследия. Несмотря на сменяющийся порядок внутри усадебной жизни, связь поколений не прекращается, родовое имение не разоряется, не

умирает. Бытовые детали, отражающие вещный мир усадьбы, приносят дополнительный смысл в отношении героев.

Выводы по второй главе

В романе «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина образ русской дворянской усадьбы в литературе переосмысливается, получая отрицательные ассоциации. Головлево вырождается вслед за его владельцами. Мотив всеобщего разрушения усиливается при помощи бытовых деталей. Писатель изображает усадьбу как место, остро реагирующее на бездуховность своих обитателей. Имение становится воплощением хаоса, дом для героев никогда не будет станом символом уюта и домашнего очага. Дворянская усадьба является отражением нравственного состояния большого количества помещиков в России XIX века.

В поэме «Мертвые души» Н.В. Гоголь представляет усадьбы помещиков как материальное воплощение их духовного состояния. образ России середины XIX века. Автор затрагивает проблему взаимопроникновения вещи в жизнь человека. Предметный мир произведения, указывает на изменения, аномалии, происходящие с помещьем, и его обитателями. В своем произведении посредством мира дворянской усадьбы обличает жизнь и нравы помещиков всей России.

В романе «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева образ дома является центральным. Дворянская усадьба в Васильевском является местом сохранения семейных ценностей. Васильевскому противопоставлена парижская квартирка олицетворяющая пустоту и бессодержательность. Городская усадьба Калитиных отражает светскую жизнь общества XIX века. На примере функционирования в тексте таких бытовых деталей, как двери, пороги и окна представляется возможным проследить историю взаимоотношений героев.

Заключение

Проведенное исследование теоретического материала по проблеме выпускной квалификационной работы показало, что мир дворянской усадьбы в русской литературе XIX века самодостаточный и цельный. Усадьба в восприятии автора может быть представлена как пространство идиллическое, хаотичное или находящееся на рубеже гармонии и диссонанса. Дворянская усадьба обладает определенными ценностными ориентирами: в первую очередь семейными, а также духовными, культурными и историческими, непременно передающимися потомкам. В отечественной литературной традиции XIX века усадьба зачастую соединяет в себе объекта и субъекта действия, и таким образом становится соучастником и полноправным действующим лицом произведения. В рамках замысла автора дворянская усадьба, представляющая пространство смыслов, имеет символическое значение. Особую роль в создании образа дворянской усадьбы играет художественная деталь, передающая вещный мир дома.

Мотив как особая категория литературоведения имеет множество подходов к исследованию. Мотив способен углублять и расширять проблематику текста. Он имеет эстетическую значимость и семиотическую целостность, высокую повторяемость и вариативность в событийных реализациях. Мотив способен продвигать сюжет вперед, так как заключает в себе тема-рематическое единство. Анализ мотивов, заключенных в мире дворянской усадьбы может стать способом постижения авторской идеи.

Деталь является неотъемлемым элементом мира художественного произведения. Бытовая художественная деталь является для писателя способом отражения авторской оценки, предоставляет возможность отразить многое через малое, способна открыто подчеркивать характерные черты своих владельцев или же напротив шифрует скрытые смыслы. Также художественная бытовая деталь заключает в себе историческую, культурную и эстетическую ценности. В пределах мотивной организации произведения

образ дворянской усадьбы раскрывается посредством художественных деталей.

Для романов «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева образ русской дворянской усадьбы является центральным.

В романе «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина образ русской дворянской усадьбы в литературе кардинально пересматривается, переосмысливается, наделяется негативной коннотацией. Имение семьи Головлевых разрушается параллельно духовному и физическому умиранию его обитателей. Бытовые детали сливаются и образуют единый сквозной мотив всеобщего разрушения. Салтыков-Щедрин изображает личность в момент ее наивысшего духовного кризиса, поместье же представлено автором как живое явление, как некая сущность, перенимающая качества своих владельцев и умирающая вслед за ними. Головлево, вопреки традиционному представлению дома, является сосредоточением хаоса и разрушения, в родовом своем поместье герои не находят защиты и приюта. Дворянская усадьба в романе представляет собой проекцию на царскую Россию в момент отмены крепостного права.

В поэме «Мертвые души» Н.В. Гоголь обращается к духовно-нравственной проблематике человека, акцентируя внимание на месте его обитания. Усадьбы помещиков представляют собой некий собирательный образ России середины XIX века, пороки которой нашли воплощение в своих обитателях. Пространство их жилищ с полнотой отражает моральное и духовное состояние дворян. Гоголь выдвигает проблему единства духовной жизни человека и материального окружения, говорит о их неразрывной связи, взаимопроникновении их характеристик в друг друга. Каждая вещь, фигурирующая в усадебном мире, обращает на себя внимание, указывает на метаморфозы, происходящие с поместьем, и вместе с тем, обличает жизнь и нравы помещиков всей России. Образ дворянской усадьбы отражает мировоззренческие установки эпохи, те реалии, которые окружали автора.

В романе «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева образ дома является опорным. Усадьба в Васильевском аккумулирует в себе все архетипические представления о доме, как о месте сохранения семейных, культурных ценностей. В оппозиции Васильевскому находится парижское «гнездышко», бездушное, пустое, не имеющее ценностного наполнения. Калитинская усадьба показана в фокусе светской жизни. Такие бытовые детали, как двери, пороги и окна отображают взаимоотношения между героями, очерчивают и дополняют мотив невозможной любви. В свете меняющихся обстоятельств дом остается крепостью для его обитателей, после смерти хозяйки имение не разоряется, не передается в чужие руки, но напротив, в подчинении нового поколения имение преобразуется, наполняется красками, становится живым, что дает надежду на духовное возрождение и других владельцев русских дворянских усадеб.

Список используемой литературы и используемых источников

1. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л. : Наука, 1983. 188 с.
2. Баранова Е.П. Российское дворянство в начале XX века: экономический статус и социальный облик. М., 2008. 351 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : «Худож. лит.», 1975. 504 с.
5. Башляр Г. Поэтика пространства. М. : Ад Маргинем Пресс, 2020. 320 с.
6. Белецкий А.И. В мастерской художника слова. М. : Высш. шк., 1989. 160 с.
7. Белый А. Мастерство Гоголя. – М. ; Л., 1934. 355 с.
8. Бем А.Л. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук, 1919. С. 225-245.
9. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. 648 с.
10. Волкова Е.В. Концепции мотива в современном литературоведении // Преподаватель XXI век. 2008. №1. С. 89-94.
11. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М. : Наука, 1993. 304 с.
12. Гачев Г.Д. Философия быта как бытия. М. : Фонд «Мир», 2019. 735 с.
13. Гоголь Н.В. Мертвые души: Поэма. М. : Худож. лит., 1985. 368 с.
14. Городнова Л.Е, Феномен провинциальной дворянской усадьбы в культурном пространстве России. : автореф. дисс. ... канд. филос. наук. Тамбов, 2010. 28 с.
15. Гузар З.П. Художественная деталь в произведениях Ивана Франко бориславского цикла. : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Львов, 1970. 23 с.

16. Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л., 1981. 435 с.
17. Доманский В.А. Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики // Вестник Томск. гос. ун-та. 2006. №291. С. 56-60.
18. Доманский В.А. Сюжет и метасюжет усадебных романов И.С. Тургенева // Спасский вестник. Вып. 14. Тула, 2007. С. 20-31.
19. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М. : Флинта ; Наука, 2003. 248 с.
20. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение. СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1996. 440 с.
21. Каждан Т.П. Художественный мир русской усадьбы. М. : Традиция, 1997. 320 с.
22. Коточигова Е.Р. Вещь // Введение в литературоведение. М., 2004. С. 275-286.
23. Кривонос В. Ш. «Мертвые души» Гоголя: Пространство смысла: Монография. Москва : Флинта, 2023. 320 с.
24. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. Л. : Просвещение, 1979. 327 с.
25. Лотман Ю. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб. : Азбука, 2021. 832 с.
26. Манн. Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. 744 с.
27. Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Текст и культура. Труды по знаковым системам. Вып. 16. Тарту, 1983. С. 115-125.
28. Попова О.А. Образ дворянской усадьбы в русской прозе конца XIX – начала XX веков. : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Пермь, 2007. 22 с.
29. Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969. 168 с.

30. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей в память В.Я. Проппа. М., 1975. С. 141-155.
31. Регеци И. Пространственно-поэтические анализы. Классические и современные тексты русской литературы: монография. М. : Наука, 2016. 272 с.
32. Салтыков-Щедрин М.Е. Господа Головлевы. Ярославль : Верх-Волж. кн. изд., 1979. 303 с.
33. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М. : Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
34. Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Новосибирск : Издательство ИДМИ, 1999. 104 с.
35. Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л. : Наука, 1987. 199 с.
36. Спивак Р. Принципы художественной конкретизации в творчестве Л. Толстого и Бунина: Деталь // Ученые записки Пермского ун-та. Литературоведение. Вып. 193. Пермь, 1968. С. 247-277.
37. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика // Государственное издательство Ленинград, 1925. 238 с.
38. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М. : Издательская группа «Прогресс», 1995. 324 с.
39. Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. 192 с.
40. Труфанова И.В. Мотивы окна и двери в повести Б. Пастернака «Детство Люверс» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. №4. URL: clck.ru/34fvgi (дата обращения 21.04.2023).
41. Тургенев И.С. Дворянское гнездо. Москва : Издательство АСТ, 2021. 384 с.

42. Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс. Новосибирск, 1996. № 2. С. 52-55.
43. Федосюк Ю.А. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. М. : Флинта, 2022. 272 с.
44. Фрейденберг О.М. Методология одного мотива // Труды по знаковым системам. Тарту, 1987. №20. С.120-130.
45. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. 448 с.
46. Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 216-237.
47. Целкова Л.Н. Мотив // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 2004. С. 230-235.
48. Чернец Л.В. Деталь // Введение в литературоведение. М., 2004. С. 286-300.
49. Черняков А.А. Художественная деталь как объект эстетического анализа. : автореф. дисс. ... канд. филос. наук., 1978. 15 с.
50. Чудаков А.П. Мотив // Краткая литературная энциклопедия. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (дата обращения 04.03.23).
51. Чудаков А. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М. : Современный писатель, 1992. 320 с.
52. Шкловский Б.В. О теории прозы. М., 1929. 265 с.
53. Щирова И.А. Психологический текст: Деталь и образ. СПб. : Изд-во филологического факультета СПбГУ, 2003. 120 с.
54. Щукин В.Г. Поэзия усадьбы и поэзия трущобы // Из истории русской культуры (XIX век). М., 1996. Т. 5. 588 с.

Приложение А

Сценарий проведенного тематического внеклассного мероприятия по литературе

Тема внеклассного мероприятия: «Дом и его образ в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»;

Форма: семинар-беседа;

Цели: образовательные: расширить представление учащихся о И.С. Тургенева и его творчестве; воспитательные: воспитывать в учащихся стремление к самосовершенствованию, к расширению знаний о мире; развивающие: развивать воображение, образное мышление, творческие способности учащихся, развивать исследовательские умения и навыки речевой деятельности.

Планируемые результаты УУД: личностные: осознавать необходимость в самосовершенствовании, важность развития, получения новых знаний, саморегуляция личности; регулятивные: уметь следовать учебным задачам, выполнять их, уметь достигать поставленных задач; производить контроль и оценку выполненной работы; познавательные: уметь анализировать лирический текст и выделять в нем ключевые слова, мысли; уметь систематизировать полученную в процессе осмысления информацию; коммуникативные: уметь формулировать личное мнение, уметь вести диалог и выражать собственную точку зрения в соответствии с нормами литературного русского языка.

Оборудование: распечатанные материалы для раздачи ученикам, экран, проектор, ноутбук.

Ход внеклассного мероприятия:

1. Оргмомент – 3 мин. Учитель: «Добрый день, ребята! Тема нашего сегодняшнего мероприятия – «Дом и его образ в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо». Давайте будем внимательны! Призываю всех к активному участию».

Продолжение Приложения А

2. Постановка целей и задач – 1 мин.

Учитель: «С творчеством Ивана Сергеевича Тургенева вы познакомились из программы предыдущих лет. Сегодня мы узнаем о еще одном романе этого автора – «Дворянском гнезде», на примере которого узнаем о том, насколько важно обращать внимание на пространство дома, описанного в произведении.

3. Актуализация знаний и умений – 8 мин.

Учитель: «Прежде чем мы обратимся к роману, давайте освежим в памяти биографию автора. В этом нам поможет короткий видеоролик».

Учащиеся: внимательно слушают учителя, готовятся к работе.

Просмотр видеоролика: <https://clck.ru/333ZAd>

Учитель: «Как мы узнали, для И.С. Тургенева тема дома, семьи, родового имения была очень близка. В романах «Новь», «Рудин» автор даже упоминал любимые, дорогие сердцу места Спасского-Лутовинова: скамью у пруда, беседку, фруктовый сад»

4. Этап работы с произведением, анализ текста – 25 мин.

Учитель: «Когда мы приступаем к анализу произведения, то прежде всего стараемся обращать внимание на систему образов. Мы стараемся сложить представление о героях, охарактеризовать их. Также большая роль уделяется взаимоотношениями героев. Несомненно, это важные аспекты анализа. На ваш взгляд, что еще нельзя упускать из внимания при рассмотрении произведения?»

(Следуют ответы учеников).

Учитель: «Спасибо за ответы! Вы правы. Еще одной важной составляющей анализа произведения является детальное рассмотрение дома героя и его взаимосвязи с образом, характером героя. Дом – это сложное психологическое целое, он содержит в себе комплекс присущих герою привычек, отражает его образ жизни, дополняет его.

Продолжение Приложения А

Здесь нам необходимо остановиться на том, что такое «образ». Как вы считаете, что какое определение лучше всего подойдет этому термину?»

Следуют ответы учеников.

Учитель: «Отличные предположения, вы молодцы! Действительно, это понятие толкуется по-разному: образ можно видеть, его можно хранить в памяти, он может быть явным, может быть неоднозначным, содержать в себе множество смыслов, образ всегда соотнесен с психологическим восприятием мира. Для каждого он свой. Таков и образ дома. Каждый человек связан с определенным местом, жилищем, и, конечно, несет в себе его образ. Таким образом, если мы обращаем внимание на детали, на жилище персонажа в целом, то это может стать ключом к открытию сокрытых смыслов.

Сейчас мы с вами проведем эксперимент: я раздам вам две распечатки с текстом романа «Дворянское гнездо». В первом отрывке, который вы прочтете, содержится описание комнаты главной героини, Лизы; во втором – элементы жилья Варвары Петровны, жены главного героя, Лаврецкого. Вам необходимо будет подумать над образом каждой из них, постараться понять, что автор хочет нам сказать о персонажах. Попробуйте описать свое первое впечатление о главной героине, зная только о том, как была обустроена ее комната, а по описанию элементов второго жилища представить Варвару Петровну, сложить мнение о ней, отозваться о том, какими, как вам кажется, она наделена чертами. На работу вам дается 9 минут».

Учитель раздает распечатки с текстом (материал взят из романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо», главы XV, XLV).

Учащиеся приступают к работе: внимательно читают текст, затем работают в тетрадях.

Учитель: «Давайте будем приступать к ответам. Поделитесь своими впечатлениями, размышлениями. Постарайтесь с опорой на текст выразить свои наблюдения. Было бы здорово, если бы кто-то поделился мыслями о том, кто из героинь ближе автору и почему».

Продолжение Приложения А

Следуют ответы учеников. Учитель, при необходимости, корректирует ответы.

Учитель: «У вас верно получилось охарактеризовать обеих героинь. Несмотря на то, что у вас в арсенале было лишь короткое описание жилища каждой из них, вам удалось сложить полноценный образ, хоть и небольшой, но отражающий их основные свойства».

5. Подведение итогов – 1 мин.

Учитель: «Это лишь малая часть из того, что может дать нам образ дома. Обращая внимание на каждую деталь в том пространстве, в котором обитает герой произведения, вы сможете открыть для себя ту непознанную сторону персонажа, которая от многих остается сокрытой. Спасибо за ваши ответы, я рада, что все были активно вовлечены в работу!».