

4 жг.

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное бюджетное государственное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)
ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ
ЛИТЕРАТУРЕ

Хронотоп как средство создания образа главной героини романа *кп*
Дины Рубиной «Почерк Леонардо»

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.04.01 Педагогическое образование
Направленность программы магистратуры
«Филологическое образование»

Проверка на объем заимствований:
67,86 % авторского текста
Работа допущена к защите
«21» октября 2017 г.
зав. кафедрой литературы и МОЛ
Т.Н. Маркова Маркова Т.Н.

Выполнила:

Студентка группы ЗФ-315-205-2-1
Зубова Татьяна Юрьевна

Научный руководитель:

Кандидат филологических наук; доцент
Садовникова Татьяна Валерьевна

Челябинск
2017

23М

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное бюджетное государственное образовательное учреждение

высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ

ЛИТЕРАТУРЫ

**Хронотоп как средство создания образа главной героини
романа Дины Рубиной «Почерк Леонардо»**

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.04.01 Педагогическое образование

Направленность программы магистратуры

«Филологическое образование»

Проверка на объем заимствований:

_____ % авторского текста

Работа _____ к защите

«__» _____ 20__ г.

зав. кафедрой литературы и МОЛ

_____ Маркова Т.Н.

Выполнила:

Студентка группы ЗФ-315-205-2-1

Зубова Татьяна Юрьевна

Научный руководитель:

Кандидат филологических наук; доцент

Садовникова Татьяна Валерьевна

Челябинск

2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Основные положения теории хронотопа.....	8
1.1 Эволюция представлений о времени и пространстве в искусстве и философии.....	8
1.2 Хронотоп художественного произведения: концепция М.М. Бахтина.....	15
1.3 Исследования хронотопа в «послебахтинский» период.....	25
Глава 2. Хронотопическая многомерность романа Дины Рубиной «ПочеркЛеонардо» как отражение сложности образа главной героини произведения.....	36
2.1 Путь самопознания и самосознания главной героини сквозь призму «зеркального хронотопа».....	36
2.2 Реализация метафоры пути в романе.....	49
2.3 Роль хронотопа дома и гостиницы в раскрытии мотива бездомности в романе.....	60
2.4 Хронотоп цирка в романе.....	65
Заключение.....	73
Список использованной литературы.....	77

Введение

Дина Рубина – это одна из самых популярных современных писательниц, чей талант раскрывается на страницах эссе, рассказов, повестей, новелл, романов. Ее произведения переведены на многие языки мира. Ряд произведений («Когда же пойдет снег?», «Завтра, как обычно», «На верхней Масловке», «Двойная фамилия», «Любка», «На солнечной стороне улицы», «Конец эпохи») экранизирован. Проза Рубиной опубликована многочисленными издательствами.

Дина Рубина родилась в Ташкенте, окончила Ташкентскую консерваторию (1977). Преподавала в местном институте культуры, занималась обработкой узбекского фольклора (Премия министерства культуры Узбекской ССР). Состоит в Союзе писателей УзССР (1978), Союзе писателей СССР (1979), международном ПЕН-клубе, Союзе русскоязычных писателей Израиля (1990). Впервые напечаталась в журнале «Юность» (1971). Первая книга издана в 1982 году. В 1984 году переезжает в Москву, с 1990 года проживает в Израиле.

На сегодняшний день Дина Рубина – востребованный писатель, о чем свидетельствуют многочисленные отзывы и рецензии на ее произведения; все чаще в печатных изданиях появляются и интервью с ее участием.

Современные литературоведы и критики продолжают спорить о статусе Дины Рубиной и ее творчества в литературном процессе. Ее относят к представителям постмодернизма, «женской прозы», «высокой беллетристики» и просто к русскоязычным авторам Израиля.

Несмотря на высокую популярность автора как в России, так и за рубежом, о ее творчестве не написано большого количества критических статей, что обусловлено, главным образом, относительной новизной ее произведений. Как правило, в существующих на сегодняшний день критических исследованиях затрагиваются особенности сюжета, жанра и

языка рубинских текстов, при этом традиционно рассматриваются следующие особенности ее творческой манеры:

- 1) калейдоскопичность сюжета / игра со временем / множественность сюжетных линий, объединенных общей темой;
- 2) пограничная жанровая природа текстов;
- 3) полифоничность произведений;
- 4) быстрая смена тональности произведения;
- 5) особенности стиля (чувство слова / яркий русский язык).

Перечисленные выше особенности творчества Дины Рубиной отразили в своих статьях следующие исследователи: Н. Александров («Взгляд с Масличной горы»), Д. Гарт, Н. Юдина, («Вокруг Дины Рубиной»), Л. Гомберг («Роман о расщепленном сознании, или возвращение известной писательницы Р», «О любви и не только»), Д. Дмитриев («Высокая вода венецианцев»), Лина Каральник («Придет ли Мессия?»), Е. Луценко («Лопнувший формат»), Т. Осипцова («Читая дину Рубину»), И. Питляр («До смешного жаль»), Ю. Сабанцев («Дина Рубина. Один интеллигент уселся на дороге»), А. Хаенко («И кое-что иное»), М. Юдсон («Вера в Ра, или новый Динабург») и др.

Стоит также отметить две наиболее полно исследующие тексты писательницы монографии. В работе Э.Ф. Шафранской «Мифопоэтика «иноэтнокультурного текста» в русской прозе Дины Рубиной» (2007) сделан акцент на национальной картине мира евреев в прозе писательницы. Ее творчество помещено в контекст литературного дискурса, связанного с проблемами еврейства, а также в пространство еврейского фольклора, как классического, так и современного.

В монографии Иоанны Мянговска «Дина Рубина. Вчера и сегодня», изданной в Польше в 2003 году, основное внимание уделяется анализу небольших повестей и рассказов, главным образом, таким особенностям прозы писательницы, как «живописность» и «музыкальность».

Объектом исследования в настоящей работе стал роман «Почерк Леонардо», появившийся на книжных полках в 2008 году. Дина Рубина не меняет здесь свой творческий почерк: произведение характеризуется жанровой синтетичностью, нелинейностью повествования, сюжетной многоплановостью и ярким языком. Роман сразу же завоевывает внимание читателей и в 2009 году получает премию «Портал» как лучшее фантастическое произведение (крупная форма).

Произведению посвящен ряд статей. Отметим самые значимые из них: «Особенности повествовательной структуры романа Дины Рубиной «Почерк Леонардо» Т.Г.Прохоровой и Р.Р. Фаттаховой, «Проблематика и поэтика романа Дины Рубиной «Почерк Леонардо» В.В. Дейнеги, «В ангельском чине» А. Бондаревой, «Смерть в зеркале» П. Басинского.

Авторы статей говорят о многоплановости романа, взаимопроникновении разных жанров, отмечают весьма необычную структуру текста, связанную с появлением некоего зазеркального мира: «Зеркала все-таки штука таинственная. Может, и правда, есть там своя зеркальная материя, другой мир, параллельный или перевернутый. Сразу и не разберешь, кто от кого зависит: мы от него или он от нас» [12]. Подробного анализа особенностей пространственно-временной организации романа исследователями не проводилось, чем и обусловлена **актуальность** нашей работы.

Ю. Лотман при анализе разных видов пространств отмечал, что оно является очень удобным для того, чтобы показать, как развивается характер героя во времени, а также позволяет морально охарактеризовать литературного персонажа, а М.М. Бахтин подчеркивал, что хронотопичен всякий художественно-литературный образ, так как время и пространство определяют характер отношений человека с мирозданием в целом. Вслед за исследователями мы выдвигаем **гипотезу** о том, что многомерный хронотоп романа «Почерк Леонардо» в большой степени формирует образы героев романа, определяет особенности персонажей и становится

одним из важных средств характеристики и создания образа главной героини.

Таким образом, **предметом** нашего исследования стал хронотоп романа как способ создания и раскрытия характера образов-персонажей, прежде всего образа главной героини Анны Нестеренко (Нюты).

При исследовании определяющим оказался **метод** хронотопического анализа текста; также мы опирались на сравнительно-сопоставительный, культурно-исторический **методы** и наблюдение над текстом.

Цель работы – выявить, как через многомерный хронотоп романа Д. Рубиной «Почерк Леонардо» создается и раскрывается образ главной героини произведения.

Исходя из цели были определены **задачи**:

- 1) изучить хронотоп как базовую литературоведческую категорию;
- 2) исследовать хронотоп «зазеркалья» в романе, показав, как через него формируется и раскрывается образ главной героини;
- 3) рассмотреть, как в романе функционирует традиционный для литературы хронотоп пути;
- 4) определить роль хронотопа дома и гостиницы в раскрытии мотива бездомности;
- 5) показать, как в связи с образом главной героини в романе реализуется пространство цирка.

Теоретической базой исследования явились работы М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике» (1975), где предложен «последовательно хронотопический подход» к изучению художественного произведения; Топорова В.Н. «Пространство и текст» (1983), Лотмана Ю.М. «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия (1987) и др.

Апробация работы. Основные положения магистерской диссертации отражены в публикации в журнале «GLOBUS» в рамках XV

международной научно-практической конференции «Достижения и проблемы современной науки» (г. Санкт-Петербург).

Практическая значимость проведенного исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы при изучении современной русской литературы в вузе и формировании содержания элективных курсов в школе.

Структура работы традиционна: работа состоит из введения и двух глав – теоретической и практической – и заключения. Библиографический список насчитывает 78 наименований.

Глава 1. Основные положения теории хронотопа

1.1 Эволюция представлений о времени и пространстве в искусстве и философии

Художественное пространство, или пространство произведения искусства, пронизывает всю культуру и лежит в самой ее основе, поэтому идея художественного пространства является фундаментальной как для искусства, так и для мировоззрения вообще. Представление о художественном пространстве и его изображение не остается неизменным на протяжении одной эпохи, поскольку не существует какого-то единого, совершенного образца художественного видения мира, к которому постепенно приближалось бы в своем развитии искусство.

Изучением пространственно-временных категорий ученые занимались еще со времен античности. Однако и в античности, и в Средневековье отсутствовал термин для определения пространства, он заменялся определением «место». Впервые понятие «время» и «место» были выделены греческим философом Аристотелем в его учении о категориях. Идеи Аристотеля о пространстве и времени оставались одними из ведущих философских идей на протяжении многих столетий.

Эволюция аристотелевского учения о времени привела к формированию понятий «истинного, абсолютного» ньютоновского времени. Ньютон полагал, что «длительность или продолжительность существования вещей одна и та же, быстры ли движения (по которым измеряется время), медленны ли или их совсем нет...» [48], а «абсолютное время» едино для всех вещей и движений.

Декарт и Спиноза, в свою очередь, приходят к выводу, что длительность сама по себе не имеет никакой внутренне присущей меры, и для того, чтобы измерить длительность любой вещи необходимо сопоставить данную длительность с длительностью максимально

интенсивных и равномерных движений вещей, из которых складываются годы и дни; полученная длительность и будет являться временем.

Ученые отказываются от идеи абсолютного времени в связи с возникновением теории относительности Эйнштейна, согласно которой пространство и время не самостоятельны, являются сторонами единого целого и находятся в универсальной связи.

Известный немецкий философ начала XIX века И. Кант обозначал пространство и время как неотъемлемую форму любого познания, начиная от самых элементарных представлений и восприятий.

Генрих Вельфлин определял пространство как данность, природу и происхождение которой он не исследует. По его мнению, пространство есть некая абстракция, которая обретает конкретность и качественную характеристику благодаря тому, кто его воспринимает (или переживает).

Пространственным отношениям уделил внимание А. Гильдебранд в своей работе «Проблемы формы в изобразительном искусстве». Исследователь полагал, что «пространственное представление вообще и в частности представление формы как ограниченного пространства мы должны рассматривать как существенное содержание или существенную реальность вещей. Если мы противопоставим предмет или это пространственное представление о нем тому изменчивому явлению, которое мы можем от него получить, то все явления окажутся лишь образами выражения нашего пространственного представления и ценность явления будет измеряться силою выразительности, которою оно обладает в качестве образа пространственного представления» [10, 105].

О. Шпенглер в книге «Закат Европы» (1918), первой связной и детализированной концепции художественного пространства, определяет пространство («протяженность») как «прасимвол» культуры и связывает его со «смыслом жизни и смертью, а глубину пространства – со временем и судьбой» [47]. Всякая реальная протяженность (пространство), по убеждению Шпенглера, связана с переживанием глубины, и в

действительности существует лишь одно истинное измерение пространства - направление от себя в даль. Переживание этой глубины растягивает ощущение, включая его в картину внешнего мира. Мы движемся вперед, покоряя пространство, и подчиняясь судьбе, продвигаемся навстречу будущему, к старости и смерти. «Если обозначить основную форму понятого, каузальность, как застывшую судьбу, то глубину пространства можно будет назвать застывшим временем» [75, т. 2 250].

Проблемой эволюции художественного пространства в живописи занимался Х. Ортега-и-Гассет. Его труд «О точке зрения в искусстве» представляет собой одну из первых попыток анализа эволюции художественного пространства.

В рамках феноменологической и экзистенциалистской традиции проблема пространства рассматривается в работах М. Хайдеггера и М. Мерло-Понти. В своей работе «Искусство и пространство» (1927) Хайдеггер предлагал искать существо простора в местности как его основании, и от «пространственности внутримирно подручного» переходил к «пространственности бытия-в-мире», определяя художественное пространство как способ, каким художественное произведение пронизано пространством.

Своеобразие подхода М. Мерло-Понти («Феноменология восприятия» (1945), «Око и дух» (1961)) заключалось в установлении обязательной связи восприятия пространства с видением и движением, то есть с человеческим телом, а также в анализе глубины пространства, рождающейся во взгляде человека. «Художник преобразует мир в живопись, отдавая ему взамен свое тело» [44, 63]. Мерло-Понти употребляет термин «пространство» в довольно широком смысле и говорит об «антропологическом пространстве», «пространстве сновидения», «мифическом пространстве», «шизофреническом

пространстве» и т. д. Глубину художественного пространства ученый тесно связывает со временем.

Кроме широкого круга западных исследователей, которые внесли значительный вклад в разработку пространственно-временных категорий, проблема пространства и времени в искусстве нашла отклик среди ряда крупных специалистов в русском литературоведении – обозначим имена В.В. Виноградова, Д.С. Лихачева, В.Я. Проппа, П.А. Флоренского, А. Цейтлина, В.Б. Шкловского, Ю.М.Лотмана, В.Н. Топорова и др.

Среди ряда исследований ученых необходимо выделить теорию пространственного моделирования в искусстве, предложенную Ю.М. Лотманом. По его определению, художественное пространство – это «континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие; «модель мира данного автора, выраженная на языке его пространственных представлений» [40, 627]. Также как персонажи и действия являются художественными феноменами, а не физической реальностью, так и пространство в искусстве специфично и связано с реальным физическим пространством как модель с объектом.

Ю.М. Лотман выделяет в первую очередь «сюжетное пространство» - «структуру, которую можно себе представить как совокупность всех текстов данного жанра, всех черновых замыслов, реализованных и нереализованных, и, наконец, всех возможных в данном культурно-литературном континууме, но никому не пришедших в голову сюжетов» [39, 226]. Ученый пишет о том, что «разные типы культуры характеризуются различными сюжетными пространствами (что не отменяет возможности выделить при генетическом и типологическом подходе сюжетные инварианты). Поэтому можно говорить об историко-эпохальном и национальном типах сюжетного пространства» [39, 226].

Пространство в произведении «моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические» [39, 252]. Ю. Лотман выделяет точечное, линейное и плоскостное или объемное пространство.

Линейное и плоскостное могут иметь горизонтальную и вертикальную направленность, но в отличие от плоскостного пространства линейное может и не включать в себя понятие направленности. Таким образом, такое пространство является очень удобным, для того, чтобы показать, как развивается характер героя во времени. Пространство позволяет морально охарактеризовать литературных персонажей. Это герои пространственной и этической неподвижности, которые если перемещаются, «то несут вместе с собой и свойственный им локус» [39, 256]. Путь героя всегда связан с перемещением по всему комплексу пространств, представленных в произведении. Следовательно, пространство имеет огромную роль для раскрытия характера героя.

Характерные признаки организации повествования, присущие русской волшебной сказке, были подробно описаны выдающимся русским фольклористом Владимиром Яковлевичем Проппом в его труде «Морфология волшебной сказки» (1928). Согласно мнению Владимира Яковлевича, пространство является основным композиционным элементом, именно в пространстве совершаются все действия героя, тогда как времени, выступающего в качестве реальной формы мышления, словно нет совсем. В. Я. Проппом был установлен не только сам факт пространственного преобладания в тексте сказки, но также были описаны и особенности композиции сказок и выделены специфические формы времени.

П.А.Флоренский в своих трудах («Обратная перспектива» (1919) и «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях» (опубл. в 1982) выстроил целую семиотическую науку об организации пространства. Произведя поэтапное сравнение свойств Евклидова пространства и пространства в искусстве, он пришел к выводу, что они обладают разными свойствами. Так, пространство искусства в отличие от Евклидова пространства не обладает однородностью и изотропностью. Художественное пространство, по П.А. Флоренскому, «не

одно только равномерное, бесструктурное место, не простая графа, а само – своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение. Предметы как «сгустки бытия», подлежащие своим законам и имеющие каждый свою форму, довлеют над пространством, в котором они размещены, и они не способны располагаться в ракурсе заранее определенной перспективы» [67]. Неоднородность художественного пространства объясняется тем, что гомогенная среда не может нести и передавать информацию: «Пространство, которое было бы действительно строго всеобщим и действительно лишенным своеобразия своей организации, оно оказалось бы чистым ничто, и в модели действительности, как не несущее на себе никакой объяснительной функции, было бы бесполезно» [67].

С П.А. Флоренским солидарен В.Н. Топоров, отмечая, что «ньютоновское гомогенное, непрерывное, геометризованное, равное самому себе пространство» характеризуется «информационно-смысловой бедностью» [61, 227]. Ученый определяет структуру художественного пространства с опорой на пространство и вещь как основные категории. В отличие от Флоренского, у которого пространство и вещь одинаково определяют друг друга, Топоров поставил в сильную позицию вещь: вещи выступают как места, а пространство – как их распространение.

Д.С. Лихачев отмечал специфику взаимодействия литературы и реальности. В любом литературном явлении так или иначе многообразно отражена и преображена реальность: «от реальности быта до реальности исторического развития (прошлого и современности), от реальности жизни автора до самой литературы в ее традициях и противопоставлениях. Сама литература – реальность в своих произведениях: она представляет собой не только развитие общих эстетических и идейных принципов, но движение конкретных тем, мотивов, образов, приемов. Литературное произведение распространяется за пределы текста <...>. Реальность – как бы

комментарий к произведению, его объяснения <...>. Четкие границы отсутствуют, но зыбкая пограничная полоса реально существует, и в ней протекают процессы, чрезвычайно важные для литературного развития» [37, 103]. В своей работе «Поэтика древнерусской литературы» (1960) Д.С. Лихачев отмечает, что внутренний мир художественного произведения «зависит от реальности, «отражает» мир действительности, но то художественное преобразование этого мира, которое совершает искусство, имеет целостный и целенаправленный характер. Преобразование действительности связано с идеей произведения, с теми задачами, которые художник ставит перед собой» [38, 125].

Также в изучение художественных пространственно-временных категорий внесли свой вклад теоретики символизма. А. Белый в труде «Символизм как миропонимание» (1903) выходит за рамки семиотической точки зрения: «Слово – символ; оно есть понятное для меня соединение двух непонятных сущностей: доступного моему зрению пространства и глухозвучащего во мне внутреннего чувства, которое я называю условно (формально) временем. В слове создается одновременно две аналогии: время изображается внешним феноменом – звуком; пространство изображается тем же феноменом – звуком; но звук пространства есть уже внутреннее пересоздание его; звук соединяет пространство с временем, но так, что пространственные отношения он сводит к временным; это вновь созданное отношение в известном смысле освобождает меня от власти пространства; звук есть объективация времени и пространства» [11, 24].

Таким образом, категория пространства исследователями изучалась преимущественно отдельно от категории времени. Неоценимый вклад в разработку категорий художественного пространства и времени внес М.М. Бахтин, предложивший последовательно хромотопический подход к изучению художественного произведения, речь о котором в силу его значимости, пойдет в следующем параграфе.

1.2 Хронотоп художественного произведения: концепция

М.М. Бахтина

М.М. Бахтин в процессе изучения исторической поэтики литературных жанров, в частности, романа («Слово в романе (1935), «Эпос и роман (1970), «Формы времени и хронотопа в романе (1975), «Роман воспитания и его значение в истории реализма» (1986)), совершил поистине революционное открытие. В статье «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» ученым была разработана теория хронотопа, которая перевернула прежние представления о пространстве и времени в художественном произведении. Термин «хронотоп» ученый взял из математического естествознания – теории относительности Эйнштейна. Летом 1925 года М.М. Бахтин присутствовал на докладе Ухтомского о хронотопе в биологии, в котором были затронуты также вопросы эстетики.

Понятие хронотопа Бахтин определяет как существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе. «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [8, 237]. Хронотоп – формально-содержательная категория литературы. Вместе с тем Бахтин упоминает и более широкое понятие «художественного хронотопа», представляющего собой пересечение в произведении искусства рядов времени и пространства и выражающего неразрывность времени и пространства, истолкование времени как четвертого измерения пространства.

Бахтин замечает, что термин «хронотоп», введенный и обоснованный в теории относительности Эйнштейна и широко употребляемый в математическом естествознании, переносится в литературоведение «почти как метафора (почти, но не совсем)» [9]. Ученый переносит термин «хронотоп» из математического естествознания в литературоведение и даже связывает свое «времяпространство» с общей теорией относительности Эйнштейна. Это замечание нуждается в уточнении. Так, термин «хронотоп» действительно употреблялся в 20-е гг. прошлого века в физике и мог быть использован аналогично в литературоведении. Но сама идея неразрывности пространства и времени, которую призван обозначать данный термин, сложилась в самой эстетике намного раньше теории Эйнштейна, связавшей воедино физическое время и физическое пространство и сделавшей время четвертым измерением пространства. Сам Бахтин упоминает, в частности, «Лаокоон» Г.Э. Лессинга, в котором впервые был раскрыт принцип хронотопичности художественно-литературного образа. Описание статически-пространственного должно быть вовлечено во временной ряд изображаемых событий и самого рассказа-изображения. В знаменитом примере Лессинга красота Елены не описывается статически Гомером, а показывается через ее воздействие на троянских старцев, раскрывается в их движениях, поступках. Таким образом, понятие хронотопа постепенно складывалось в самом литературоведении, а не было перенесено в него из совершенно иной по своему характеру научной дисциплины.

Понятие хронотопа нельзя применить ко всем видам искусства. По М.М. Бахтину, возможно разделение всех искусств, в зависимости от их отношения ко времени и пространству, на временные (музыка), пространственные (живопись, скульптура) и пространственно-временные (литература, театр), изображающие пространственно-чувственные явления в их движении и становлении. В случае временных и пространственных искусств понятие хронотопа, связывающего воедино время и

пространство, применимо в весьма ограниченной мере. Музыка не разворачивается в пространстве, живопись и скульптура практически одномоментны, так как статичны и очень сдержанно отражают движение и изменение. Понятие хронотопа во многом метафорично. Если использовать его относительно к музыке, живописи, скульптуре и подобным им видам искусства, оно превращается в весьма расплывчатую метафору.

В связи с тем, что понятие хронотопа эффективно применимо только в случае пространственно-временных искусств, оно не является универсальным и оказывается полезным лишь в случае искусств, имеющих сюжет, разворачивающийся как во времени, так и в пространстве. В отличие от хронотопа понятие художественного пространства, выражающее взаимосвязь элементов произведения и создающее особое эстетическое их единство, универсально. Если художественное пространство понимается в широком смысле и не сводится к отображению размещенности предметов в реальном пространстве, можно говорить о художественном пространстве не только живописи и скульптуры, но и о художественном пространстве литературы, театра, музыки и т. д.

В произведениях пространственно-временных искусств пространство, как оно представлено в хронотопах этих произведений, и их художественное пространство не совпадают. Лестница, передняя, улица, площадь и т. д., являющиеся элементами хронотопа классического реалистического романа («мелкими» хронотопами по Бахтину), не могут быть названы «элементами художественного пространства» такого романа. Характеризуя произведение как целое, художественное пространство не разлагается на отдельные элементы, в нем не могут быть выделены какие-то «мелкие» художественные пространства.

Художественное пространство и хронотоп – понятия, охватывающие разные стороны произведения пространственно-временного искусства. Пространство хронотопа – это отражение реального пространства,

поставленного в связь со временем. Художественное пространство как внутреннее единство частей произведения, отводящее каждой части только ей присущее место и тем самым придающее целостность всему произведению, имеет дело не только с пространством, отраженным в произведении, но и со временем, запечатленным в нем.

Относительно к произведениям пространственно-изобразительного искусства понятия художественного пространства и хронотопа близки по своему смыслу, практически тождественны, поэтому можно сказать, что Бахтин был одним из тех авторов, которые внесли существенный вклад в формирование понятия художественного пространства.

Следует еще раз подчеркнуть, что в отличие от хронотопа, являющегося локальным понятием, применимым лишь в случае пространственно-временных искусств, понятие художественного пространства универсально и относится ко всем видам искусства.

Разрабатывая понятие хронотопа, Бахтин вышел из области чистого литературоведения и вступил в сферу философии искусства. Свою задачу он видел именно в создании философии в собственном смысле слова, которая всецело сохраняя в себе стихию, воплотившуюся в русском «мыслительстве», в то же время стала бы последовательной и «завершенной».

Доля собственно философских текстов в наследии Бахтина незначительна. Своеобразие бахтинской мысли в том, что она постоянно соединяет философские идеи с филологическими изысканиями. Алогичной была ситуация и с идеей хронотопа, родственной эстетическому понятию художественного пространства. Наиболее подробно о хронотопе Бахтин говорит в своей книге о творчестве Рабле и в статье, посвященной анализу хронотопов раннеевропейского романа.

Поскольку «хронотоп» относится к глубинным представлениям литературоведения, он в той или иной мере метафоричен, схватывает лишь отдельные аспекты символической многозначности мира. Идея

пространственно-временного континуума формулируется математически, но наглядно представить себе такой четырехмерный мир действительно невозможно. Хронотоп лежит в основе художественных образов произведения, но при этом сам он является особого типа образом, можно сказать, праобразом.

Его своеобразие заключается в особенном его восприятии: не непосредственном, а ассоциативно-интуитивном – из совокупности метафор и непосредственных зарисовок времени-пространства, содержащихся в произведении. В качестве «обычного» образа хронотоп должен воссоздаваться в сознании читателя при помощи метафорических уподоблений.

По мнению М.М. Бахтина, в литературе ведущим началом в хронотопе является время, а не пространство. В романах разных типов можно проследить различное отображение реального исторического времени. Так, в средневековом рыцарском романе используется так называемое авантурное время, распадающееся на ряд отрезков-авантур, внутри которых оно организовано абстрактно-технически, так что связь его с пространством также оказывается во многом техничной. Хронотоп такого романа – чудесный мир в авантурном времени. Все вещи в этом мире имеют какие-нибудь чудесные свойства или просто заколдованы. Время также становится чудесным, что выражается в его сказочном гиперболизме. Часы могут растягиваться, дни сжиматься до мгновения, а само время можно даже заколдовать. На него оказывают воздействие сны и столь важные в средневековой литературе видения.

Субъективной игре со временем и нарушению элементарных временных соотношений и перспектив в хронотопе чудесного мира соответствует такая же субъективная игра с пространством, нарушение элементарных пространственных отношений и перспектив, при этом пространство раскрывает время, делает его зримым. Но само пространство делается осмысленным и измеримым только благодаря времени.

Идея доминирования в хронотопе времени над пространством кажется верной лишь применительно к литературным хронотопам, но не к хронотопам других видов искусства, при этом нужно учитывать, что даже в хронотопах литературы время не всегда выступает в качестве ведущего начала. Бахтин сам приводит примеры романов, в которых хронотоп не является преимущественной материализацией времени в пространстве (некоторые романы Ф.М. Достоевского).

Хронотоп есть, по Бахтину, «определенная форма ощущения времени и определенное отношение его к пространственному миру» [8, 238].

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

В написанных в 1973 г. «Заключительных замечаниях» к своей статье о хронотопах в литературе Бахтин выделяет «хронотопические ценности разных степеней и объемов», которыми пронизано искусство и литература:

1) «Хронотоп встречи», с преобладающим временным оттенком и «высокой степенью эмоционально-ценностной интенсивности» [8, 392];

2) «Хронотоп дороги», связанный с «хронотопом встречи». Как отмечал исследователь, на дороге «своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизируясь социальными дистанциями, которые здесь преодолеваются. Это точка завязывания и место совершения событий. Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: «жизненный

путь», «вступить на новую дорогу», «исторический путь» и проч., метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень – течение времени» [8, 392];

3) Реальный хронотоп - «площадь» («агора»). Именно «на площади впервые раскрылось и оформилось автобиографическое (и биографическое) самосознание человека и его жизни на античной классической почве» [8, 393].;

4) «Замок». М.М. Бахтин отмечал, что «замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. Замок – место жизни властелинов феодальной эпохи (следовательно, и исторических фигур прошлого), в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений» [8, 394].;

5) «Гостиная-салон». С позиции сюжета и композиции «здесь происходят встречи (уже не имеющие прежнего специфически случайного характера встречи на «дороге» или в «чужом мире»), создаются завязки интриг, совершаются часто и развязки, здесь, наконец, что особенно важно, происходят диалоги, приобретающие исключительное значение в романе, раскрываются характеры, «идеи» и «страсти» героев» [8, 395].;

6) «Провинциальный городок», где господствует время бессобытийное, практически остановившееся. Здесь не происходит ни «встреч», ни «разлук». Это «место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся «бывания»... Приметы этого времени просты, грубо материальны, крепко срослись с бытовыми локальностями: с домиками и комнатками городка, сонными улицами, пылью и мухами, клубами, бильярдами и проч. и проч.» [8, 396].

7) «Порог». Данный хронотоп проникнут «высокой эмоционально-ценностной интенсивностью», «он может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение – это хронотоп кризиса и жизненного перелома» [8, 397].

Трудно сказать, что в перечисленных хронотопах время очевидным образом превалирует над пространством, которое выступает лишь как способ зримого воплощения времени.

Хронотопом определяется, согласно Бахтину, художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. В силу этого хронотоп всегда включает в себя ценностный момент, выделить который можно, однако, только в абстрактном анализе. «Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены... Искусство и литература пронизаны хронотопическими ценностями разных степеней и объемов. Каждый мотив, каждый выделяемый момент художественного произведения является такой ценностью» [8, 390].

Особое внимание М.М. Бахтин уделяет изучению больших типологически устойчивых хронотопов, определяющих важнейшие жанровые разновидности европейского романа на ранних этапах его развития. Вместе с тем он отмечает, что большие и существенные хронотопы могут включать в себя неограниченное количество мелких хронотопов. «...Каждый мотив может иметь свой хронотоп» [8, 390]. Можно, таким образом, сделать вывод, что большие хронотопы слагаются из составных элементов - «мелких» хронотопов. Кроме указывавшихся уже более элементарных хронотопов дороги, замка, лестницы и т.д., Бахтин упоминает, в частности, хронотоп природы, семейно-идиллический хронотоп, хронотоп трудовой идиллии и др.

Между хронотопами возможен своеобразный диалог: «В пределах одного произведения и в пределах творчества одного автора мы наблюдаем множество хронотопов и сложные, специфические для данного произведения или автора взаимоотношения между ними, при этом один из них является объемлющим, или доминантным... Хронотопы могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться,

сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях... Общий характер этих взаимоотношений является диалогическим (в широком понимании этого термина)» [8, 398]. Диалог хронотопов при этом не входит в изображаемую в произведении реальность. Он вне ее, хотя и не вне произведения в целом. Диалог входит в мир автора, исполнителя и в мир слушателей и читателей, причем сами эти миры также хронотопичны.

Литературным хронотопам принадлежит основное сюжетобразующее значение, они являются организационными центрами событий, описываемых в произведении, здесь завязываются и развязываются сюжетные узлы.

Несомненно также изобразительное значение хронотопов. Сюжетные события в хронотопе конкретизируются, время приобретает чувственно-наглядный характер. Можно упомянуть событие с точным указанием места и времени его свершения. Но чтобы событие стало образом, необходим хронотоп, создающий почву для его показа-изображения. Он особым образом сгущает и конкретизирует приметы времени человеческой жизни и исторического времени на определенных участках пространства. Хронотоп служит преимущественной точкой для развертывания событий в романе, в то время как другие «связующие» события, находящиеся вдали от хронотопа, даются в форме сухого осведомления и сообщения. «...Хронотоп как преимущественная материализация времени в пространстве является центром изобразительной конкретизации, воплощения для всего романа. Все абстрактные элементы романа – философские и социальные обобщения, идеи, анализы причин и следствий и т. п. – тяготеют к хронотопу, через него наполняются плотью и кровью» [8, 237].

М.М. Бахтин подчеркивает, что хронотопичен всякий художественно-литературный образ. Хронотопичен и сам язык, являющийся исходным и неисчерпаемым материалом образов.

Хронотопична внутренняя форма слова, т. е. тот признак, с помощью которого первоначальные пространственные значения переносятся на временные отношения. Необходимо принимать во внимание также хронотопы автора произведения и слушателя-читателя: «Как же даны нам хронотопы автора и слушателя-читателя? Прежде всего они даны нам во внешнем материальном существовании произведения и в его чисто внешней композиции. Но материал произведения не мертвый, а говорящий, значащий (или знаковый), мы не только его видим или осязаем, но мы всегда слышим в нем голоса (хотя бы и при немом чтении про себя). Нам дан текст, занимающий определенное место в пространстве, то есть локализованный; создание же его, ознакомление с ним протекают во времени» [8, 256].

Между изображающим реальный мир и миром, изображенным в произведении, существует принципиальная граница. Поэтому нельзя смешивать, как это делалось и до сих пор иногда еще делается, изображенный мир с изображающим миром (наивный реализм), автора – творца произведения с автором-человеком (наивный биографизм), воссоздающего и обновляющего слушателя-читателя разных (и многих) эпох с пассивным слушателем-читателем своей современности (догматизм понимания и оценки). Все подобного рода смешения методологически совершенно недопустимы. Но при всей несовместимости изображенного и изображающего мира, при неотменной принципиальной границе между ними, они тесно связаны друг с другом и находятся в постоянном взаимодействии, в процессе непрерывного обмена, подобного непрерывному обмену веществ между живым организмом и окружающей его средой: пока организм жив, он не сливается с этой средой, но если его оторвать от нее, то он умрет. Произведение и изображенный в нем мир входят в реальный мир и обогащают его, и реальный мир входит в произведение и в изображенный в нем мир как в процессе создания, так и в процессе его последующей жизни в постоянном обновлении произведения

в творческом восприятии слушателей-читателей. Этот процесс обмена, разумеется сам хронотопичен: он совершается прежде всего в исторически развивающемся социальном мире, но и без отрыва от меняющегося исторического пространства. Здесь можно говорить об особом творческом хронотопе, в котором происходит этот обмен произведения с жизнью и совершается особая жизнь произведения.

По мнению М.М. Бахтина, границы хронотопического анализа выходят за пределы искусства и литературы. В любой области мышления, включая и науку, мы имеем дело с моментами, которые как таковые не поддаются временным и пространственным определениям. Например, математические понятия, используемые для измерения пространственных и временных явлений, сами по себе не имеют пространственно-временных определений и являются только предметом нашего абстрактного мышления. Художественное мышление, как и абстрактное научное мышление, также имеет дело со смыслами. Художественные смыслы тоже не поддаются пространственно-временным определениям. Но любые смыслы, чтобы войти в наш опыт (притом социальный опыт) должны принять какое-либо пространственно-временное выражение, т. е. принять знаковую форму, слышимую и видимую нами. Без такого пространственно-временного выражения невозможно и самое абстрактное мышление. «...Всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [8, 406].

1.3 Исследования хронотопа в «послебахтинский» период

В современном литературоведении проблема хронотопа является одной из центральных, ведь исследование категории времени и пространства позволяет глубже проникнуть в суть художественного произведения, выявить особенности его построения, определить

концепцию мира писателя, кроме того, из цитирувавшегося уже суждения М.М. Бахтина «каждый хронотоп может включать в себя неограниченное количество мелких хронотопов: ведь каждый мотив может иметь особый хронотоп» вытекает глубина и неисчерпанность темы хронотопа.

Изучение времени и пространства ведется в двух направлениях. С одной стороны, на основе философского осмысления данных категорий раскрываются их свойства, значение и функции (см., например: Бабушкин С.А. «Проблема художественного времени и пространства», Слепухов Г.Н. «Пространственно-временная организация художественного произведения»). С другой – пространственно-временные формы исследуются на основе анализа произведений конкретных писателей (например, в статье С.Б. Даиржановой пространство и время рассматриваются в творчестве А.Алимжанова; в работе Ю.И. Селезнева – в произведениях Ф.М. Достоевского и т.д.).

В современном литературоведении наблюдаются две тенденции. Исследуя природу пространства и времени, выявляя их роль и функциональную значимость в структуре художественного произведения, некоторые ученые пришли к выводу, что в «ходе социального и научного прогресса фактор времени приобретает все большее значение» [3, 13], а литература все «в большей степени становится искусством времени» [38, 209]. Поэтому в их работах главный акцент делается на изучении категории времени (статьи Э.Ф. Володина, Д.Н. Медриша и др.). Другие же, наоборот, отдали приоритет категории пространства. Так, американский литературовед Д.Н. Фрэнк в своей статье «Пространственная форма современной литературы» отметил, что «современное искусство движется в направлении все возрастающей пространственности» [70, 211].

Несмотря на различные позиции исследователей большинство ученых склоняется к мнению, что понятия пространства и времени

находятся в тесной взаимосвязи и являются взаимообусловленными сторонами художественного произведения.

Идеи М. Бахтина легли в основу большинства современных исследований, касающихся пространства и времени, и получили дальнейшую разработку в трудах Г.Н. Слепухова, Ф.П. Федорова, Н.Г. Измайлова, О.А. Елеукунова, А.А. Гаджиева, Н.Л. Лейдермана, В.И. Тюпа, В.Е. Хализева, Н.Э. Фаликовой, В.В. Савельевой, Н.О. Джуанышбекова, Е.М. Есина, и мн. др., которые не только обобщили, но и дополнили, углубили основные положения его теории.

Так, Г.Н. Слепухов и в В.П. Федоров в своих работах большое внимание уделяют содержательной стороне хронотопа. Г.Н. Слепухов особое место в исследованиях отводит так называемым метакхронотопам, которые заключают в себе следующие пространственно-временные значения: «верх-низ», «правое-левое», «назад-вперед», «прошедшее-будущее» и помогают глубже проникнуть в логику произведения литературы, так как являются «концентрированным выражением художественного опыта людей» [57, 19].

По мнению В.П. Федорова, «в пространственно-временных структурах, выработанных как индивидуальным, так и общекультурным, историческим сознанием, преломляется вся система духовных представлений человека и общества, вся сумма их духовного опыта» [66, 15]. В связи с этим на основе анализа хронотопа выявляются особенности мировоззрения и мироощущения писателя и эпохи, в которую развивалось его творчество. Следовательно, первостепенное значение категории пространства-времени в понимании исследователя заключается в том, что она связывает художественный текст с «внетекстовым» миром и тем самым позволяет определить место литературного произведения в контексте культуры.

Иной подход к изучению понятия «хронотоп» можно увидеть у Н.Г. Измайлова, Ш.Р. Елеукунова и Н.Э. Фаликовой. В своих

исследованиях они особенно отмечают жанрообразующее и сюжетообразующее значение хронотопа.

Ю.Ф. Карякин отмечает, что анализ хронотопа позволяет раскрыть особенности мировоззрения писателя, а изображение времени-пространства является основным жанрообразующим принципом. В своей монографии «Достоевский и канун XXI века (1989) он открывает «новый хронотоп» в сочинениях Ф.М. Достоевского - «это время-пространство последнего самоубийственного преступления или время-пространство спасительного подвига, это время-пространство решающей борьбы бытия с небытием» [33, 640].

А.А. Гаджиев, сопоставляя произведения романтической и реалистической литературы, приходит к выводу, что пространственно-временные представления писателей неразрывно связаны с определенным методом, в связи с чем на основе анализа хронотопов можно выявить своеобразие художественного метода, в русле которого формировалось и развивалось творчество писателя. Исследователь указывает на отличительную особенность реализма: «изображение жизни во временной и пространственной приближенности», в то время как для романтизма характерно «изображение жизни во временной и пространственной отдаленности» [17, 74].

Значительную роль хронотопов подчеркивает Н.Л. Лейдерман. По мнению исследователя, они связывают художественное произведение с реальным миром. Являясь важнейшими характеристиками жизни человека, пространство и время становятся предметом изучения, освоения и осмысления литературы, так как главная ее задача заключается в изображении действительности, в связи с чем основные функции хронотопов в художественном произведении заключаются в том, что они служат своеобразной «рамой», в пределах которой развиваются описываемые события; составляют неотъемлемую часть мира (внутреннего и внешнего) героев.

Н.К. Гей в работе «Время и пространство в структуре произведения» (1975) на материале произведений У. Фолкнера выделяет, в дополнение к классическим бахтинским, следующие хронотопические образы: часов («говорят о временном бытии и неизменном движении времени»), реки («ток воды – это материальное олицетворение невещественного движения времени во всем и поверх всего. Вода подобна времени в своем стремлении из неизвестного в неизвестность») и тени («в этом неразлучном существовании человека и его тени запечатлена своеобразная симметрия человека настоящего и прошлого») [20, 224].

Р.И. Енукидзе подчеркивает неразрывность времени и пространства, их взаимообусловленность и взаимоопределяемость, а важнейшую функцию хронотопа видит в том, что он, во-первых, служат средством развертывания сюжетного повествования, поскольку именно сочетания художественного времени и пространства создают различные формы сюжетного динамизма; во-вторых, является одним из средств художественной актуализации, так как анализ категорий пространства и времени позволяет выявить языковые особенности того или иного жанра.

В.И. Тюпа указывает на эстетическую природу литературного произведения, поскольку в основе его лежат субъективное восприятие мира, переживания писателя, в связи с чем такие категории, как пространство, приобретают в художественном мире прежде всего эстетический смысл и содержание. Эстетическое же пространство в понимании исследователя представляет собой внутреннюю архитектонику целого («ценностное уплотнение мира вокруг человека, вокруг «я» героя»), то есть является «архитектоническим (в бахтинском смысле) хронотопом бытия героя в мире», который включает в себя в качестве четвертого измерения изображенное время. Этот хронотоп, характеризующийся единством и неделимостью, не знающий дискретности, «в процессе развертывания сюжета подвергается ценностной поляризации на

внутреннее и внешнее, замкнутое и незамкнутое, далекое и близкое, центр и периферию, верх и низ» и т.д. [63, 10].

В.В. Савельева в своих исследованиях категорию хронотопа связывает с идеей движения, изменения, а следовательно, основное значение хронотопа заключается в раскрытии сущности этого процесса. Поскольку движение свойственно как художественному миру в целом, так и отдельным его образам, в структуре любого произведения можно выделить два уровня – «макросферу» и «микросферу» – каждый из которых имеет свою пространственно-временную организацию.

Исследуя и сопоставляя творчество различных писателей, В.В. Савельева отмечает, что оба уровня художественного мира – «макросферу» и «микросферу» характеризуются наличием общих доминант, являющихся формами хронотопа. Среди них наибольшее значение имеют:

1) Циклический хронотоп, геометрически соотносящийся с кругом и подчеркивающий идею вечной повторяемости пространства и времени мира. В художественном произведении это архетипическая ситуация, когда время-пространство уже дано человеку и практически не зависит от него.

2) Линейный хронотоп, выражающий идею историзма, поступательного движения от прошлого к настоящему и будущему.

3) Хронотоп вечности, создающий в художественном мире «ситуацию покоящегося пространства и остановленного времени». Отличительная черта такого хронотопа заключается в том, что время в нем «существует все сразу», пространство предстает как «состояние, в котором одновременно потенциальны все пространства» [54, 121-122].

Н.К. Шутая дополняет и подробно исследует хронотоп «присутственного места», синтезируя исследования М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана, указывая на то, «что целью анализа того или иного типа хронотопа должно быть выявление его возможностей в раскрытии

характеров и психологической мотивации поступков героев литературного произведения» [76, 65]. Для данного хронотопа свойственны «факторы, вызывающие у человека состояние бездействия и скуки, способствующие задумчивости и состояния рефлексии» [76, 68]. «Хронотопические характеристики присутственного места» (вынужденная длительная неподвижность в замкнутом пространстве, монотонность, рутинность и повторяемость производимых действий, канцелярский стиль документов) – способствуют развитию «автокоммуникации, т.е. обращения героя к самому себе, своим воспоминаниям, к своей совести» [76, 73].

В статье В.Г. Щукина «О филологическом образе мира (философские заметки)» (2004) значительно расширяются границы хронотопов литературных произведений. Ученый отмечает неоднозначное отношение в мире филологии к открытию хронотопа в литературоведении, указывая на то, что для филолога, пытающегося по-своему описать мироздание «хронотоп скорее всего может означать «конкретную бытийственную точку, момент акта речи» [77, 59]. Среди хронотопов В.Г. Щукин определяет целый комплекс явлений действительности: «встреча, визит, спектакль, богослужение, праздник, путешествие, свидание, бракосочетание, интимное сближение, сон, отдых, болезнь, судебный процесс, тюремное заключение, охота, битва, катастрофа, рождение, жизнь, смерть (как законченный акт, а не бессрочное состояние после этого акта), похороны, крестины и многое другое. Город, дом, корабль и целый ряд многочисленных локусов тоже могут превратиться в хронотопы, но лишь в том случае, когда в их пространстве происходит длящийся во времени процесс или событие. Тогда эти хронотопы удобнее будет назвать по-другому: жизнедеятельность города, жизнь (функционирование) дома, плавание на корабле» [77, 60]. Ученый дает следующее определение хронотопа: это «присущая процессу, событию или состоянию субъекта пространственная и временная оформленность и жанровая завершенность» [77, 61]. Хронотоп не просто «время-

пространство», а «время-место совершения». Соглашаясь с жанровой принадлежностью хронотопа и главенством в нем временной категории, ученый иллюстрирует данный постулат анализом локуса королевского (или царского) дворца. С ним связаны «приписанные» к поведенческим жанрам хронотопы - «аудиенция, совещание, торжественный прием», временные отрезки, «соотнесенные с определенной порой дня, недели или месяца»; для реализации дворцовых жанров - «заговор, интрига». Автор статьи делает существенное заключение: жанр стремится к своему завершению в определенном хронотопе – времени-месте свершения» [77, 62].

А.Б. Есин в своей работе «Принципы и приемы анализа литературного произведения», отмечает, что подобно тому, как сам художественный текст – условность по отношению к реальности, так и хронотоп в художественном тексте – условность, категория, которую можно воплощать максимально свободно. Важным свойством литературного времени и пространства он отмечает их дискретность (прерывность), особенно применительно к категории времени, т.к. это свойство – мощное средство динамизации сначала сюжета, а впоследствии и психологизма. Характер условности литературного времени и пространства, по мнению А.Б. Есина, в сильнейшей степени зависит от рода литературы. Так, в лирике, драме, эпосе и т.д. абсолютно по-разному реализуются категории времени и пространства. По особенностям этой условности исследователь разделяет время на конкретное, «привязывающее» изображенный мир к топографическим реалиям и активно влияющее на всю структуру произведения, и абстрактное, обладающее высокой степенью условности, не оказывающее никакого влияния на художественный мир произведения, и которое можно воспринимать как пространство «всеобщее» с координатами «везде» или «нигде». Также исследователь отмечает ясно обозначившуюся в XX веке тенденцию: своеобразное сочетание в пределах художественного

произведения конкретного и абстрактного пространства, их взаимное «перетекание» и взаимодействие (творчество Белого, Булгакова, Ерофеева и мн.др.).

А.Б. Есин отмечает, что для литературы как временного (динамического) вида искусства организация художественного времени более важна, чем организация пространства. При этом интенсивность художественного времени выражается в его насыщенности событиями (как внешними, так и внутренними, психологическими). Возможны три варианта: средняя, «нормальная» заполненность времени событиями, увеличенная интенсивность времени и уменьшенная интенсивность. При этом важно соотношение в произведении разных видов времени (бессобытийного, хроникально-бытового и т.д.), так как это сочетание определяет темповую организацию произведения, что, в свою очередь, формирует субъективное читательское время.

На основе анализа пространственно-временных связей в романе П.Х. Тороп выделяет «три сосуществующих уровня (хронотопа): топографический хронотоп, психологический хронотоп и метафизический хронотоп». «Топографический хронотоп связан с элементами авторской тенденциозности в романе, с узнаваемостью в романе конкретного исторического времени и места, а также событий...является хронотопом сюжета...Этот узнаваемый мир денотатов описан «невидимым, но всемогущим существом», который имеет свои цели и может быть весьма субъективным...С топографическим хронотопом тесно взаимосвязан психологический хронотоп – хронотоп персонажей. ...Сюжетный ход, подчеркнутый на первом уровне перемещением в пространстве и времени, совпадает на втором с переходом из одного душевного состояния в другое. Топографический хронотоп генерирован сюжетом, психологический хронотоп – самосознанием персонажа. Вместо невидимого описывающего на этом уровне перед нами мир автономных голосов, вместо гомофонии – полифония» [62]. «Метафизический хронотоп» - уровень описания и

создания метаязыка - «слово, связывающее уровни сюжета и самосознания, приобретают в целом произведении метаязыковое значение, так как связано с идейным осмыслением всего текста, в том числе пространства и времени» [62]. Ученый предлагает хронотопические соответствия: «уровень топографического хронотопа является наблюдаемым миром, уровень психологического хронотопа – миром наблюдателей, и метафизический хронотоп – миром устанавливающего язык описания» [62]. Действие у Торопа осмысливается в соответствии с выделенными уровнями - «этим уровням соответствуют типы поведения (действие как таковое), порядок поведения (создание личностью текста своего поведения) и топос поведения (место действия среди других действий, рассматриваемых как обуславливающие его или обуславливаемые им)» [62].

Таким образом, можно сделать вывод, что изучением категории пространства и времени исследователи занимались уже с античных времен, но представление о художественном пространстве начало зарождаться примерно в тот же период, когда стала складываться релятивистская концепция пространства. Специализированное изучение пространственно-временного континуума в искусстве стало возможным, тогда, когда наука осознала художественный мир как особый объект познания. Понятия пространства в искусстве было предметом исследования множества ученых, однако все исследователи совпадают в том, что художественное пространство специфично и не может быть описано чистой математикой или быть сведено только к пространству физическому, при этом нужно отметить, что исследователи изучали преимущественно категорию пространства отдельно от категории времени.

Ведущая роль в разработке категорий художественного пространства и времени принадлежит М.М. Бахтину, который соединил в своем учении эти две категории как две стороны одного явления, и предложил последовательно хронотопический подход к изучению художественного

произведения. Современные ученые привнесли свое видение в изучение категорий пространства и времени и выделили ряд новых хронотопов. Стоит отметить, что тенденцией литературы XX века становится индивидуализация и усложнение пространственно-временных форм.

Обобщив сведения, полученные при рассмотрении подходов и взглядов ученых к изучению категорий пространства и времени, можно сделать вывод, что хронотоп является, во-первых, формально-содержательной категорией, выражающей неразрывное единство пространственно-временных характеристик в литературном произведении; во-вторых, способом отражения и постижения действительности. Основные же функции его заключаются в том, что он:

- имеет большое значение в организации, построении художественного мира;
- способствует освоению изображаемой действительности;
- играет огромную роль в раскрытии образной системы произведения, эстетических взглядов писателя и его концепции мира, человека;
- несет в себе жанрообразующее, сюжетообразующее, изобразительное значения и выполняет синтезирующую функцию;
- является важной характеристикой литературных персонажей.

В данном исследовании хронотоп рассматривается именно в таком понимании, и потому анализ пространственно-временной организации произведения ведется в работе на двух уровнях: формальном и содержательном. При этом большое внимание уделяется рассмотрению вопроса о том, как реализуются указанные функции хронотопа в романе Дины Рубиной «Почерк Леонардо».

Таким образом, нами были определены основные параметры хронотопа как теоретического предмета исследования. В основу нашей работы положены положения, разработанные М.М. Бахтиным, а также дополняющие их находки современных ученых.

Глава 2. Хронотопическая многомерность романа Д. Рубиной «Почерк Леонардо» как отражение сложности образа главной героини произведения

2.1 Путь самопознания и самоосознания главной героини сквозь призму «зеркального» хронотопа

Повествование в романе сосредоточено вокруг тайны главной героини Анны Нестеренко, или «Нюты», ее загадочной связи с зеркалами. Волею судьбы она оказалась в детском доме, затем в приемной семье. В романе указывается на родственную связь Анны с загадочным Вольфом Мессингом, которая наложила на ее жизнь определенный отпечаток. Героиня не такая, как все: пишет слева направо, обладает невероятной способностью к точным наукам, понимает иностранные языки, может предсказывать судьбу. Часть жизни она отдала цирку и профессии каскадера, но настоящая ее страсть – зеркала. Образ Анны в романе неразрывно связан с образом зеркала и возникающим на страницах романа своеобразным «зеркальным хронотопом».

Необходимо отметить, что в произведении в единое полотно сплетаются различные пласты времени, которые можно классифицировать как историческое – конкретные даты и события; бытийное (повседневное), описывающее ежедневную жизнь героев; космическое, связанное с рассказами о потусторонних мирах, и мифологическое, вплетающееся в роман на уровне притч, иносказаний и имен.

Данные времена сливаются с соответствующими топосами: дороги, цирка, зазеркалья, дома, образуя цельные хронотопы, которые мы и будем рассматривать в нашей работе.

Прежде чем говорить о «зеркальном хронотопе» в романе, хочется отметить, что само представление о том, что за зеркалом существует некая реальность, иной мир, иная жизнь, очень древнее. Его истоки – в сознании мифологическом. Зеркало – символ связи нашего мира с параллельным.

Первобытная магия предостерегала человека от взглядывания в свое отражение. Считалось, что призрачный двойник может его погубить, утащив в зазеркалье. Зеркало воспринималось как граница между реальностью и потусторонним миром. Тайна зеркала рождала неподдельный интерес во все времена. Невозможность познать ее оставляет ее живой и в наше время. До появления фото- и киноплёнки возможность увидеть себя со стороны – в зеркале – была уникальной. И если бы не этот предмет, казалась бы совершенно фантастической.

Взгляд в зеркало всегда заключал для человека нечто от мистического ужаса: отражение чисто физическое, а в то же время – словно взгляд из инобытия, отчужденный, не отмеченный личностным отношением. Зеркало двойственно по своей природе: оно одновременно предмет бытовой и мистический. В рассматриваемом романе оно выступает в обеих ипостасях. Зеркало дает нам картину мира, казалось бы, абсолютно точную, а на самом деле в высшей степени иллюзорную.

Традиционно в культуре и литературе зеркалам отводится роль «видеть невидимое, находить ненайденное» [15, 10]. Зеркальная метафора фундаментальна в теории отражения реальности в искусстве, и в романе «Почерк Леонардо» она стала структурообразующей для создания двоемирия художественного пространства: реального и зазеркального.

На страницах романа постоянно возникает хронотоп зазеркалья, связанный с потусторонним миром и космическим временем.

С первых же страниц романа при описании реального зеркала автор привлекает внимание читателя к теме зазеркалья и показывает нам, что это не просто вещь, отражающая предметы и реальность, но также дверь в ирреальное пространство, в какой-то другой, необъятный, непостижимый, бесконечный мир: «Лицо заслонено ставнем раскрытой книжки, название и автор опрокинуты в зеркалье – прочесть невозможно. Далее перспектива зеркала являла окно, где тревожно металась на ветру усыпанная белыми «свечками» крона киевского каштана. А выше и глубже поднималась

голубизна небесной пустоты, отражение сливалось со своим производным, истаивало в небытии...» [1, 9]. Мы видим, что героиню, с которой начинается повествование романа, Машуту, приемную мать Анны, увиденное пугает: «Вдруг это испугало ее. Что? - спросила она себя, прислушиваясь к невнятному, но очень острому страху. Что со мной? Этот страх перед услужливо распахнутой бездной – почему он связан с привычным отражением в домашнем зеркале?» [1, 9]. Этими строчками автор показывает нам чувства Машуты: ощущение беды, страха, исходящее из чужеродного, потустороннего пространства зеркала. Она предчувствует, что за зеркалом скрывается необъяснимая, непонятная действительность.

Главную же героиню, Анну, зеркала привлекают с детства. Общение Ани с приемной матерью Машей начинается с единственного слова, сказанного ею после долгого молчания: «И вдруг безучастное личико ребенка вздрогнуло, затеплилось, и словно чудо увидела, девочка зачарованно прошептала:

- Зе-е-ер-ка-ло...» [1, 56].

Это слово «Зе-е-ер-ка-ло» оказалось основным во всем романе и сопровождало Аню-Нюту от начала до конца произведения. Она прожила свою жизнь в двух измерениях и вместе с ней в двух измерениях жили люди, которые ее любили. При этом зазеркальное пространство кажется ей более настоящим и правильным.

Особые отношения с зеркалами у главной героини романа складываются после смерти родной матери: ночью Аня видит, как мама уходит в зеркало и зовет дочь за собой. «...Стоит она, маленькая, в чем душа только осталась...на табурете, перед зеркалом. Черный платок на пол скинула и стоит, внимаательно так смотрит, будто внутрь заглядывает...Будто слушает кого там, внутри...Водит-водит пальчиком по зеркалу, как человека рисует, и гладит там, гладит кого-то...И все левой рукой. Я тихонько так зову: «А-а-ня...Аню-утка-а-а...Ты кого там

увидела?» А она, даже не оборотясь, спокойно мне отвечает: «Маму...» [1, 56]. Зачарованная отраженной перспективой героиня так и остается «пленницей» зеркал на всю жизнь.

Для Анны жизнь есть зеркальное отражение того, что для нее на самом деле реально – зеркало: «Миг узнавания себя в зеркале всю жизнь был как затяжной прыжок с парашютом. Никогда не умела мгновенно слиться со своим отражением. В первый миг были – встреча, оторопь, сердечный толчок: кто-то в твоей одежде. Надо было себя перевернуть. И всякий раз заново переучиваться смотреть» [1, 36]. Анне даже игрушки в детстве нужны были сшитые наоборот. При покупке Арлекина, одежда которого была справа синей, слева красной, она требовала от Маши:

- «Неправильно! Купи наоборот! Синий – на другую сторону!

- У вас есть наоборот сшитый? - спросила Маша сдобную и румяную, как кукла, продавщицу. Моя дочка почему то хочет, чтобы синей была левая половина» [1, 31].

В зеркале ей мерещится образ ее родной матери, которая умерла, и это напоминает Анне о том, что нахождение ее здесь случайно, а настоящая жизнь и настоящая мама – за зеркалом: «Тогда казалось, еще миг-другой – и зеркало растворит наконец свою тонкую твердую пленку на входе в другую, обещанную Элизером, параллельную, правильную зеркальную вселенную, и примет ее в свою – скорее водную, чем воздушную – природу: наслаждаться, упруго скользить, рассекая прозрачную массу...И там, где существует правильная жизнь, где правильно движутся люди, - там она обязательно встретит настоящую правильную маму» [1, 95]. В зазеркалье Аня научилась как будто скрываться от действительности: «Но Ньюта к тому времени уже научилась уплывать как рыбка: при малейшем напряжении просто ускользала из дому, бесшумно прикрывая за собой дверь. Выскочишь вслед за ней в прихожую, а там, в зеркале, только шапочка «буратинная» полосатая

хвостом вильнет, словно девочка шагнула в зеленоватый овал и провалилась в зеркалье» [1, 99].

Необходимо отметить, что происходящие в романе события в реальном мире наполнены жизнью и красками, событиями, постоянно сменяющимися друг друга, а все, что так или иначе связано с пространством зазеркалья, характеризуется словами «пропасть», «глубина», «услужливо распахнутая бездна», «зеркальная пустыня», «бесконечная пустынная равнина» и т.д., что рождает четкую границу между двумя мирами, обрисовывая один как живой и настоящий, протекающий в обычных временных рамках, другой же, зазеркальный, представляет собой странное пространство, лишённое временных примет, носящее в себе приметы скорее водной стихии, но отнюдь не неодушевленное: «усталое уличное зеркало», «пульсировало выпуклое черное зеркало», «зеркала показали ей смерть».

Так, для его характеристики используются следующие сочетания слов «спокойная, прозрачная глубина», «зеркала ополаскивались», «зеленоватый овал», «рассекая прозрачную массу», «меж двух зеркальных протоков, откуда изливалась гулкая прохлада», «плеща морской глубиной». Время в зазеркалье выключено из биографического ряда героини и никак не соотносится с ее реальным существованием: «С тех пор она могла отчетливо объяснить, что такое игра ума. Это когда в голове вскипают пузырьки, как в стакане с лимонадом, и мозг клокочет, и что-то начинает щелкать-щелкать...Побегут разноцветные цифры, сливаясь и снова делясь, совершенно живые...Картинки хаотически выныривают на поверхность, вздымаются, набирают объем, и там, внутри лба, отражаются в целой галерее зеркал, выстраиваясь менуэтными парами, проплывая вязью, арабесками, стройными волшебными узорами; одна сменяет другую, тает, выплескивая напоследок отблеск дивной калейдоскопической зари, чтобы угаснуть и вновь расцвести, как гобелен, на бархатном вишневом, лиловом, сине-ночном пульсирующем фоне...

Это когда она сидит и не понимает – как это прошло столько времени...» [1, 82].

Вступление Анны в мир зазеркалья мы видим, как правило, в виде непредсказуемых вспышек, озарений, что маркировано соответствующей лексикой: «...и **вдруг**, за телесной плотностью живой Тани Маневич» [1,138], «Впервые, **безо всякого желания, наотмашь** и больно...зеркала показали ей смерть» [1,138], «И тут у Анны мурашки побежали по спине: она **вдруг** увидела свой неповторимый и странный номер» [1, 173]. Все эти вспышки-предсказания отражаются как на физическом состоянии героини, при этом особенно страдает голова, так и на психологическом, меняя ее безвозвратно.

Анна с детства принадлежит миру зазеркалья, что осознанно или неосознанно отмечают окружающие ее близкие люди. Так, при первом знакомстве с ней Володя-мальчик сравнивает дом родителей Ани с потусторонним миром, а саму ее – с изображением, появляющимся из зеркала: «Для меня это было, как...потусторонний мир! Помню, входим мы. Напротив, чуть сбоку – зеркало на стене, коридор отражает. Кто по коридору идет, сначала в зеркале появляется, потом уже лично к нам выходит. И вот выбегает из огромного этого зеркала навстречу нам егоза: рот зубастый, глаза горят, хохочет-заливается» [1, 29]. «Все мы почувствовали ее...нездешность, понимаете? Будто тень другого мира мимо нас проплывала беззвучно, как корабль в ночи...» [1, 10]. Машута, чувствующая мистический страх перед зеркалами, понимала, что дочь не принадлежит ей и реальному миру : «Дочь уходила от нее, уплывала все дальше. Все больше и страшнее принадлежала неотвратимому» [1,99], то есть некоей высшей силе – «хозяину» зазеркалья.

Характеристика внешности героини роднит Анну с потусторонним, немного водным, миром зеркал: «глаза тревожные, страннические», а их цвет - «прозрачная зелень морского мелководья», «плывет навстречу неотвратимому», «молчит, как глубокая вода», «тень проплыла», «

шапочка «буратинная» полосатая хвостом вильнет», «с яркими глазами, в которых плескалась водная стихия».

Сеня, любовник Анны, наиболее часто обращается к ней «моя зеркальная девочка», «свет мой, зеркальце», постоянно подчеркивая родство Анны с миром зеркал. Он смирился с ее «инностью». Ничего в ней его не пугает и не страшит, даже способность читать чужие мысли: «...Все, чем располагает кладовка под этой сивой паклей, - и постучал себя пальцем по макушке, - всего лишь любовь, товар залежалый, налогообложению не подлежит» [1, 182].

В детстве зеркала становятся неотъемлемой частью жизни героини. Зазеркальное пространство кажется ей уютным и родным, и любимое занятие Нюты, что так пугало Машу, – это наблюдение «за медленным опьяняющим танцем меж двух зеркальных протоков, откуда изливалась волшебная гулкая прохлада» [1, 36]. Существовая в своем перевернутом мире, Анна постоянно всматривается в таинственную глубину зеркал в поиске ответов на какие-то свои вопросы: «Нюта научилась скрывать эту игру с зеркалами, потому что Ма очень плохо относится к зеркалам, неохотно в них смотрится и даже, кажется, немножко боится, что очень глупо» [1, 35].

Для маленькой Анны ее уникальный дар предвидения пока еще только игра: предсказание смерти няни Полины Марковны, судьба Христины, угадывание счета в футбольных матчах, цвет двери в подъезде, дата рождения гостя, способность понимать иностранный язык, видение своего собственного будущего и многое другое – пока это все забава ребенка, не осознающего, какая непосильная ноша этот дар. Неутолимый интерес к зеркалам приводит к тому, что с детства она экспериментирует с зеркалами, записывается в кружок «Зеркалье» при школе, а впоследствии придумывает фокусы, основанные на использовании зеркал. Эти фокусы становятся способом, посредством которого Анна пытается понять и постигнуть сущность своего зеркального дара. Таким образом, зеркальный

мир переплетается с миром реальным, миры эти существуют параллельно, рядом.

Сложно сказать, к какому миру мы можем отнести нашу героиню. С одной стороны, она пытается жить, как все окружающие ее люди: ходит в школу, потом в институт, влюбляется, выходит замуж, работает и т.д., с другой – она постоянно чувствует свою причастность к потустороннему миру. В ее голове расположены зеркала, в которых отражается будущее, она может читать мысли чужих людей, видеть больше других. Можно сказать, что сама Анна и есть зеркало: «Над огромным лбом Софьи Николаевны – будто жидкий волосяной покров кто-то сильно сдвинул, как косынку, на затылок – весело пускало зайчики круглое зеркальце. Пунцовая от жара девочка пришла в восторг, облизнула потрескавшиеся губы и проговорила:

- У тебя такое снаружи, а меня внутри.

- Где? - удивилась Софья Николаевна.

- Вот здесь! - сказала она приветливо» [1, 88]. «Навстречу ей во *внутреннем зеркале* – в том, которое чуть выше глаз, - шла она, сама Нюта, с длинной палкой наперевес. Как вот эта Дюймовочка. Но не сейчас, не скоро» [1, 37]. Все, что будет происходить в будущем, она видит в своих «залобных» зеркалах, и эти зеркала – напоминание о том, что она из Зазеркалья и должна рано или поздно вернуться обратно.

Когда Нюте снится сон, в котором обезумевшая Машута бьет зеркала, она чувствует это физически, потому что эти сокровенные зеркала отражают весь ее живой, хрупкий мир, осыпающийся и струящийся кровавыми трещинами с каждым новым ударом. После пробуждения у Анны ноет тело, а от сверлящей боли раскалывается голова, как будто разбив зеркала, Машута покалечила и свою дочь: «...но главное – зеркала...погашены были, раздавлены все зеркала. И теперь так долго, так мучительно долго они будут нарастать слой за слоем, тонким накатом, пленкой, отраженным блеском, зыблущим светом – неделями...» [1, 128].

Анна воспринимает в своих видениях зеркало как переход в другой «правильный» мир: «Но темно-синяя искристая пядь внизу сверкнула вдруг таким глубоким зеркалом, явила ошеломленному зрению конец пути, окончательный выход, блаженный тоннель в Зеркалье. И было это неожиданно, необязательно, как некий запасной вариант... Незаслуженный пока еще, не выстраданный, подарочный выход... [1, 152]. Выход в данном контексте скорее всего означает конец жизненного пути Анны, что в понимании обычного человека – смерть, а для героини – преждевременная возможность перенестись в некий параллельный мир.

Уход Анны становится единственным выходом из зазеркалья жизни или же, наоборот, уход в «правильный» зазеркальный мир: «Села на мотоцикл, вывела его со стоянки и, разогнав до предельной скорости (Христина заорала благим матом: «Нюта, нэ ходь туды!!! Нэ ходь туды-и-и-и!!!»), на середине моста Картье вздернула на дыбы и, вылетев поверх ограды, понеслась по зеркальному коридору между черным, сверкающим огнями заливом святого Лаврентия и черным заливом золотого салютного неба...» [1, 299].

Необыкновенная способность Анны предсказывать будущее проявляется уже в детстве, и эта способность становится возможной потому, что, как уже говорилось выше, Анна сама есть зеркало, и с возрастом она это осознает: «...Пойми, я просто зеркало. Просто зеркало. Иногда мне что-то показывают, но мне не позволено ничего исправить, я только отражаю...» [1, 292].

В молодости эти фокусы с предсказаниями забавляют Анну, ее умиляет разность людских судеб, но с течением времени эта способность становится ей в тягость. Постоянное ощущение того, что она является игрушкой в неведомых руках, отравляет Анне жизнь. Вынужденная способность одновременного существования в реальном и зазеркальном пространстве изнашивают ее морально и душевно: «...Зеркала мутнеют,

Элиэзер...Окисная пленка что ли...Задумчиво повторила: - Старые зеркала, нечем заменить...» [1, 283].

Способность Анны видеть будущее и читать мысли других людей, с одной стороны, расширяют ее личный хронотоп, поскольку ей подчиняется время, сквозь которое она может пронестись на годы вперед, заглянув в свои внутренние зеркала. С другой же стороны, Анна чувствует себя узником в своем собственном теле, так как понимает, что является всего лишь игрушкой в руках высшей силы, выступающей в образе «неумолимого стража». При этом высшая сила может как вынести приговор, так и отменить его: «...может ли быть, что ...кончено, вышел срок, все отменено? - и жестокий приговор...» [1, 298]; может позволить выйти на свободу, выдать вольную: «...показалось, что...позволили...отпустили на волю! Обмерев от надежды она качнулась, будто пробуя границы свободы для затекшего от оков освобожденного сердца, не смея верить – может ли быть...и с колотящимся сердцем: может ли быть, что вот еще мгновение – и в брызгах огня выпадет вольная, прямо в руки...» [1, 298]; может отпустить на волю: «Она отшатнулась, обеими ладонями уперлась в стену воздуха, медленно повернулась...И пошла назад – взмокшая, освобожденная, отпущенная на свободу...» [1, 152].

Неконтролируемые погружения в зазеркалье доставляют Анне буквально физическую боль. «В последние месяцы ей становилось все труднее управлять своевольной зеркальной силой внутри лба. Все чаще отшатывалась от жгучих, как пощечины, ослепляющих всплесков, словно ее наказывали за непослушание» [1, 246]; «Боль выгрызала в зеркалах каверны особо тонкими, инквизиторскими иглами <...> Боль плескалась внутри глаз, шевелилась во лбу, накатывала в виски бесконечным прибоем» [1, 237]. Мир и окружающая действительность превращаются для Анны в бессмысленную гигантскую кучу из беспорядочных, развинченных на части осколков.

В отличие от «безумно талантливой», по словам Володи, тела героини, которое, несомненно, принадлежит миру реальному, лицо и голова Анны как зеркало ее важнейших духовных и душевных сил и энергий всегда были уязвимы. На съемочной площадке во время постановки сцены с Жанной Д'Арк Анна получила отчетливый «тонкий розовый шрам вдоль левой скулы»: «страхующий «неправильно ей маску надел <...> Пламя поднялось, она стала задыхаться и сорвала маску» [1, 25]. Детский страх Нюты перед учительницей заставлял *опускать* голову: «дописала и стоит, не оборачиваясь», «руки опущены, голова *опущена*»; от сверлящей боли *раскалывалась* голова»; «звенящая головная боль» «обрушилась на Анну», «все билась в заглазных колодцах»; «ее все чаще мучили головные боли» [1, 260]; в последнем разговоре с Элизером Анна признается: «Я действительно очень устала <...> У меня часто болит голова» [1, 283].

Способность Анны предсказывать будущее и образ зеркала, непосредственно связанный с ней, дают нам возможность говорить о ее надчеловеческой природе. Время в произведении в основном прошедшее, формирующееся в потоке воспоминаний повествующих по очереди персонажей. Ощущение же настоящего времени дает процесс диалога. Будущее время создается фантазиями персонажей об Анне. Сама же главная героиня существует как в настоящем времени, так и в воспоминаниях, а ее молчаливость, нелюдимость, создание зеркальных конструкций для цирковых выступлений, шагнув в которые ты можешь исчезнуть, вглядывание в залобные зеркала подразумевают присутствие вневременности, которой характеризуется зазеркальное пространство.

Всю жизнь Анна пытается разобраться в своем даре, своей сущности, хочет найти свое место в мире. Зеркало при этом играет важную роль в процессе самопознания и самоосознания героини, которая через него познает свой внутренний мир. Об этой функции зеркала говорил еще М.М. Бахтин в своей работе «Проблемы поэтики Достоевского». Зеркало

трактуются Бахтиным не только как предмет, но и как функция, на первый план выдвигается свойство отражения – увидеть себя со стороны, самостоятельно себя оценить, осознать.

Именно это мы и наблюдаем в романе, к героине приходит осознание трагического итога своей жизни:

«- Элиезер... - сказала она вдруг. - Для чего – я?...

- ...Ведь я чудовище. Я в гроб вогнала своих родителей – невинных людей...» [1, 283].

«Скажи, Элиезер: неужели я околачивалась здесь только для того, чтобы отработать несколько цирковых трюков и придумать несколько зеркальных обманок? И это все? Такой салют из всех орудий – во славу абсолютного пшика?...» [1, 284].

Сквозь зеркальный хронотоп преломляются и отношения главной героини с окружающими ее людьми. Так Машута, которая зеркал не любила и боялась их, тем самым отрицая суть своей приемной дочери, так и не смогла стать для нее Анны «родной».

Элемент зеркальности присутствует в системе образов романа и выступает одним из главных приемов раскрытия характера главной героини. Он выражается в наличии двойников в произведении. Сама Дина Рубина говорит о своем интересе к близнецам как элементу зеркальности. В романе мы видим не только реальных близнецов, но и духовных. Об этом в тексте говорится напрямую:

«Все знают о Платоне, о его мифе о «половинках», - дескать все мы на небе составляем половину какого-то целого, но перед нашим рождением это целое разделяют, и обе половинки души достаются разным телам, всю жизнь тоскуя по своей потерянной части; и эта тоска и есть любовь, но любовь телесная. Точно также существуют «зеркальные» души, которые понимают друг друга, как самих себя, ибо они и есть «отражения» друг друга «во внутреннем зеркале души». А зеркало завораживает нас не потому, что в нем мы видим себя, а потому, что глядя

в него, сами того не зная, мы видим нашего неведомого двойника, наше мистическое *alter ego*. С которым, в отличие от платоновских «половинок», соединиться не можем – именно потому, что зеркальны...И это рождает тоску, которая, не плотская любовь, а некое иное чувство – «мистическая тоска по двойнику» [1, 310].

Так, в романе Элизер и Абрам – физические близнецы, внешне при этом абсолютно несхожие между собой. Они отражаются друг в друге, как в кривом зеркале, Абрам – своеобразный «негатив Элизера: все, что у того было черным, у этого было белым: волосы, брови, ресницы» [1, 97]. Элизер побаивается строгого и властного брата. Боится Абрама и Анна: «Невозможно объяснить, почему она так испугалась...аккуратного холодноватого человека в выглаженной рубашке, в мягкой домашней куртке, который сразу и чай приготовил, и вазочку с печеньем придвинул» [1, 98]. Анне он кажется нереальным, его мистический образ будет преследовать ее до конца жизни, как будто маня в иной зеркальный мир.

Элизер становится одним из главных людей в ее жизни, наставником и учителем: «Она верила каждому его слову, настраивала зеркала, жадно улавливая, все, о чем он рассказывал и чему учил. И учил он, знала она, главному» [1, 95]. Элизер стал для Анны «зеркальным кумиром», «душевым двойником»: «Ангел мой Ньюта! – писал Элизер, и каждое слово отзывалось в ней сладкой тоской по себе самой, по самой себе – той, что так странно отражал этот физически непохожий, но сокровенно парный, зеркальный ее душе человек» [1, 190].

Еще один духовный двойник Анны – это Сеня. «Они были ...ну... как бы это... закапсулированы в своей любви. Он смотрелся в нее как в зеркало, не отрываясь. Хотя почти всегда жил от нее очень далеко и был гораздо, гораздо старше. Такая странная связь...» [1, 22]. Их души отражались друг в друге, как в зеркале, но никак не могли соединиться и слиться воедино. Анна осознает это и отражает невозможность соединения с Сеней в своем очередном фокусе с зеркалами, которые выстраиваются в

бесконечный ряд колонн, где отражения двух людей чередуются, уходя в бесконечную даль, словно «твоя душа и душа самого близкого тебе человека, заключенные в зеркальных столбах. И вы можете лишь безмолвно – и бесконечно! - смотреть на свои тысячекратно повторенные, недостижимые отражения» [1, 212].

Володя – первый муж Анны, к ее увлечению зеркалами относился скептически. Никогда не вникал в фокусные зеркальные трюки: «Признаться, меня никогда не увлекали ее зеркальные заморочки. Не помню ничего конкретного из ее объяснений...» [1, 28]. Тем не менее Анна выбрала его, так как увидела в нем телесного двойника. Оба они красивые. спортивные, увлеченные цирком, две платоновские половинки.

Таким образом, можно сказать, что «зеркальный» хронотоп в произведении задает и отражает целый комплекс философских проблем: противопоставление жизни и смерти, воли человека и неизбежности судьбы. Названный хронотоп пронизывает весь текст, соединяет его воедино, расширяет пространство действий героев (прежде всего Анны) и выводит его за пределы вселенной. При этом реальный и зеркальный миры постоянно переплетаются и бесконечное количество раз отражаются друг в друге, создавая безграничное многомирие, в котором миры не противопоставляются, а существуют параллельно по своим особым законам. Анна же в романе единственный человек, который способен жить в обоих мирах, и сложно сказать, какому из них она принадлежит по-настоящему.

2.2 Реализация метафоры пути в романе

В романе «Почерк Леонардо», как и в любом литературном произведении, время и пространство создаются автором, который волен определять местоположение персонажей и временной период развития

сюжета. «Создавая мир, воображаемый <...> автор волен сжимать, обрывать и вновь продолжать время действия и пространство, в угоду заранее ограниченной содержательно-фактуальной информации» [38, 18]. Кроме этого, в романе время и пространство отличаются высокой мобильностью: постоянно происходят переходы из одного пространственного или временного плана в другой. Поэтому хронологическая последовательность в исследуемом произведении вступает в противоречие с реальным ходом событий и течением времени. Это позволяет автору быть предельно свободным при создании художественной модели мира, выраженной «на языке его пространственных представлений» [38, 253].

Мы считаем, что роман «Почерк Леонардо» показателен в том смысле, что хронотоп пути здесь выступает не только как необходимое условие реализации сюжета, но и приобретает символический характер.

Поиски своего места в жизни героями пронизывают все произведение. Само слово «путь», выступая в словосочетании «жизненный путь», получило метафорическое значение. Однако если учесть, что основой хронотопа пути является фольклорное начало, которое своими корнями уходит в сакральные пласты архетипического мышления, то его восприятие приобретает глубокое символическое значение: «Выбор дороги – это выбор жизненного пути, перекресток – всегда поворотный пункт жизни фольклорного человека» [8, 271]. Реализация метафоры пути в романе – это не только перемещение героини по определенной траектории пространства, но и движение ее души навстречу своей судьбе.

Таким образом, в произведении можно выделить хронотоп дороги, который связан как с бытовым временем (и выполняет в этом случае сюжетобразующую функцию), так и с космическим временем, выводящим нас на философский смысл текста.

Дорога – путь следования, на котором встречаются и пересекаются герои произведения: это различные места, города и страны. Для

становления каждого из героев дорога становится метафорой жизненного пути.

В романе осью, вокруг которой закручиваются жизненные пути-дороги всех персонажей, является главная героиня Анна-Нюта.

Маша с мужем Анатолием живут в Киеве. Он военный врач, она преподаватель музыки. Гармоничная семейная пара, чье счастье омрачается лишь бездетностью: «Ровно год назад у них после многолетних медицинских мытарств родился крупный, красивый мертвый мальчик» [1, 9]. В один из обычных дней в их квартире раздается звонок, долгий и настырный, «как паровозный гудок» гудок», нарушая размеренный ход жизни. Смущенной скороговоркой родственница Анатолия Тамара сообщает Маше, что от умершей дальней родственницы осталась трехлетняя девочка, и никто из родни брать ее не хочет. Маша решает позвонить женщине, что приютила девочку, и с этого момента жизнь ускоряет свой ход, время потекло быстрее. «И все сложилось: и дозвонилась быстро, и слышно было фантастически ясно. И разговор произошел мгновенный, отрывистый и исчерпывающий, словно судьба торопилась пролистнуть страницу с незначительным текстом» [1, 9]. С этого момента жизненный путь Маши как будто predetermined, и она становится заложницей неведомой силы.

Маша решает поехать посмотреть на девочку, но на месте оказывается, что директор детского дома, с которой только и можно было говорить о девочке, отлучилась в Ейск, и нужно подождать ее несколько часов. Во время ожидания Машу терзает чувство тревоги, которое находит отражение в описании казалось бы идиллической обстановки. «Несколько бесконечных секунд мяч стоял в небе, вращаясь посреди барашковой зыби голубоватых облаков, и бесконечно долго, увязая в песке, бежала к нему девушка...пока он не стал обреченно падать, падать, убился о мокрый песок в шаге от воды, мертво качнулся туда-сюда и замер» [1, 11]. Маша чувствует себя так, словно попала в ловушку: «Почему, почему от этих

мерно бегущих волн, от ленивых тел на цветастых подстилках, от акварельно-чистой линии горизонта ее охватывает такая обреченная тоска, словно и деться уже некуда? Словно вот-вот захлопнется ловушка? Ведь никто и ничто не может заставить ее...» [1, 12]. Мотив ловушки звучит и в словах соседки Шуры, что приютила девочку: «Когда стало ясно, что дело сладилось и эта не такая уж и молодая женщина захлопнула за собой все ходы и выходы...» [1, 15]. Жизненный путь Маши переплетается с жизнью девочки.

Личное время Маши с появлением Нюты как будто ускорилося: «Эти два года состарили Машу на десять лет» [1, 51], словно приближая ее к смерти.

Мотив машиной обреченности вновь прозвучит в словах Шуры, когда Маша поедет к ней разузнать подробности о родственниках Нюты: «Шура отерла о фартук руки, вздохнула и добавила сурово и сочувственно:

- Теперь, знач, этот крест тебе нести!» [1, 53]. В данном контексте под словом «крест» Шура подразумевает незавидный, тяжелый удел, ведь левша Нюта с ее привязанностью к зеркалам – дьявольская забава: «Это он, леворукий, наплодил своих последышей...» [1, 57].

Маша оформляет документы на удочерение и привозит девочку в Киев. Таким образом, пространство семьи Маши и Анатолия расширяется с приходом приемной дочери Нюты. Девочку окружают заботой и домашним теплом, у нее появляется «домашнее» имя «Нюта». Примечательно, что когда героиня взрослеет, отдаляется, выходит из пространства семьи, то меняется и ее имя: теперь ее называют Анна.

Машуту с появлением девочки начинает мучить страх за будущее, появляется желание задобрить высшую силу, «съежиться, чтобы тебя не заметили» [1, 51]. Маша самой себе боится признаться, что боится «своей маленькой дочки...Боится?! И внутри себя впервые отчужденно произнесла: Анны...[1, 52]. Машута не может принять дар Анны, и в итоге страх перед ней и зеркалами сводит ее с ума. С этого момента начинается

новая жизнь, в которой Маша никогда уже не станет прежней. «Машу и Анатолия мучительно сопровождала по всем *новым маршрутам* старая жизнь: именно в Кирилловскую церковь, что на территории психиатрической больницы, Маша привела Анатолия на первое же свидание – показывать Врубелевские образа в иконостасе» [1, 128]. Таким образом, на жизненном пути Маши и Анатолия постоянно возникают своеобразные «приветы» из их счастливого прошлого, подчеркивая невозвратимость счастливого времени, когда их путь еще не пересекся с дорогой жизни Анны, когда они еще не вытянули неосознанно свой билет в «зеркалье». Жизнь Маши и Анатолия заканчивается трагически: оба они умирают, сыграв в жизни Анны определенную роль.

На страницах романа описывается Киев, где проходит детство Нюты, затем Москва, в которой она учится цирковому искусству. Когда же героиня начинает работать и гастролировать, мы видим вереницу городов сначала России (Минск, Киев, Москва, Горький, Самара), а потом и зарубежья (Монреаль, Рюдесхайм, Франкфурт, Бостон, Берлин), то есть с ростом девочки расширяется география ее пребывания и освоения ею жизненного пространства. Анна – герой открытого пространства и поиски себя не прекращает всю свою жизнь.

Открытость при этом предполагает не только возможность перемещения в любую точку топографического пространства, но и возможность проявления героиней своей воли, и нужно отметить, что в детстве и ранней юности Анна не бежит от окружающей ее действительности, а свободно вступает с ней в диалогическую связь.

В детстве героиня свободно взаимодействует со множеством людей. Это ее приемные родители, няня Христина, семья Гиршовичей, учителя и одноклассники, Элизер, Володя, коллеги по цирку. С течением же времени личный хронотоп Анны сужается и общение с кем бы то ни было превращается для нее в «тягостную доуку».

Жизненный путь Анны восстанавливается нами по письмам Сени и воспоминаниям Володи, фрагментам описания детства Нюты, а в заключительных частях – взрослой Анны. О детстве героини рассказывается достаточно подробно; мы видим, как функционирует здесь бытийное время: это и подробное описание игрушек девочки, и места, куда ее водят гулять, походы с отцом на футбол и в гости. Маленькой Нюте интересно все, она готова бежать, прыгать, лететь. «Жизнь такая интересная! Не знаешь, за что хвататься» [1, 91].

Героиня левша, что делает ее несколько «ограниченной», видящей и воспринимающей мир однобоко, но все меняется после того, как Христина учит девочку пользоваться правой рукой. Личный хронотоп Нюты расширяется: «Впоследствии она довольно точно могла назвать этот перелом, перевал на седьмом году жизни, за которым открылся мир с иной высоты, словно развившаяся правая рука, приподняла завесу, до поры опущенную. Словно кто-то извне включил справа яркий прожектор, озарив далеко вокруг, и вверх, и вглубь пространство потаенной зеркальной сцены. Мир раздался в обе стороны, уравновесился, стал полым, круглым и глубоким.

Телу внутри него оказалось очень ловко двигаться» [1, 81].

Жизненный путь Анны представлен в виде переплетений внутренних и внешних линий, образующих контур жизненной траектории. Внешние линии – это открытое, буквальное перемещение в пространстве, внутренние – изменение с течением жизни ее души.

Переплетаясь, линии образуют «узлы», в каждой точке которых героиня поставлена перед выбором, но выбор этот скорее условный, так как над ней все время тяготеет predetermined ей высшей силой: «Иногда мне что-то показывают, но мне не позволено ничего исправить, я только отражаю...Мы вообще ничего не можем изменить, Женеви́ев. Просто все читают эту книгу по складам, по слову, по строчке, запинаясь

на каждой букве. А я знаю все содержание. Но не могу заставить автора переписать страницу» [1, 292].

В романе «Почерк Леонардо» хронотоп дороги соотносится с хронотопом порога. Хронотоп порога определяется не только состоянием душевного и физического прелома, но и ситуацией выбора. Выступая в метафорическом значении, слово «порог» обозначает «предел» или «границу» чего-либо. Переход этой грани, в какой-то степени судьбоносной и роковой, приводит к резкому изменению создавшегося положения. Путь имеет признак заданности направления, и ситуация «порога» в этом случае определяет линию движения героя. На наш взгляд, в романе можно выделить несколько пороговых ситуаций.

Первая возникает после случая в цирковом училище, когда Анна увидела смерть гимнастки Тани Маневич: «Впервые, безо всякого ее желания, наотмашь и больно, как удар бича, зеркала показали ей смерть» [1, 138]. Анна осознает, что обречена на одиночество: «Но как бы тесно не вжимались они друг в друга, она знала, что осталась одна, обреченно одна перед ужасающей бездной, куда распахивались – всегда внезапно – ее зеркала» [1, 140]. Анна понимает, что с этого момента жизнь изменилась безвозвратно, а у ее зазеркального мира есть «хозяин», непредсказуемая, своенравная Сила. Здесь начинается путь Анны-одиночки.

Следующую пороговую ситуацию мы видим, когда Анна с Володей в очередной раз «потаскились» в художественный отдел в надежде, что для них найдется совместный номер. Анна спрашивает про номер с канатом, услышав мысли пишущей тут же женщины. «И тут же в этой комнате все сошлось, сложилось, спелось, как это бывает только на узловых станциях судьбы» [1, 171]. Происходит очередной перелом в судьбе героини: жизненный путь Анны на годы связывается с цирком. Здесь она придумает свой уникальный номер, прославится и встретится с Сеней.

Еще одна пороговая ситуация связана с моментом встречи Анны с Сеней. «Она явилась ко мне в гостиничный номер. Я открыл дверь на

раздельный троекратный стук – этакie многозначительные удары судьбы, тема Рока» [1, 118]. С этого момента в орбиту жизненного пути Анны притягивается Сеня. За секунды героиня телепортирует Сене всю их жизнь до самого конца, понимая сама неотменимость всего. «Она стояла у меня на пороге, я смотрел на нее и все, все в этих ужасных глазах горгоны видел. Я в тот миг всю нашу жизнь промчал...» [1, 119]. Понимает это и Сеня: «И с той минуты..участь моя была решена [1, 125]. Судьба Анны делает новый виток: она уходит от Володи, уходит из номера, осваивает новое пространство – мир каскадеров.

Именно на съемочной площадке фильма, в котором Анна принимает участие в качестве каскадера, возникает следующий порог. По сценарию Анна должна совершить опасный прыжок, «сигануть вниз, аккуратно между тесно сдвинутыми громадами грузно стекавших к воде черно-изумрудных скал...» [1, 153]. Анна не совершает прыжок, поскольку видит внизу «окончательный выход, блаженный тоннель в Зеркалье <...> незаслуженный пока еще, не выстраданный, подарочный выход...» [1, 152], что для нее означало бы переход в пространство Зеркалья, а в общечеловеческом понимании, скорее всего, смерть. Анна получает профессиональную дисквалификацию и опять возвращается в цирк, но уже не в качестве воздушной гимнастки, а как постановщик зеркальных трюков, таким образом осваивая цирковое пространство с другой стороны.

Последнюю пороговую ситуацию мы наблюдаем в конце романа, когда Анне, наблюдающей салют с моста Картье, почудилось вдруг, что хватка ее стража ослабла и она отпущена на волю: «...может ли быть, что...кончено, вышел срок, все отменено? - и жестокий приговор, и снежная буря, и тягостный морок бездомности..» [1, 298]. Анне кажется, что ее кто-то зовет, и она видит толстяка-альбиноса в жеваной тирольской шляпе. Она и раньше видела его неоднократно. Этот толстяк, напоминающий брата Элизера (его негатив), посланец зазеркалья, своим появлением дает ей понять, что ничего не отменено, никакой ей вольной.

Анна принимает решение, садится на мотоцикл и улетает с моста по зеркальному коридору, прервав свой жизненный путь на земле.

Неотделим от хронотопа пути и хронотоп встречи. Необходимо отметить, что в романе все встречи неслучайны. Появляется ощущение, что судьба Анны, ее путь – это калейдоскоп, детская игрушка: стеклышки одинаковые, неизменные, а сочетаний, благодаря зеркалам и вариантам их положения, великое множество. Ведь все, кто появляется в окружении главной героини, каким-то образом соприкасались друг с другом, бывали в одних и тех же местах.

Киев - свидетель взросления героев и одновременно место встреч и переплетений их жизненных путей. Именно в Киеве Анна знакомится с Володей, своим будущим мужем, встречает Элизера – главного в своей жизни человека; здесь ее, пятилетнюю, впервые встречает Сеня, придя в гости к ее родителям.

В детские годы Анна дружит с Аришей Гиршович и вхожа к ним в дом, о его обитателях рассказывает следователю и Володя, а Сеня, будучи мальчиком приезжает с дедом в гости в этот же дом. Все герои встречаются там с «бесподобной старухой» Панной Ивановной, только Сеня, в отличие от Ани и Володи видит ее еще не старой.

Сенин дед умирает в Киеве, и его сапоги, историю которых он подробно описывает Анне в своих письмах, в качестве памяти остаются у Панны Ивановны. Аня в детские годы видит эти сапоги, еще не зная ни Сени, ни истории этих сапог.

Анна – герой вечного движения. С детства ее характеризуют как «невыносимого» ребенка, способного делать несколько вещей сразу. Вечно несущейся она осталась и в воспоминаниях Володи: «Она, знаете, всегда куда-то стремилась: мчаться, лететь, бежать...Неважно куда. Главное – прочь отсюда» [1, 118]. Ее постоянные переезды связаны не только с работой, но, в первую очередь, с внутренней борьбой со своим даром. Движение и скорость – как попытка убежать от самой себя: «Нет!

Ты мной не развлечешься!» - говорила она кому-то и садилась на свой мотоцикл. Через мотив бегства и богоборчества раскрывается главная проблема романа – проблема небесного дара. А через хронотоп дороги мы получаем важную характеристику героини, раскрывающую сущность ее образа, - это вечно движущийся, летящий вперед человек с необычным даром. Анна сама себе не дает передышки, как будто это бегство – спасение от необходимости жить в реальном мире, в настоящее время: «У нее вся жизнь была расписана на три года вперед» [1, 27]. Анна проходит свой жизненный путь, превращаясь со временем из непоседливой егозы в уставшую женщины, в душе которой только шершавая скука.

Хронотоп дороги становится метафорой жизненного пути не только Анны. Так, мы следим и за судьбой Володи. Пересекшись однажды, дороги Анны и Володи совпали, пошли вместе, их судьбы переплелись. Но ведущей остается всегда дорога Анны. Сам Володя говорит о себе: «А я что? Я при ней уже был. Навеки...» [1, 118]. Володя следует за Анной попятам, направляемый ею, он «пристегнут к Анне на коротком поводке, все время у правой ноги» [1, 114]. Когда же она решает уйти от него, из его жизни, его дорога как будто на время теряется, движение героя останавливается. Володя переживает кризис не только внутренний, но и внешний: у него не ладится с работой. На помощь снова приходит Анна, организовавшая для него гастроли, словно указав для него дальнейшую дорогу: «Что за программа?! - кричу, а у самого в груди, знаете, раскрывается такая роза ветров, как прежде, когда, бывало, она вдруг объявляла мне, мол, едем туда-то и туда-то, а мне всегда хотелось крикнуть: куда скажешь!» [1, 253]. И все-таки жизнь Володи практически замерла, она уже не такая бурная, насыщенная, стремительная. Обратим внимание, что на протяжении всей книги он сидит на одном месте, в кафе, беседует со следователем. С уходом Анны жизнь для Володи теряет смысл, а она продолжает жить в его мыслях: «Только в жизни у этого

парня, который весь ею переломан, она все летит по небу на мотоцикле! До сих пор все летит и летит...летит и летит...» [1, 306].

Жизнь же Анны с уходом от Володи не заканчивается, а наоборот, выходит на новый виток. Ведь теперь ее дорога пересеклась с дорогой Сени. Пересеклась, но не соединилась. Мы видим, что они встречаются лишь на короткое время, в разных городах, не имея возможности быть рядом постоянно. «Они были...ну...как бы это...закапсулированы в своей любви. Он смотрелся в нее, как в зеркало, не отрываясь. Хотя почти всегда жил от нее очень далеко и был гораздо, гораздо старше» [1, 22].

О жизни Сени мы узнаем из его писем, причем как о жизни настоящей, так и прошлой: о его детстве, молодости, о мечтах. И сопоставляя факты из жизни Анны и Сени, понимаем, что жили они параллельно, рядом, но все никак не могли встретиться: «Это был мальчик...ее мальчик, с которым они должны были бегать повсюду рука в руке...Так вот кто был назначен, вот кого она должна была выходить-накрутить-заслужить...Вот кто всю жизнь должен был рядом идти, но – какая-то ошибка в расчетах – до сего дня проскальзывал мимо. И возник вдруг - так больно – почти на излете орбит» [1, 197]. Да и сейчас судьба все не сводит их вместе, разбрасывая по разным городам. Путь Сени – это постоянная попытка «догнать» Анну, но их всегда разделяет время и пространство: «Недели через три завершаю гастроли, и прилечу к тебе, куда позовешь. Только черкни – на любом наречии и лучше цифрами, чтобы я не спятил, - где тебя искать. Господи, я не видел тебя три месяца!» [1, 71]. Похоже, единственное место, где они могут обрести счастье, - зазеркалье, куда отправляется Анна, взлетев с моста на мотоцикле, откуда и приходит за душой Сени перед его смертью.

Дорога Анны не заканчивается, а, все расширяясь, уходит за пределы этого мира. Символично в романе, что Сеня тоже умирает в пути, на дороге: жизнь его заканчивается лишь на земле, душа же продолжает свое путешествие в ином мире: «Он неотрывно смотрел ввысь, этот

мертвый музыкант – как смотрят вслед любимому существу. А там, вверху... ..там глубокими синими зеркалами распахнулись два небесных озера, чарующе медленно меняя линии берегов» [1, 316].

Таким образом, хронотоп пути выполняет в произведении сюжетообразующую, а также смыслообразующую функции, поскольку все герои романа, а в особенности Анна, несут бремя возложенной на них свыше участи по мере прохождения своего жизненного пути.

2.3 Роль хронотопа дома и гостиницы в раскрытии мотива бездомности в романе

Значимым центром, мотивом и образом в романе становится дом. Образ дома всегда имеет как реальные, так и символические черты, неслучайно зачастую мы прослеживаем историю дома от его создания до краха и разрушения. Дом – это не только жилище, но и его поиск – от душевной пустоты к обретению спокойствия и гармонии, если недостижимой в принципе, то хотя бы совмещающей личный, исторический и мифологический опыт сознательной и бессознательной жизни героев. Мотивом еврейского концепта дома (не будем забывать, что Д. Рубина – еврейка по национальности и ныне проживает в Израиле) является изгнание и восхождение. Постоянный поиск дома главной героиней похож на его строительство.

Детство и раннюю юность Анна проводит в пространстве дома приемных родителей в окружении любимых игрушек, няни Полины, а затем Христины. После окончания девятого класса она впервые сбегает из дома вместе с Володей, чтобы работать в провинциальном мотоциклетном аттракционе: «Такое это вольное, поднебесно-полетное, мотоциклетное лето» [1, 117]. После окончания десятого класса Анна с Володей поступают в цирковое училище. Пространство родительского дома с его

уютным привычным укладом трансформируется в пространство общежития, где все общее и ничье одновременно, и даже «..липкий розовый леденец, завернутый в фольгу от шоколада «Аленка» - общественный, а комната у них настоящий «проходной двор», где даже двери не запирают, чтобы не будили.

Как только в жизнь Анны приходят гастроли и путешествия, образ дома как «домашнего очага» сменяется описаниями гостиниц, отелей, ночлегов, и тогда в текст входит мотив дома как убежища, пристанища. Так происходит постоянное расширение пространства и выход из конкретного топоса, перевод понятия «дом» в более широкое, связанное с мотивом и отчасти образом пути.

Хронотоп гостиницы, где так часто оказывается героиня, соединяет в себе хронотопы дома и дороги. С одной стороны, это убежище, с другой - «часть чужого мира», в который приходят путешествующие герои. Пространство гостиницы становилось предметом рефлексии многих писателей. Например, в романе Ж. Санд «Индиана» мы встречаем следующее рассуждение: «Тут все предметы, если можно так выразиться, никому не принадлежат, потому что принадлежат всем постояльцам сразу; в этом помещении никто не оставляет иного следа своего пребывания, кроме никому не известной фамилии на визитной карточке, засунутой иногда за раму зеркала. Это сдаваемые внаем помещения, служащие приютом для стольких бедных путешественников, стольких одиноких чужестранцев, для всех одинаково негостеприимны; стены их видели много людских страданий, но не умеют ничего о них рассказать; разноголосый и непрерывный уличный шум не позволяет спокойно уснуть и хоть на время забыться, освободившись от скуки и тоски» [55, т. 1, 243].

Об обезличенности гостиничного пространства рассуждает и В. Вульф в романе «Миссис Дэллоуэй»: «В этих гостиницах не очень-то отведешь душу. Наоборот. Кто только не нацеплял свою шляпу на этот крюк. Даже мухи, если подумать, перепробовали тысячу разных носов

перед тем, как примоститься на твоём. Ну а сразу бьющая в глаза чистота – и не чистота, собственно, – так, оголенность и холод» [16].

В обезличенное гостиничное пространство отлично вписывается Анна с её аскетизмом в одежде «и вообще во всем, что относится к обаятельному миру человеческих привязанностей, милых сердцу вещей и вещей» [1, 207].

Понятие «дом» для Сени и Володи различно. Из детства Володи мы видим лишь краткое упоминание: «Мы то жили в такой бедноте...ужас вспомнить! Папаня не слишком церемонился с семейным бюджетом. Однажды зимой пропил мою цигейковую шапку» <...> У нас с папаней разговор был короткий: сиди тихи, говно, и лучше за шкафом» [1, 29]. Со временем Володя пытается компенсировать это и привнести в их с Анной, пусть и непостоянное, жилище подобие домашнего уюта, создать вокруг себя «одомашненное» пространство: «За бродячие эти годы какими-то вещами они обросли. Володька был человеком вещным, ценил уют – даже в поездках. И для этого «уюта» они возили с собой в багаже настольную лампу, будильник, покрывала, скатерть, кое-что из посуды, холодильник и даже стиральную машину «Малютка». И Анна не расставалась с грудой своих книг, не читаемых нормальными людьми. От долгих странствий они истрепывались и распадались – Анна время от времени переплетала их, бинтовала широкими пластырями» [1, 198]. Вообще, дом для Володи – там, где Анна.

Когда повествование ведется от лица Сени, дом становится многомерным. Как будто происходит скачок во времени: все становится реальным и осязаемым: запахи, предметы быта, звуки, вещи (итальянские сапоги деда, фарфоровые статуэтки, пачка сигарет, цветущий жасмин).

Описания, данные Сеней, подробны, очень эмоциональны. Пространство в них замедляет время: взгляд цепляется за детали, они тянут за собой истории и судьбы: «Помню эту длинную промышленную улицу<...> помню большой немощеный двор» [1, 39]. Где бы он ни

останавливался и какие бы пейзажи ни встречались на его пути, все вызывает у него ассоциации с домом: «Странная штука наше воображение, и еще более странная память наша. Отчего люди в американской глубинке часто напоминают мне гурьевских соседей? Отчего это?» [1, 17];

«Случилось у меня нежнейшее свидание: я увидел точно такую музыкальную шкатулку, какая стояла на круглом столике, застланном вязаной салфеткой, в комнате тети Фриды в Жмеринке» [1, 70].

Несмотря на то что Сеня, как и Анна, – путешествующий герой, уют и комфорт для него важны. Выбирая номер, что подешевле, он всегда смотрит на то, что подороже. «Гурьевское плебейство», как говорила его мама. Сеня, так же как и Володя, стремится окружать себя вещами, формирующими пространство дома. Покупает на распродаже чашку севрского фарфора, вспоминая при этом, что «неутоленной любовью к фарфору я обязан деду», говорит о желании купить портрет деда, несмотря на отсутствие «умозрительного гвоздя», на который можно было бы его повесить в бесконечных переездах, покупает в русском магазине в Бостоне «Арнаутскую булку», ассоциирующуюся с детством и образом деда.

Понятие «дом» для Анны с возрастом трансформируется: «...Ее равнодушие к месту обитания всегда приводило меня в недоумение, а иногда и настоящую растерянность. Особенно, если перед нашей встречей я старался, рыскал по Интернету какого-нибудь праздника, необычного уютного местечка. Нет, не так: не равнодушие, а совершенное благодушие, равно одобряющее любой угол. Цирковая бродячая покладистость» [1, 273]. Как говорит о ней Володя: «Вообще она своеобразно жила – то там, то сям, то здесь, то вообще нигде» [1, 27].

Из детства Анной вспоминаются не столько вещи, предметы быта, сколько зеркала. Воспоминания о матери – через зеркало: «Однажды в Иерусалиме, за столиком кафе, глядя на многодетную семейку религиозных евреев, она вдруг проговорила с детской откровенностью:

- А знаешь, я ведь отлично помню маму...

И когда увидела мое недоумение, торопливо сказала:

- Нет, не Машуту, а мою маму! Она где-то работала так, что иногда уходила на ночные дежурства. А я, такая маленькая, оставалась одна. И чтобы я не боялась, она говорила: «Я недалеко, недолго, тут вот в зеркало уйду, посижу и там вернусь». У нас, понимаешь, круглое зеркало в коридоре висело, как раз напротив двери. Мама разворачивала меня лицом к нему, и я видела, как она в него уходит и закрывает дверь. Поэтому, когда ее не было дома, я точно знала, что она – в зеркале. Иногда часами стояла перед ним, звала: «Мамочка, ну хватит, выходи уже!». И много раз так и бывало: в конце концов там, внутри зеркала, отпиралась дверь, в которой появлялась мама...» [1, 206] Из воспоминаний о приемной семье – зеркало в прихожей...

Нельзя сказать, что Анна совсем равнодушна к домашнему уюту. В дом Мятлицкого, находящийся в старом уважаемом районе, который был таковым уже «лет сто назад», она попадает после кражи драгоценной скрипки. Героиня отмечает причудливую обстановку, уют и множество фотографий: «Девяносто три года, - заметил Сеня. - Было время запечатлеться...» [1, 241]. Анна не решается сказать правду о пропаже скрипки, чтобы не разрушать этот светлый дом, не вносить «еще большее зло в жизнь подкидыша – хрупкой и невероятно женственной, подобранной у дороги молодой китаянки, чьи глаза уже затоплены страхом, а матка уже содержит крошечного малька-зародыша...<...> Два подкидыша в этой комнате молча глядели друг на друга...И ни в чем не повинная рыбка в еще крошечной, но уже напряженной матке вила и вила дальше сиротливую блудную нить...» [1, 247].

Все-таки дом, пусть и чужой, для Анны ценность, и для его защиты она делает Мятлицкому подарок – зеркало: «Накануне торжественного ресторанного собрания зеркало – как и было назначено – доставили прямо в дом к Мятлицкому. Он уже стоял, одетый как на концерт: в смокинге, ослепительной сорочке и в бабочке. Посыльные внесли огромный ящик,

Анна расписалась и сама приступила к распаковыванию-распеленовыванию заветного младенца. Наконец, последняя пелена спала... Все умолкли. Не понимаю, каким образом этому куску стекла удалось вобрать в себя гостиную профессора со всеми надоедливymi столиками, подносами, канделябрами, шкатулками, диванами, креслами и коврами, да еще прихватить боковым оберегающим отражением прихожую и даже, что совсем невероятно – через небольшое зеркальце в холле отразить угол входной двери. Этот завораживающий фокус проделала моя зеркальная девочка» [1, 272]. Анна наблюдает за этим отстраненно, ведь своего дома у нее нет, и негде повесить даже зеркала. Отмечает это и Сеня: «..никогда, никогда у нее не было своего дома, чтобы украсить его такими зеркалами-оберегами. Неужели так и не будет?» [1, 273].

Мотив неизбежной бездомности проявляется и когда Сеня предлагает Анне соединиться, снять квартиру. Она молчит, понимая бесполезность этого разговора и невозможность их союза. Анна как постоянно «убегающий» герой не может себе позволить остановиться, освоить пространство вокруг себя, заполнить его вещами, так как все это символизирует время, а значит конечность; она же – вневременной герой.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что дом в традиционном его понимании как место обретения спокойствия и гармонии недоступен и недостижим для главной героини в силу предопределенности, для других же героев образ дома в основном живет в воспоминаниях, а мотив обреченной бездомности становится сквозным в произведении.

2.4 Хронотоп цирка в романе

Нельзя не отметить в нашем исследовании хронотоп цирка, тесно связанный с хронотопом дороги и дома. Цирковому пространству в романе

уделено много внимания: описано пространство цирков России, элементы трюков, расположение гримерок, арен, уклад жизни цирковых, их профессиональные секреты. Большая часть жизни героев связана с цирком. Именно цирковому искусству учатся Анна и Володя, цирк становится судьбоносным местом пересечения жизненных путей Анны и Сени, деятельность героини по постановке трюков и фокусов с зеркалами также связана с пространством цирка.

Отличительная черта цирка, изображенного в романе, – это его противопоставление реальности. Цирк для артистов становится домом, но не в обычном для восприятия среднестатистического человека виде. Для большинства людей дом – это олицетворение постоянства и стабильности. Дом – это надежная защита от жизненных невзгод, от суровой реальности. С цирком же все иначе: здесь не найти стабильности и постоянства. Жизнь цирковых артистов – это дорога, переезды, годы скитаний. Чтобы заработать себе на жизнь, они вынуждены постоянно путешествовать, не задерживаясь в одном месте больше, чем на несколько лет.

В своем исследовании «Цирк в пространстве культуры» Ольга Буренина-Петрова отмечает, что «жизнь на колесах, лишенная постоянного фиксированного места проживания, заставляет цирковых артистов неустанно территориализировать и детерриториализировать чужое пространство. Будучи по природе кочевниками, циркачи всегда присваивают себе ту территорию, на которой собираются давать представления. Они словно раскалывают пространство, проводят границу, по одну сторону которой локализуются сами, а по другую – оставляют территорию полиса. Культура на колесах – это способ присвоения и обживания цирковым номосом чужого пространства, превращения его в свой дом, формирования в любом месте собственной семиотической вселенной, т. е. в широком смысле – трансгрессия пространственных, этнических, национальных, социальных, смысловых границ, осуществляемая за счет непрерывного движения циркового каравана по

горизонтали» [13]. Так, в романе мы видим, как цирковые в ходе своей кочевой жизни умудряются составить свой рейтинг привлекательности городов и цирков в них и часто обсуждают их достоинства и недостатки: «Они ведь как люди – каждый со своей репутацией» [1, 145].

«Цирковые» люди известны своими способностями к приспособлению. Даже когда актеры цирка «Грам-Бон», с которым Анна улетела в Америку, остались, обворованные, без гроша, «как говорится – босые-голые», все утряслось со временем. Огляделись, приспособились «и они вон который год и в «Дю-Солей» и в «Ринглинг-Цирке» работают» [1, 252].

Цирк является закрытым пространством со своими правилами жизни его обитателей, которые в обычной жизни беспомощны, как дети, цирк для них – это семья, а Сеня, говоря о цирке, даже употребляет слово «вселенная»: «Цирковые по жизни - они животные, люди тела. Сплочены как макаки в стаде, пугливы, боятся мира, доверяют только своим. Недаром они живут и работают семьями, целыми поколениями. И чужих принимают неохотно. Цирк – их природная экологическая ниша» [1, 120].

Цирк, вызывающий у читателя ассоциации с детской радостью от встречи с необыкновенным, чудесным миром, волшебством, несомненно, присутствует в романе. Так, первое посещение цирка маленькой Ньютой произвело на нее впечатление неизгладимого восторга: «Господи, вот бы нюхнуть, вот бы шумно втянуть еще разок того густого волшебного аромата: смеси навоза, конского пота, свежих опилок, горячих фонарей и нагретого брезента! Как сердце забилося, когда заиграл оркестр, - грянул праздник, ударили по глазам из прожекторов струи красного и голубого света, и принц в коротком блестящем плаще, балансируя длинным шестом, нес на плечах миниатюрную девушку почти без одежды, но она вся сверкала и переливалась блестками как настоящая Дюймовочка!» [1, 37]. Именно после этого Аня понимает, что ее дальнейшая судьба неразрывно будет связана с цирком: « - Папа! - возбужденно проговорила она, потянув

отца за рукав макинтоша. - Я тоже так могу! Я так умею...Я потом-потом...через много дней...тоже так умею!». [1, 37]

«Цирк тоже был – главным...Цирк – и она давно это знала – был ее местом» [1, 103]. На годы он заменил ей дом, которого у нее не было. Здесь Анна чувствовала себя спокойней, чем в обычной жизни, так как цирк – это место превращений и перевоплощений, необычных трюков, и здесь ее необычность не так бросалась в глаза. Профессия воздушной гимнастки как нельзя лучше подошла героине, так как подразумевает тягу человека к совершенству, к чуду, к мечте; уводит за пределы обычной жизни и открывает новые возможности. Анна, придумывая свой будущий номер, не хочет мириться с обыденностью и скукой: «Ну сколько может смотреть публика на эти грузчицкие подвиги? Все эти проноски, повторяла Анна, это скучно, уныло, было тыщу раз...» [1, 172]. Можно сказать, что способность Анны держать равновесие на канате символизирует разделение личного хронотопа – это ее нахождение между двумя началами: человеческим и ангельским.

В закрытом и замкнутом пространстве цирка героине удастся найти применение своему дару. Она чувствовала, предвидела свои будущие ошеломляющие тюки и номера: «И тут у Анны мурашки побежали по спине: она вдруг увидела свой неповторимый странный номер: на большой высоте медленно вздымалась и опускалась над манежем доска поперек каната, - романтические качели в зачарованном «снегопаде» от зеркального шара...[1, 173]. Героиня создает номер, объемный, загадочный, летящий, отразивший ее надчеловеческую сущность: «А эта...стремительная, как стрижи, просто была рождена медленным снегопадом, лунным полетом и, казалось мне, если б оступилась и сорвалась – как ни в чем не бывало продолжила бы вздыматься к колосникам и медленно опускаться чуть не до ковра, и опять вздыматься...» [1, 124]. И даже время в ее номере как будто замедляет свой ход: «Включился зеркальный шар, рассыпая по залу хлопья белого цвета, словно медленный снегопад поплыл» [1, 124];

«...вверх-вниз – на сумасшедшей высоте, в пустоте, в замороженном кружении света» [1, 174].

М. Бахтин отмечал, что телесно-гротескный мир цирка находится в постоянном равновесии с космосом. Гротескное тело клоуна бросает вызов времени и порождаемой им энтропии. Поскольку карнавальное тело «полнее всего сохранилось в балаганах и отчасти в цирке» [13], цирк трактуется Бахтиным как состояние, идеальное для достижения человеком свободы.

Так, для Анны каждый такой полет – попытка перенестись в настоящую, «правильную» реальность, обрести свободу: «А тело просит еще, еще выше, еще дальше, как будто хочет прошить невидимую пленку этого мира и оказаться там, в запредельном пространстве, в другой, зеркальной вселенной...» [1, 136].

Необходимо отметить, что цирк, вернее конкретное место выступления – это всегда особым образом замкнутое пространство. Цирк всегда ассоциируется с куполом и ареной. Если цирк выездной, используется специальный цирковой шатер, который отделяет пространство от реального мира.

Цирк в романе не просто место выступления артистов и, в частности, Анны. Через хронотоп цирка связываются не только судьбы многих героев книги, но и раскрываются характеры Анны и Володи. Анна и Володя – «звездная цирковая пара», красивые, пластичные, сильные и рискованные. Оба будто рождены для каната, особенно Володя.

Главной в этом пространстве становится арена: она, словно зеркало, отражает глубинные качества героев, их страхи, их таланты и их триумф. Для Анны же цирк – место, где она надеется обрести семью и реализовать свои способности.

Цирк, являясь пространством закрытым, тем не менее расширяет свое внутреннее пространство через находящиеся в нем зеркала, которые отражают былые времена, настоящую реальность и искаженный

фальшивый мир, причем видит это только Анна. Для остальных зеркало лишь способ увидеть себя со стороны. «Анна не любила эти зеркала. Мусорными они были, взбаламученными. В глубине их клубилась фальшивая жизнь, оборотневые лица. Эти цирковые зеркала у форганга поглотили и переварили столько лжи, подлости, сплетен, предательства, лести; в них отражалось столько париков и накладных носов, фраков и смокингов... ярко-красных пиявистых губ – что отражали они уже кое-кого и кое-как и все были плоскими, истощенными и сухими» [1, 194].

Цирк на страницах романа превращается в будничное (здесь преобладает бытийное время), кропотливый труд и быт цирковых артистов. В пространство цирка автор погружает нас через использование в тексте специфической терминологии, посредством которой вербализуется ряд характерных для данной среды образов. Это использование множества незнакомых обывателю слов: название элементов снаряжения («лонжа», «кофр», «мот», «тырса» и др.); названия цирковых номеров: «впрыжка в голову», «драйка» (выступление втроем), «фирка» (выступление вчетвером), «лопинг-де-лоп» и др. Также в тексте актуализируется ряд профессиональных примет: здесь нельзя говорить слово «последний» (не последний раз сделать трюк, а еще раз), семечки в цирке не грызут, спиной к манежу не садятся.

Пространство цирка имеет двойственную природу. С одной стороны, он представлен как место, полное тайн и непонятных обычному зрителю действий и специальных манипуляций. С другой, закулисы цирка совсем не похоже на его яркий сценический мир. Это темный двойник сценического представления. Вечером, на публике, цирковые выкладываются полностью, а после пьют, чтобы снять напряжение: «Беднее цирковых не было артистов. Они, как цыгане, с легкостью адаптировались в любых условиях, жили табором, то есть семьями, в так называемых гостиницах или общежитиях <...> Из-за бедности все

осатанело сражались «за выезд». Заграничные гастроли были единственной возможностью прилично заработать» [1, 122].

Автор не раз подчеркивает, что нормальным людям в цирке делать нечего: «не смогут они тут дышать<...> это для нас свобода, для них же грязь и страдания» [1, 120]. Темная сторона цирка – это рабочая рутина, пьянство, одиночество, постоянный риск. Цирковой мир отличается от реального, но тем не менее не может полностью от него оторваться.

Анна даже в этом чудаковатом, странном и «неправильном» цирковом мире не может найти себя, несмотря на то, что кочевой, страннический образ жизни подходит ей как нельзя лучше «..можно кочевать из гастроли в гастроль безо всякой прописки, без привязки к городу...Утрамбовал все в благословенный старый кофр – и лети себе, куда ушлют» [1, 169].

Этот «благословенный старый кофр», необходимый атрибут цирковой жизни, заслуживает отдельного внимания. Анна с Володей покупают кофр, «вместилище еще неизвестного номера», на первые заработанные деньги, несмотря на то, что сами «без кола, без двора». Анна обожала его. Кофр путешествует с ними долгие годы, и открыв его, уже после исчезновения Анны, Володя видит фотографии, костюмы, всю их жизнь.. Таким образом, вся жизнь Анны сужается до размеров ящика с реквизитом.

Она уходит из цирка, но остается циркачкой: продолжает заниматься каскадерскими трюками, а позже изобретает необычные фокусы с зеркалами. Ее деятельность связана с цирками: именно там она ставит свои уникальные номера. В Чикаго, в «Аудиториум-Театре» она ставит ошеломительный номер «Огненное кольцо» с тонированными зеркалами, изготовленными в форме тонкого обруча. Танцовщица взбегала на черный помост, «где уже стоял этот чудной аппарат – так, по цирковому, называла свои сооружения Анна.

В это время со всех трех сторон вокруг нее медленно опускались зеркала, замыкая ее в ловушку. И когда к устью зеркала-конуса танцовщица подносила свечу, все зеркальное кольцо, дополнительно отразившись в окружающих зеркалах, вспыхивало яростным огнем <...> Она металась на помосте – тонкая фигурка в огненном кольце, то есть в свете единственной свечи, хитро отраженной в зеркалах, - билась среди зеркал, не в силах выбраться из горящего круга» [1, 209]. Так, интегрируя в цирковое пространство зеркала, героиня передает зрителям свое мироощущение.

Вся цирковая деятельность Анны неразрывно связана с гастролями, путешествиями, это сплошные переезды из города в город: «И стали они качаться на своей доске-досточке, вверх-вниз, вверх-вниз – на сумасшедшей высоте, в пустоте, в замороженном кружении света. Безостановочно: по городам и весям, по циркам и шапито, по странам, по небесам...» [1, 174].

Таким образом, пространство цирка вплетается в «ткань» романа, создавая особый мир, охватывает широкую географию, но при этом остается замкнутой системой с особыми правилами жизни его обитателей.

Для главной героини цирк становится местом реализации ее способностей и, пусть временно, заменяет ей семью и дом, а также является местом пересечения жизненных путей героев. Цирковые трюки и фокусы, которые Анна ставила до конца жизни, являются отражением ее непонятности и обреченного одиночества.

Заключение

При исследовании романа «Почерк Леонардо» Д. Рубиной мы выявили основные хронотопы, способствующие созданию и раскрытию образа главной героини: это хронотопы зазеркалья, пути, дома и гостиницы, цирка. Проанализировав их, мы пришли к следующим выводам.

Время в романе многомерно, объемно, нелинейно и необратимо. Возможно выделение нескольких временных пластов, взаимодействующих через сквозного героя – главную героиню Анну. При этом авторское время и субъективное время персонажей различаются темпом, они разнодинамичны и неравномерны. Особенно явно это прослеживается в изображении отношений главной героини и Сени. Время Анны стремительное, ее путь – бесконечная гонка на мотоцикле. Время Сени, как звучание фагота, – неторопливое, позволяющее осмотреться и полюбоваться. Для Анны, несущейся на бешеной скорости, спасение не в конце пути, спасение в самом движении.

Жизненный путь Анны – это ось, вокруг которой закручиваются пути всех окружающих ее близких людей. Хронотоп пути переплетается с хронотопами встреч, которые все до единой в романе неслучайны и предопределены. По мере прохождения жизненного пути происходит значительная душевная трансформация главной героини, приведшая к замкнутости и нелюдимости.

Символическим знаком пространства является зеркальная поверхность (особенно в жизни Анны). Особый «зазеркальный» мир постоянно обнаруживает себя на страницах произведения. Зеркало при этом выступает не просто как бытовой предмет, но и как граница между мирами: реальным и ирреальным.

Хронотоп зазеркалья пронизывает весь текст, соединяет его воедино, расширяет пространство действия и выводит его за пределы вселенной.

Возникающее при этом двоemiрие бесчисленное множество раз отражается друг в друге, расширяясь до безграничного многомирия, где миры сосуществуют параллельно по своим особым законам.

Главная героиня непосредственно связана с образом зеркала, что дает возможность гиперболизации ее надчеловеческой природы и утверждения причастности вневременности. Зеркало в романе становится способом преломления настоящего – прошлого – будущего, и в данном контексте зеркалом становится человек, главная героиня. Отношения между главной героиней и окружающим миром решаются посредством образа зеркала. Познание мира происходит через призму осознания настоящего и отражения в залобных зеркалах будущего, поиск духовного и физического родства, а также приспособления своего дара к реальному миру. Принадлежность к «зазеркальному» миру и сверхчеловеческая одаренность обрекают героиню на одиночество и непонятость.

Внутренняя свобода героини – ее способность поступать в соответствии со своим внутренним голосом – создает такие жизненные коллизии, по которым происходящие в романе события охватывают обширную географию: постсоветское пространство, Европа, Соединенные Штаты. При этом пространство расширяется еще и семантически, ведь цирк, с которым связана значительная часть жизни героини, издавна связан с дорогами и с кочевым образом жизни и сам по себе является «зеркалом» мира реального, его искаженным отражением. Для главной героини, отягощенной своим необычным даром, цирк становится наиболее подходящим местом для реализации своих способностей. Она смотрит на мир через призму профессиональной действительности. Даже покончив с гастрольной жизнью, Анна остается циркачкой, так как она герой вечного движения, и дальнейшая ее деятельность также связана с цирком и игрой в иллюзии и перевоплощения.

Сквозным в романе становится мотив неизбежной бездомности. Дом приемных родителей не стал для главной героини родным, а своего так и

не появилось. Временным убежищем для Анны становятся гостиницы, где все общее и ничье одновременно. Возможно, для героини это осознанный выбор, ведь наличие своего дома означало бы появление особого домашнего пространства, наполненного милыми сердцу вещами, воплощающими время, а значит, конечность. Жизнь же Анны – постоянное «убегание», попытка прорваться сквозь время, она не может обременять себя вещами: даже перед последним своим полетом она сбрасывает свой тощий пустой рюкзачок. С другой стороны, Анна просто могла знать, что ей не суждено иметь свой дом, и этим также можно объяснить ее великодушную покладистость по отношению к любому углу и необычайный аскетизм в одежде и вещах.

Таким образом, в нашем исследовании мы нашли подтверждение выдвинутой гипотезы. Многомерный хронотоп романа «Почерк Лонардо», включающий в себя хронотопы зазеркалья, дома и гостиницы, пути и цирка создает и раскрывает образ главной героини – человека, обреченного на одиночество и бездомность, обремененного непосильным даром предвидения. Причастность Анны к иным пространствам и временам позволяет говорить о ее божественной, ангельской природе и, в связи с этим, о непонятности обычными людьми и невозможности существования среди них.

Напомним, что для современной литературы в целом характерно усложнение пространственно-временной структуры текста, и роман Д. Рубиной не стал в этом плане исключением. Изображая события, происходящие в разных пространственно-временных измерениях (история Анны перемежается с выдержками из писем Сени и историями, рассказанными Володей), а также уделяя большое внимание внутреннему миру героини (пространству ее души, памяти, воображения, необыкновенным способностям), писательница ставит серьезные философские вопросы, главный из которых задан эпитафиями ко всему

роману и связан с разрешением проблемы, что же такое божий дар – награда или проклятие.

Список литературы

1. Рубина, Д. Почерк Леонардо [Текст] / Д. Рубина. – М.: ЭКСМО, 2011. – 318 с.
2. Александров, Н. Взгляд с масличной горы [Электронный ресурс] / Н. Александров. – Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/dossier/alexandrov-o-rubinoi/>
3. Аскин, Я.Ф. Проблема времени. Ее философское истолкование [Текст] / Я.Ф. Аскин. – М.: Мысль, 1965. – 200 с.
4. Бабушкин, С.А. Проблема художественного времени и пространства [Текст] / С.А. Бабушкин // В кн.: Пространство и время. – Киев: Наукова думка, 1984. – С. 273-291.
5. Барг, М. А. Эпохи и идеи. Становление историзма [Текст] / М.А. Барг. — М.: Мысль, 1987. — 350 с.
6. Басинский, П. Смерть в зеркале [Электронный ресурс] / П. Басинский. – Режим доступа: <http://www.bigbook.ru/articles/detail.php?ID=4506>
7. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин. - М.: Искусство, 1986. - 445 с.
8. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Текст] / М.М. Бахтин. - М.: Художественная Литература, 1975 — 483 с.
9. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс] / М.М. Бахтин. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bahtin-hronotop.htm>
10. Белоусова, Н.А. Джорджоне. Очерки о творчестве [Текст] / Н.А. Белоусова. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — 207 с.
11. Белый, А. Символизм как миропонимание [Текст] / А. Белый. - М.: Республика, 1994. - 365 с.
12. Бондарева, А. В ангельском чине [Электронный ресурс]/ А. Бондарева. — Режим доступа: <http://www.dinarubina.com/criticue/bondareva.html>

13. Буренина-Петрова, О. «Цирк в пространстве культуры» [Электронный ресурс] / О. Буренина-Петрова. – Режим доступа:

<https://readanywhere.ru/burenina-petrova-olga/books/cirk-v-prostranstve-kultury/176282/Trial>

14. Володин, Э.Ф. Специфика художественного времени [Текст] / Э.Ф. Володин // Вопросы философии. – 1978. - №8. – С.132-142.

15. Вулис, А. Литературные зеркала [Текст] / А.Вулис. - М.: Советский писатель, 1991. – 480 с.

16. Вульф, В. Миссис Дэллоуэй [Электронный ресурс] / В. Вульф. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/INPROZ/WULF W/dalloway.txt>

17. Гаджиев, А.А. Романтизм и реализм [Текст] / А.А. Гаджиев. – Баку: Элм, 1972. – 347 с.

18. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И.Р. Гальперин. - М.: Наука, 1981. - 235 с.

19. Гарт, Д., Юдина, Н. Вокруг Дины Рубиной [Электронный ресурс] / Д.Гарт, Н. Юдина. – Режим доступа:<http://lechaim.ru/ARHIV/215/edelshteyn.htm>

20. Гей, Н.К. Время и пространство в структуре произведения [Текст] / Н.К. Гей // Контекст — 74: литературно-теоретические исследования. - М., 1975. – С. 213-228.

21. Гильдебрант, А. Проблемы формы в изобразительном искусстве [Текст] / А. Гильдебрант. - М.: Логос, 2011. — 134 с.

22. Гомберг, Л. Роман о расщепленном сознании, или возвращение известной писательницы [Электронный ресурс] / Л. Гомберг. - Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/dossier/gomberg-o-rubinoi/>

23. Гомберг, Л. О любви и не только [Текст] / Л. Гомберг // Знамя. – 2000. - №3 – С. 20.

24. Дейнега, В.В. Проблематика и поэтика романа Дины Рубиной «Почерк Леонардо» [Электронный ресурс] / В.В. Дейнега. – Режим доступа: http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2010/fil_2010_1/018-21.pdf

25. Джуанышбеков, Н.О. Проблемы современного сравнительного литературоведения [Текст] / Н.О. Джуанышбеков // Дисс. докт. – Алматы: КазГУ, 1996. – 434 с.
26. Дмитриев, Д. Высокая вода венецианцев [Электронный ресурс] / Д. Дмитриев. – Режим доступа: <http://znamlit.ru/publication.php?id=1692>
27. Елеукенов, Ш.Р. От фольклора до романа-эпопеи [Текст] / Ш.Р. Елеукенов. – Алма-Ата.: Жазуши, 1987. – 215 с.
28. Енукидзе, Р.И. Художественный хронотоп и его лингвистическая организация [Текст] / Р.И. Енукидзе. – Тбилиси: ТГУ, 1987. – 196 с.
29. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. Учебное пособие для студ. и преподавателей филол. фак., учителей-словесников [Текст] / А.Б. Есин. - М.: Флинта, Наука 2000. – 173 с.
30. Измайлов Н.Г. Соотношение хронотопа с художественным методом [Текст] / Н.Г. Измайлов // В кн.: Проблема комплексности изучения художественного творчества. – Казань: КГУ, 1980. – С. 162-166.
31. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетики и науки [Текст] / М.С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве // Сб. статей / Отв. ред. Б.Ф. Егоров. - Л.: Наука, 1974 — С. 26-39.
32. Каральник, Л. Придет ли Мессия? [Электронный ресурс] / Л. Каральник. – Режим доступа: <http://www.dinarubina.com/critique/karalnik.html>
33. Карякин, Ю. Новый хронотоп [Текст] / Ю. Карякин // Достоевский и канун XXI века. - М.: Сов. Писатель, 1989 — С. 639-641.
34. Лейдерман, Н.Л. Движение времени и законы жанра [Текст] / Н.Л. Лейдерман – Свердловск: Средне-уральское книжное изд-во, 1982. – 254 с.
35. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / под ред. А.Н. Николюкина. - М.: НПК Интелвак, 2001. – 1173 с.
36. Литературный энциклопедический словарь [Текст] / под общей ред. Кожевникова В.И. и Николаева П.А. - М.: Просвещение, 1987. - 1195 с.
37. Лихачев, Д.С. Литература — Реальность — Литература [Текст] / Д.С. Лихачев. - Л.: Сов. Писатель, 1981. – 214 с .

38. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы [Текст] / Д.С. Лихачев. - М.: Наука, 1979 — 335 с.

39. Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: Кн. для учителя [Текст] / Ю.М. Лотман. - М., Просвещение 1998. - 352 с.

40. Лотман, Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя [Текст] / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. О русской литературе. - Спб.:, 1997. - С. 622 — 627.

41. Луценко, Е. Лопнувший формат [Текст] / Е. Луценко // Вопросы литературы. – 2009. - №6. – С.25.

42. Медриш, Д.Н. Структура художественного времени [Текст] / Д.Н. Медриш // Некоторые вопросы русской литературы // Ученые записки Волгоградского педагогического института им. А.С. Серафимовича. Вып. 21. – Волгоград, 1967. – С. 80-115.

43. Мельшиор-Бонне, Сабин. История зеркала [Текст] / Сабин Мельшиор-Бонне / Предисл. Жанна Делюмо; пер. с франц. Ю.М. Розенберг. - М.: Новое литературное обозрение, 2005. - 456 с.

44. Мерло-Понти, М. Око и дух [Текст] / М. Мерло-Понти. - М.: Искусство, 1992. - 115 с.

45. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия [Текст] / М. Мерло-Понти. - М.: Наука, 1999 — 608 с.

46. Мянговска, И. Дина Рубина. Вчера и сегодня [Электронный ресурс] / И. Мянговска. – Режим доступа: <http://bazhum.pl/bib/article/141273/>

47. Никитина, И.П. Тема художественного пространства в современной философии искусства [Электронный ресурс] / И.П. Никитина. - Режим доступа: http://www.humanities.edu.ru/db/msg/4567#_ftn4

48. Ньютон, И. Математические начала натуральной философии [Электронный ресурс] / И.Ньютон. - Режим доступа: <http://grandkid.ru/vzglyady-nyutona-na-prostranstvo-i-vremya/>

49. Ортега-и-Гассет, Х. О точке зрения в искусстве [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет; пер. С.Л. Воробьева. - М.: Искусство, 1991. - с. 253
50. Осипцова, Т. Читая Дину Рубину [Электронный ресурс] / Т. Осипцова. –Режим доступа: <http://журнальныймир.рф/content/intervyu-s-dinoy-rubinoj>
51. Питляр, И. [Электронный ресурс] / И. Питляр. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/5/bookrev02.html
52. Пропп, В.Я Морфология волшебной сказки [Текст] / В.Я Пропп. - М.: Лабиринт, 2001 — 192 с.
53. Сабанцев, Ю. Дина Рубина. Один интеллигент уселся на дороге [Текст] / Ю. Сабанцев // Книжный мир. – 2000. - №5. – с.14-15.
54. Савельева, В.В Художественный текст и художественный мир [Текст] / В.В. Савельева. – Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1996. - 192 с.
55. Санд, Ж. Собрание сочинений: В 10 т. [Текст] / Ж. Санд. – СПб.: Знак, 1991. - т. 1 - С. 243.
56. Селезнев, Ю.И. Поэтика пространства и времени романов Ф.М. Достоевского [Текст] / Ю.И. Селезнев; автореф. дисс. канд. – М., 1976. – 23 с.
57. Слепухов, Г.Н. Художественное пространство и время как объект философско-эстетического анализа [Текст] / Г.Н. Слепухов; автореф. дисс. канд. – М., 1979. – 21с.
58. Словарь литературоведческих терминов [Текст] / под ред. Л.И. Тимофеева и С.В. Тураевой. - М.: Просвещение, 1974. - 509 с.
59. Темирболат, А.Б. Проблема хронотопа в современной прозе: Учебное пособие [Текст] / А.Б. Темирболат. - Алматы 2003. - 199 с.
60. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное [Текст] / В.Н. Топоров. - М.: Издательская группа «Прогресс»- «Культура», 1995. - 623 с.
61. Топоров В.Н. Пространство и текст [Текст] / В.Н. Топоров. - М., 1983. - 315 с.

62. Тороп, П.Х. Хронотоп [Электронный ресурс] / П.Х. Тороп // Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы/ сост. Я. Левченко; под ред. И.А. Чернова — Режим доступа: <http://diction.chat.ru/xronotop.html>

63. Тюпа, В.И. Эстетическая функция художественного пространства [Текст] / В.И. Тюпа // Пространство и время в литературе и искусстве // Сб. науч. трудов. – Даугавпилс: ДГПИ, 1990. – С. 9-10.

64. Фаликова, Н.Э. Хронотоп как категория исторической поэтики [Текст] / Н.Э. Фаликова // В кн.: Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск: ПГУ, 1992. – С. 45- 48.

65. Фаттахова, Р.Р., Прохорова, Т.Г. Особенности повествовательной структуры романа Дины Рубиной «Почерк Леонардо» [Текст] / Р.Р. Фаттахова, Т.Г.Прохорова // Филология и культура. - 2014. - №2. – С. 25-27.

66. Федоров, Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время [Текст] / Ф.П. Федоров. – Рига: Зинатне, 1988. – 456 с.

67. Флоренский, П.А. У водоразделов мысли (Черты конкретной метафизики)[Электронный ресурс] / П.А. Флоренский. - Режим доступа: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/florensk/floren07.html>.

68. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях [Текст] / П.А. Флоренский // Статьи и исследования по истории философии искусства и археологии. - М.: Мысль, 2000 — 112 с.

69. Флоренский, П.А. Обратная перспектива [Текст] / П.А. Флоренский // Соч.: в 4 т. - М: Мысль, 1999. - т. 3 — 356 с.

70. Фрэнк, Д.М. Пространственная форма в современной литературе [Текст] / Д.М. Фрэнк // В кн. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. – М.: МГУ, 1989. – 512 с.

71. Хайдеггер, М. Искусство и пространство [Электронный ресурс] / М.Хайдеггер.—Режим доступа: <http://orel.rsl.ru/nettext/foreign/haidegger/heidegger/artspace.html>

72. Хаенко, А. И кое-что иное [Электронный ресурс] / А. Хаенко. – Режим доступа :<http://www.dinarubina.com/critique/haenko2.html>

73. Хализев, В.Е. Теория литературы [Текст] / В.Е. Хализев – М.: МГУ, 1991.– 272 с.

74. Шафранская, Э.Ф. Мифопоэтика «иноэтнокультурного текста» в русской прозе Дины Рубиной [Текст] / Э.Ф. Шафранская. - М.: Издательство ЛКИ, 2007. - 240 с.

75. Шпенглер, О. Закат Европы [Текст] / О. Шпенглер // Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. - т. 2 Всемирно-исторические перспективы; пер. с нем. С.Э. Борич. - М.: Мысль, 1993. - 430 с.

76. Шутая, Н.К. Сюжетные возможности хронотопа «присутственное место» и их использование в произведениях русских классиков XIXв. (на примере прозаических произведений А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и Л.Н. Толстого) [Текст] / Н.К. Шутая // Вестник Моск. унив. сер. 9 Филология. 2005. - №5. - С. 64-75.

77. Щукин, В.Г. О филологическом образе мира (философские заметки) [Текст] / В.Г. Щукин // Вопросы философии. - 2004. - №10. - С. 47-64.

78. Юдсон, М. Вера в Ра, или новый Динабург [Текст] / М. Юдсон // Вести. - 2001. - 21 марта. - С. 11-12.