

уровнем. Джулиан Барнс пишет свои романы в так называемую «переходную эпоху» - последние десятилетия XX века. Это обстоятельство накладывает сильный отпечаток на его художественный мир. В своем романе он, всматриваясь в историю человечества, пытается найти причины случившейся катастрофы и показывает нам, что даже с самого начала человек уже был испорченным и жестоким, а все происходящее с нами сейчас вполне закономерно – так было всегда. Символика играет значимую роль в романе, а автор привносит свое понимание в трактовку образов, меняя их свойства по сравнению с предыдущими эпохами. В романе «Истории мира...» вода – это стихия, враждебная людям, а человеческая ситуация уподобляется повторяющимся, бесконечным скитаниям без цели и без выхода. Символический образ корабля также перетерпел изменение по сравнению с ранее выполняемой ролью убежища, дарующего чувство спокойствия и защиты. В данном произведении он являет собой своеобразную тюрьму и несет скорее гибель, чем спасение. Также, он нередко служит моделью всего мира, а частные истории описываемые автором, служат обобщением всей истории в целом.

### Литература

1. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский // Модернизм и постмодернизм. – Харьков; М., – 2000. – 271 с.
2. Martin, James E., M. Ed., M. A. Inventing Towards Truth: Theories of History and the Novels of Julian Barnes. (Master of Arts) University of Arkansas, – 2001; <http://www.wheatdesign.com/thesis/barnes.php>
3. Плетнева Е. В. Творчество Дж. Барнса в отечественной и западной критике // Вестн. науч.-практ. лаб. по изучению лит. процесса XX века. – Воронеж, – 2002. – № 6. – С. 57-69.
4. Кулакова В. В. Структурно-композиционное единство и черты романности в романе «История мира в 10 ½ главах» Джулиана Барнса». Текст. / В. В. Кулакова // Исследования молодых ученых. Сб. статей аспирантов: В 3 ч. Ч.1 – Минск: МГЛУ, – 1999. – С. 175-178.
5. Муратова Я. Ю. Мифопоэтика в современном английском романе (Д. Барнс, А. Байетт, Д. Фаулз): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Спец. 10.01.06 Зарубежная литература. – М., – 1999. – 27 с.
6. Хьюитт К. Современный английский роман в контексте культуры // Вопросы литературы, – 2007, № 5; <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/5/h3.html>
7. Ricci Sara. Reality, History and Simulacra: 3 novels of Julian Barnes. Universita' DEGLI STUDI DI MACERATA. 26, November 2004. <http://www.julianbarnes.com/docs/Ricci.pdf>
8. Moseley, Merritt. Understanding Julian Barnes. Columbia, South Carolina: South Carolina UP, – 1997. – 324p.
9. Мезяжинова А.В. Архетипическая основа постмодернистских культурных моделей (Милорад Павич и Джулиан Барнс) // Вестн. Моск. ун-та. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2005. № 2. – С. 82–91.
10. Царева Е. В. Интертекстуальность в прозе Дж. Барнса // Русское литературоведение в новом тысячелетии. – М., 2003. – Т. 2. – С. 281-284.
11. Бербенець Л. С. Пастиш і особливості художньої презентації в літературі постмодернізму: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Спец. 10.01.06 Теорія літератури. – К., 2008, – 21с.
12. Полная энциклопедия символов / Сост. В. М. Рошаль. – М.: АСТ, – 2005. – 515 с.
13. Барнс Дж. История мира в 10½ главах: роман / пер. с англ. В. Бабкова / Дж. Барнс // История мира в 10½ главах. – М.: АСТ: ЛЮКС, – 2005. – 348с.

УДК 821.8–321.2 “18”

### ОСНОВНЫЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ В РОМАНЕ НАТАНИЕЛА ГОТОРНА «THE SCARLET LETTER»

*Д.О.Ольховская, Н.С.Постовая*

*Резюме.* Анализ композиционного своеобразия романа Н.Готорна «Алая буква» (1851) предпринят с учетом современных подходов к изучению этого аспекта художественной формы. При помощи метода целостного анализа выявлена художественная значимость элементов внешней композиции и своеобразии внутренней композиционной организации. Сложная образная система с выделением символических деталей, противопоставления, необычные композиционные связи в системе персонажей, авторские отступления дают возможность утверждать, что само построение романа заключает в себе особый художественный смысл.

*Ключевые слова:* композиция, повтор, усиление, монтаж, «точка зрения», символизация.

Ключевыми вопросами, обсуждаемыми исследователями художественного наследия Натаниела Готорна (М.Н.Боброва, М.М.Коренева, Б.А.Гиленсон, А.Н.Николюкин, Ю.В.Ковалев, А.Ф.Головенченко и др.) является его отношение к пуританизму, связи с трансценденталистами и влияние этих связей на мироощущение писателя, вопрос о том, как отразилась на его творчестве государственная служба в маленьком городке и внутренняя самоизоляция. Спорным и не до конца решенным для многих литературоведов остается вопрос о романтической природе творчества Готорна [1; 2]. При том, что «Алая буква» – довольно-таки популярное у

читателей и всегда учитываемое учеными произведение американского писателя, специальной работы о нем монографического характера в нашем литературоведении пока нет. На наш взгляд, проблема композиционного своеобразия романа не разработана детально и ее изучение позволит отчетливее уяснить своеобразие индивидуальной художественной системы автора.

Подходы теоретиков литературы к проблеме композиции достаточно многоплановы, нами учитывались трактовки В.В.Кожина, В.Е.Хализева, А.Б.Есина, Б.А.Успенского и других ученых. Работы А.Б.Есина [3] и Б.А.Успенского[4] предоставляют своего рода теоретический инструментарий для самостоятельного исследования.

Внешняя композиция романа Натаниеля Готорна «Алая буква» представлена делением его на вступительный очерк (вводную главу) «Таможня» и последующие двадцать четыре главы. Из этого слоя композиции элементами, имеющими самостоятельную художественную значимость, являются эпиграф и вводная глава. Что касается эпиграфа, то, строго говоря, по канонам литературы он таковым не выглядит, он не предваряет произведение, а завершает его. Эпиграфом к «Алой букве» надпись на надгробной плите Гестер – «На черном поле алая буква «А» - называет сам автор. Надпись эта, на наш взгляд – своего рода эмблематичное изображение, отражающее главную проблему романа. С учетом символики цветов у Готорна, где черный – цвет пуританизма, тюрьмы и духовной несвободы, а алый – цвет преступления, в надписи концентрируется этическая проблема расплаты за нарушение норм пуританской морали.

Вводная глава «Таможня» написана автором в совершенно особой манере, отличающейся от остальной части произведения. В ней другие действующие лица – это современники Готорна, веселые старички, сидящие в летний зной рядом в креслах, когда «застывшие шутки былых поколений оттаивали и пузырились вместе со смехом на их губах» [5, с.30]. Они составляют разительный контраст с мрачными самобичующимися пуританами. В этом очерке зримее всего черты реализма, отчетливо проявляет себя сатирический талант Готорна и его умение выразительными штрихами набрасывать гротескные портреты. Это автобиографическое предисловие играет в книге очень важную роль. Сам Готорн ставил «Таможню» выше самой истории об алой букве, полагая, что именно этот вступительный очерк привлечет внимание к книге. Его композиционная задача – прочертить линии связи между историей об алой букве и реальной Америкой времен Готорна. Кроме композиционного противопоставления анекдотически выродившихся жителей захолустного Салема и полных жизненных сил пуритан романтически живописного Бостона, очерк также возвышается как внешняя преграда, препятствующая роману целиком раствориться в иллюзорном порыве готорновского воображения. Абсолютно реальный рассказ о деловой Америке, о службе Готорна в качестве главного надзирателя салеменной таможни сталкивается с историей Гестер Прин, найденной в таинственном пакете давно умершего таможенного надзирателя Джонатана Пью, с самой алой буквой, лоскутом, изъеденным молью времени, но почти физически обжегшим писателя при случайном прикосновении. Все это неуловимо воздействует на чувства повествователя, не поддаваясь анализу ума и предваряя сам роман, сотканный из иллюзий и аллегорий. Композиционно вступительный очерк и остальное произведение связывает романтическая трактовка процесса художественного творчества как перехода из мира реального в мир, созданный воображением. *«Нет обстановки, более располагающей сочинителя к встрече со своими призрачными гостями, чем издавна знакомая комната, где лунные лучи заливают ковер таким белым сиянием, так явственно вырисовывают узор на нем, делают каждый предмет таким отчетливым и вместе с тем совсем иным, чем в утреннем или полуденном свете!.. Вещи, видимые во всех подробностях и одухотворенные необычным освещением, словно теряют материальность и становятся созданиями воображения, меняются, обретая новое достоинство, самые мелкие, самые пустячные предметы. Детский башмачок, кукла, сидящая в плетеной колясочке, деревянная лошадка – словом, все, чем пользовались или играли в течении дня, кажется теперь странным, отдаленным, хотя столь же живо осязательным, как при дневном свете. И вот пол в нашей привычной комнате становится нейтральной полосой, чем-то соединяющим реальный мир со страной чудес, где действительность и фантазия могут встретиться и слиться друг с другом. Появись здесь призраки, они не испугались бы нас. Если бы, оглянувшись, мы увидели давно исчезнувший любимый образ, неподвижно застывший в волшебном лунном свете, мы не удивились бы ему, настолько обстановка соответствует этому видению, и лишь задумались бы над тем, действительно ли он вернулся из далеких краев или никогда не покидал уголка возле нашего камина»* [5, с.31-32]. Романтизму свойственно это состояние перехода из мира реального в страну сказочную, воображаемую. Вступительный очерк перебрасывает своеобразный «мостик» к роману, где многие сцены прорисованы в двойном свете.

Гораздо более важными, чем элементы внешней композиции, являются внутренние композиционные связи в произведении. Именно они определяют художественное своеобразие романа и подлежат детальному анализу. Рассмотрим, какие же композиционные приемы и каким образом применяет Готорн в «Алой букве». Начнем с *повтора* – это один из самых простых и в то же время самых действенных приемов, придающих произведению композиционную стройность, а также с близкого ему *усиления*. Несомненно, наиболее часто повторяющимся образом, лейтмотивом всего произведения является сама алая буква – это символически выраженное общественное мнение. Она главный символ всего романа, все действие построено вокруг нее и к ней постоянно возвращается. Она представлена в разных формах: в виде клочка материи, непримечательного, но наделенного фантастическими свойствами обжигать и трепетать в присутствии грешников, в виде знака на теле пастора, метеора в ночном небе и даже в образе маленькой девочки Перл. Такое количество повторов

подчеркивает ее значимость как выразителя главной темы всего произведения: наказание за преступление перед пуританской моралью.

Интересно рассмотреть, как работают приемы повтора и усиления на примере портрета Димсдейла. В сцене наказания Гестер на эшафоте дается портрет молодого пастора: «высокий, выпуклый, белый лоб, большие, карие, печальные глаза и то крепко сжатые, то слегка вздрагивающие губы, которые свидетельствуют о *болезненной чувствительности*, соединенной с большим самообладанием. Несмотря на природную одаренность и глубокие знания, у молодого пастора был такой настороженный вид, такой *растерянный*, немного *испуганный взгляд*, какой бывает у человека заблудившегося, утратившего направление в жизненных дебрях и способного обрести покой лишь в уединении своей комнаты» [5, с.58]. Далее мы встречаем портретное описание героя на страницах романа по прошествии нескольких лет в доме губернатора, куда пришла Гестер с просьбой не отбирать у нее ребенка. Мы видим, что мистер Димсдейл «*побледнел* и, прижав руки к сердцу, как делал всякий раз, когда что-нибудь задевало его необычайно обостренную чувствительность, сразу же выступил вперед. Он казался еще более *измученным и исхудалым*, чем во время описанной нами сцены у позорного столба, и потому ли, что его здоровье пошатнулось, по другой ли причине, но в беспокойной и печальной глубине больших черных глаз молодого священника таился целый мир страданий» [5, с.100]. Прошедшие годы превратили «болезненную чувствительность» в «необычайно обостренную чувствительность», а «растерянный и испуганный взгляд» в беспокойный, печальный, страдающий. Неискупленный грех терзает душу и сердце Димсдейла, принося муки и страдания, усиливая бледность и болезненность. Далее автор еще больше усиливает черты телесного разрушения в облике молодого священника: его бледность уже наводит на мысли о смерти («Некоторые утверждали, что если мистер Димсдейл умрет, значит, земля недостойна носить его»), в его голосе появилась болезненная трещинка, все чаще он «прижимал руку к сердцу... что было свидетельством испытываемой им боли» [5, с.107-108]. Немного времени спустя Готорн выделяет из всех портретных черт несчастного священника только одну, но всеобъемлющую – «печать страдания, лежавшую на его облике и всем видимую» [5, с.131].

Одно только исключение делает автор, усиливая описание признаков близкого конца в облике героя. После свидания в лесу с Гестер, решившись на бегство, он выглядит по-прежнему бледным, но энергичным, веселым, с лихорадочным блеском в глазах. Однако у читателя это вызывает ассоциацию с последними часами жизни смертельно больного, когда боль и страдания отпускают его перед последней решительной атакой. Уже на следующее утро, перед выступлением на празднике у него «мертвенно-бледное лицо» и трудно поверить, что это лицо еще живого человека. Усиление достигает наивысшей точки, далее следует смерть героя.

Это один из характерных примеров применения приемов повтора и усиления в «Алой букве». В этом случае он служит для создания нужного автору эффекта усиливающихся нравственных страданий Артура Димсдейла. В ряде других случаев преследуются иные, но подобные художественные цели, а все вместе они придают роману композиционную стройность.

Еще одним композиционным приемом, работающим как на уровне эпизодов, так и на уровне всего романа, является *противопоставление*, а также более гибкое *сопоставление* крупных текстовых единиц, изображаемых событий и главное – персонажей. Уже в первой сцене мы видим у дверей тюрьмы толпу бостонских жителей, а в ней женщин, для них предстоящее наказание представляет особенный интерес. Описывая мужеподобность, грубый как в физическом, так и в духовном смысле склад, чопорность, показную благопристойность этих женщин, «вскормленных на говядине и эле своей родины и на столь же мало утонченной духовной пище» [5, с.44], автор уже противопоставляет их главной героине, которая появится сейчас из дверей тюрьмы. Рисуя ее портрет, Готорн подчеркивает безупречное изящество высокой и сильной фигуры, благородство выразительных, правильных черт лица, аристократичность, выражавшуюся в осанке и достоинстве, с которым она держится, то есть автор сразу же противопоставляет героине этой толпе, показывает ее обособленность. Еще не зная, кто такая Гестер Прин, читатель уже ощущает пропасть между нею и обществом, которая далее будет только углубляться. Композиционный прием помогает сразу же обозначить суть романтического конфликта, один из характерных признаков которого – особое положение главного персонажа.

На уровне всего произведения соединение противоположных тенденций буквально нагромождается Готорном. Добро–зло, вера–фанатизм, предназначение–свобода, грех–благодать – контрверзы не имеют сколько-нибудь значительной развязки, контуры размыты, их не поделить строго на черное и белое. Композиционно это усиливает ощущение двойственности, недосказанности, присущее всему произведению. Главное противопоставление романа, тот магический кристалл, через который Готорн рассматривает действительность – противопоставление реального мира и кажущегося, иллюзорного, когда реальность предстает в своей гротескной гримасе. А уже на этом фоне соотносятся между собой другие компоненты изображаемого. Весь роман – это средоточие взаимных переключек: противопоставляются и сопоставляются персонажи и их черты характера (например, целеустремленность Чиллингворта и душевная мягкость Димсдейла, жертвенная любовь Гестер и собственническая, ревнивая – ее мужа, сила Гестер и слабость Димсдейла), события (три сцены на эшафоте), явления (суровый и жестокий пуританизм XVII века и, как пародия на него, выродившийся пуританизм современников Готорна). Как и другие приемы, со- и противопоставления организуют содержание романа, активизируют читателя.

Роман «Алая буква» не случайно открывается образом городской тюрьмы, этого «черного цветка цивилизованного общества» и розового куста перед ее порогом. В романтической образной системе автора эти

образы многозначительны, а использованные вместе в одной сцене, несут еще более широкую смысловую нагрузку – заявляют об основном конфликте романа, конфликте между неумолимой моралью пуритан, опирающейся на тюрьму и эшафот как на главные средства внедрения добродетели, и ростком свободного чувства любви, которое выступает еще слабым и поруганным, но, в свою очередь, является символом свободы личности. Это пример использования композиционного приема *монтажа*, применяемого Готорном в «Алой букве» задолго до появления самого этого термина. Далее в тексте автор возвращается к этим символам. Когда старый священник, экзаменуя Перл, спрашивает: «Знаешь ли ты, дитя, кто тебя сотворил?» – она отвечает, что ее никто не сотворил, и что мать сорвала ее с розового куста у ворот тюрьмы. В этом ответе образ любви – роза – переплетается с образом позора и преступления – тюрьмой. Это переплетение, монтаж образов раскрывает сущность трагедии Гестер. Перл, ее девочка, в художественном мире романа действительно цветок преступной опозоренной любви.

Если говорить о других композиционных особенностях, то подчеркнем, что Готорн в «Алой букве» использует как *детализированные изображения* художественно воссоздаваемой предметности, так и ее *суммирующие обозначения*. В отношении их «распределения» роман следует традициям своего времени: на авансцену выдвигаются подробности событийного ряда, поворотные моменты жизни героев. А все остальное (психологические состояния других персонажей, будничная жизнь с ее мелочами, окружающая обстановка) дается вскользь и остается на периферии. Примером детализированной картины может служить сцена наказания Гестер у позорного столба. С большим искусством перемежая общие планы, охватывающие всю заполненную народом площадь, с изображением внутреннего мира героини, Готорн убедительно показывает превосходство Гестер над ее окружением. От его внимания не ускользают малейшие движения ее души. Писатель передает не только общий строй мыслей героини, смену настроений, но и мимолетные импульсивные порывы, обуревающие эту страстную натуру. Сцена почти статична, поединок взглядов толпы и героини не имеет какого бы то ни было выражения во внешнем действии – отсутствует даже словесная перепалка, но эти скрестившиеся взгляды воплощают схватку двух различных типов сознания, из которых каждое отстаивает собственное понимание мира. Достигается это благодаря детальному, глубокому психологическому анализу, подробному изображению происходящего. Такой подход характерен и для других ключевых сцен романа с участием прежде всего Гестер и Димсдейла. Другие же персонажи выглядят весьма условными фигурами, Готорн на их эмоциональном состоянии почти не останавливается. Но и у главных героев он это состояние детально рассматривает только чтобы охарактеризовать их в отношении к центральному конфликту. То, что связано с их «грехом», описывается подробно, другие события жизни, чувства, быт – вскользь.

Пример тому – сцена встречи героини с Чиллингуортом на берегу моря через семь лет после их разговора в тюрьме. Гестер, закаленная годами тяжелых и суровых испытаний, чувствует себя не такой бессильной перед ним, как в ту ночь, когда, униженная грехом, почти потеряв рассудок от еще непривычной ноши позора, она поклялась мужу не мешать в осуществлении планов мести. «С тех пор она поднялась на более высокую ступень. Старик же, напротив, опустился до ее уровня, а может быть, месть, ставшая целью его жизни, низвела его еще ниже» [5, с.149]. Так в одной-двух фразах Готорн сообщает об изменениях, которые могли бы стать центром для еще одного повествования. Так же итогово он говорит и об изменении отношения к Гестер со стороны жителей Бостона, оценивших ее человеколюбие и доброту. Писатель лишь объясняет и углубляет эту сторону характера Гестер, не показывая ее внутреннего развития за эти годы. Образ Гестер, выходящей из тюрьмы – «прекрасная женщина с младенцем на руках» – восходит к началу повествования, и такой же она остается на протяжении всех семи лет, в течение которых развивается действие. Напротив, Роджер Чиллингуорт, пришедший в Бостон спокойным и самоуверенным, становится мрачным и дьяволоподобным. Но мы не видим постепенности этого превращения, а лишь внезапно узнаем о нем, подобно Гестер, которая была потрясена при виде перемены, произошедшей с ее мужем за эти семь лет. Читателю говорят, что Чиллингуорт долго подозревал и, наконец, убедился, что соблазнителем Гестер был Димсдейл, но читатель лишен возможности видеть шекспировские терзания, разбедающие душу Чиллингуорта, историю того, как «простой смертный, у которого когда-то было человеческое сердце, стал дьяволом» [5, с.150]. Вместо этого предлагается готовый вывод, суммарная характеристика. Здесь же мы видим использование еще одного композиционного приема, который также находится за рамками детализированного изображения. Это *узнавание*, последовавшее за *умолчанием*. Вместе с Чиллингуортом читатель также, наконец, убеждается, что именно Димсдейл был соблазнителем и отцом ребенка Гестер. До этого момента он мог об этом только догадываться, разгадка казалась очевидной, но интрига тем не менее сохранялась, придавая повествованию дополнительный фабульный интерес.

Сюжетостроение «Алой буквы» характеризуется сочетанием различных повествовательных пластов. Они подробно рассматриваются М.М. Кореновой в ее статье «Романтическая поэтика Готорна» [6]. Эти пласты находятся в сложной иерархической соотнесенности, являясь одновременно отражением друг друга и выражением всякий раз на ином уровне смысла романа. Эти пласты распадаются на конкретно-событийный, аллегорический, символический, фантастический и, отчасти, иронический. В последнем случае речь идет не об общей иронической окраске произведения, а об иронии, подчеркивающей условность повествования, присущую литературе сравнительно с безусловностью жизни. В качестве примера обратимся к эпизоду публичного покаяния Димсдейла. Открыто признавшись в своем грехе, он разрывает свою одежду, чтобы все могли убедиться, что на его груди пылает роковая алая буква, имеющая в системе романа символическое значение. В этом эпизоде она также является частью аллегории, олицетворяя нравственные муки священника,

воплощенные в телесной ране, неизлечимой язве. Писатель, однако, не ограничивается простым сближением конкретно-событийного, аллегорического и символического типов повествования. Он предлагает далее несколько версий интерпретации события: одни из очевидцев, сознание которых всецело находилось в рамках пуританства, видели алую букву, другие, не менее внимательно следившие за происходящим, но чья связь с пуританством и его знаковостью была расшатана – нет. Как и в эпизоде ночного стояния Димсдейла на эшафоте, когда небо расчертила гигантская молния, автор в конечном счете как бы предоставляет окончательный выбор самому читателю, заведомо подчеркивая условность описываемых им событий, персонажей, судеб, то есть вводит иронический акцент в повествование. Но такая двойственность в передаче событий: «видел» – «не видел» сохраняется только на первичном уровне. На уровне развития сюжета, образов, персонажей и т. д. все направлено к поддержанию символизации, которая в «Алой букве» является основным средством воплощения романтического видения. Именно романтическое видение является организующим началом для различных пластов повествования в романе.

Здесь мы вплотную подходим к такой категории структуры композиции как *точка зрения*, в частности *оценочная* точка зрения. Говоря об «Алой букве», нужно отметить, что оценка персонажей, событий в романе производится с доминированием авторской точки зрения. Она подчиняет себе все другие – в том смысле, что другие точки зрения подвергаются оценке с более главной – авторской. Анализ использования точек зрения, оценочной и других произведем, используя в качестве теоретической базы работу Б.А. Успенского «Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционных форм» [4].

Основным средством характеристики Гестер (а также Димсдейла) является психологический анализ, в котором Готорн достигает необычайной тонкости и глубины. *Психологическая* точка зрения служит для описания персонажа двумя различными образами: с внешней точки зрения, т.е. с точки зрения стороннего наблюдателя (например, членов общины) или с внутренней, т. е. с точки зрения всевидящего наблюдателя, которому дано проникнуть во внутреннее состояние персонажа. В упоминавшейся уже сцене у позорного столба внешняя точка зрения на Гестер представлена точкой зрения рассказчика, самого автора, как бы наблюдающего за действием со стороны и комментирующего его, и точкой зрения людей из толпы. Временами же посторонний наблюдатель сменяется всевидящим. Ему открыты и мысли, и душевные порывы героини, ее чувства и настроения. Это пример использования внутренней точки зрения для психологического плана.

Следует отметить, что такой глубокий психологический анализ касается только Гестер и Димсдейла, да и в этом случае он связан лишь с тем, что позволяет охарактеризовать героев в отношении к центральному конфликту. Он почти целиком строится на описании душевных движений, мотивов, поступков и поведения. Крайне редко он выявляет себя в драматической ситуации. По существу не используется для отображения внутреннего мира героя и его речь. Поэтому в композиции анализируемого романа различие точек зрения в *фразеологическом* плане не играет значительной роли. А вот категория точки зрения в плане пространственно-временной характеристики, на наш взгляд, имеет ключевое значение. Продолжая исследовать ту же сцену наказания в плане в пространственно-временной характеристики, видим, что имеет место двойная перспектива, двойная позиция повествователя. Точка зрения автора, внутренняя по отношению к повествованию – он как бы смотрит изнутри описываемой жизни, с той же рыночной площади, сменяется внешней по отношению к повествованию, ретроспективной точкой зрения, автор смотрит на события с позиции будущего. Он комментирует то, как выглядела бы героиня в глазах католика, разницу во взглядах на эшафот своих современников и пуритан того времени, между грубой внешностью женщин из толпы и их прелестных праправнучек шести-семи поколений спустя, дарит розу читателю и т. д. Такая смена синхронной и ретроспективной авторской точки зрения присуща всему роману, кроме вступительного очерка, где рассказ ведется от первого лица. Внешняя точка зрения непосредственно корреспондирует к читателю. Применение ее закономерно, т. к. роман построен по принципу произведения в произведении, рассказ об алой букве является включенным, как бы подчиненным очерку «Таможня». Но, тем не менее, он является основным центром композиции, тогда как очерк выполняет роль рамки. Условность, характерная для внешней точки зрения, оттеняет центральное произведение, делая его более жизненным. Т. о., обобщая на уровне всего романа, можно сказать, что своеобразие его композиции более всего определяют психологический, оценочный, пространственно-временной планы точки зрения, а также прием рамки.

Готорн соединил одной ассоциацией тюрьму и кладбище, а именно его описанием произведение заканчивается. Черный цвет, алая буква также присутствуют в последних образах в виде надписи на надгробной плите. Как и в начальной сцене, где черный доминировал и лишь небольшой мазок розового оттенял картину, в конце повествования только одна постоянно мерцающая точка света, «более мрачного, чем тень», озаряет изображаемое. При этом алая буква в сознании пуритан приобрела значение «креста на груди монахини, как напоминание о множестве добрых дел, совершенных Гестер» [5, с.145]. Такая симметричность начала романа и его конца имеет сильный смысловой акцент, а так же выразительно обозначает границы истории, дошедшей в рукописи надзирателя Пью, создает раму произведения, оттеняя его целостность.

Ритмические начала временной организации романа отражаются в перекликающихся сценах на помосте. В первой мы видим Гестер, когда она одна с ребенком выставлена на позор. Вторая – ночное стояние Димсдейла, Гестер и Перл, когда их никто не видел. И, наконец, публичное признание Димсдейла, когда все трое соединяются на том же помосте перед глазами изумленной толпы. Наказание свершилось для обоих грешников. Для одного – окончательным разрывом с враждебной действительностью и гибелью, для другой – долгой жизнью, добровольно посвященной искуплению греха и служению людям. Такая ритмичность служит

раскрытию главной темы, постоянно усиливает ее звучание. В «Алой букве» наблюдается еще одна сторона временной организации текста, характерная для больших произведений – постепенность обнаружения неких сущностей: событий, образов, героев. Все это дает возможность утверждать, что временная организация этого романа играет важную роль в его композиционном своеобразии.

Сложная образная система с выделением символических деталей, противопоставления, необычные композиционные связи в системе персонажей, нарушение хронологической последовательности в повествовании (вступительный очерк), многочисленные авторские отступления и психологические описания дают возможность определить тип композиции «Алой буквы» как достаточно сложный, само построение романа несет особый художественный смысл.

В заключение выделим ключевые моменты композиции «Алой буквы», определяющие ее своеобразие. Это широкое применение автором приемов повтора, усиления, монтажа, со- и противопоставлений, в том числе и главное противопоставление романа между реальным миром, представленным в автобиографическом очерке и фантастическим, загадочным миром истории алой буквы. Центральный мотив романа – мотив греха и его искупления скрупулезно исследуется Готорном во всех аспектах. Для этого он использует глубокий психологический анализ в отношении главных героев, многочисленные психологические описания. Все, что касается вины и наказания, характеристики героев по отношению к центральному конфликту, автор изображает детализировано, другие стороны развития их личности, быт – итогово. Схематичны также второстепенные персонажи. Следует отметить необычную композиционную связь Перл - Гестер. Безусловно, своеобразие художественного построения определяет и композиция системы образов, как многократно отраженного заглавного, так и разветвленной системы других символов и знаков. Важный элемент – симметричность начала и конца истории алой буквы, придающая ей завершенность. Очерк «Таможня» по отношению к ней играет роль рамки и дает Готорну возможность применять несколько композиционных приемов. Во-первых, это распространенная в его время отсылка к как бы реально существующему первоисточнику, придающая достоверность дальнейшему рассказу. Во-вторых, обеспечивается двойная позиция повествователя – как внутренняя по отношению к повествованию, так и внешняя в авторских комментариях с позиции будущего. Ритмическая организация повторяющихся сцен у эшафота придает произведению стройность и постепенно усиливает звучание главной темы. Внесюжетные элементы сообщают роману многоплановость и глубину.

#### Литература

1. Анастасьев М. Етюд про американську літературу. Контрапункт (Натаніель Готорн) // Вікно в світ. – 1999 - №4. – С 59-64.
2. Гиленсон Б.А. Готорн // Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь. – В 2 ч. - Ч. 1. – М.: Просвещение: Учебная литература, 1997. – С. 213-214.
3. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. - М.: Флинта, Наука, 2003. – 247 с.
4. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционных форм. – М.: Искусство, 1970. –С. 224.
5. Готорн Натаниель. Алая буква. - М.: Гослитиздат, 1957. – 245 с.
6. Коренева М.М. Романтическая поэтика Готорна // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность. - М.: Наука, 1982. – С. 160-204.

УДК 82-31

#### ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА «ПИСЕМ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА» Н.М. КАРАМЗИНА

*И.О. Резникова, Л.Т. Сенчина*

*Резюме.* В работе рассматривается жанровая природа произведения «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, анализируются разные концепции ученых, характеризующие жанр «Писем...». Студентка приходит к верному выводу о сложной жанровой природе «Писем...», соединяющих в себе разные романские традиции, складывающиеся в западноевропейских литературах. В статье уделяется внимание проблемам жанра романа в русской литературе.

*Ключевые слова:* жанр, стиль, структура, роман.

Известно, что в последнее десятилетие XVIII века происходит разрушение риторической системы. На смену классицизму приходит новое литературное направление – сентиментализм. Усиливается интерес к внутреннему миру конкретной личности, а не к человеку вообще. Возникает иной характер восприятия художественного текста в читательском сознании. Изменяется сам принцип изображения. Автор больше не переводчик вечных истин, он творец новой действительности. «Готовое» слово трансформируется в слово, которое рождается «здесь и сейчас», в зависимости от ситуации.

Главой русского сентиментализма справедливо считается Николай Михайлович Карамзин, выступавший как поэт, прозаик, публицист, литературный и театральный критик. В его творчестве ярко отразились сложные процессы переломной эпохи. Главным его открытием стал решительный отказ от риторического мышления, новый взгляд на мир, новый стиль, новый тип героя.